

Mulheres pecadoras e horror *slasher*: protagonismo feminino em *X* (2022), de Ti West

Ana Catarine Mendes da Silva¹

<https://orcid.org/0000-0002-4904-1239>

Luiza Lusvarghi¹

<https://orcid.org/0000-0002-9854-932X>

¹ - Universidade Estadual de Campinas.
Campinas (SP). Brasil.

Resumo: Nos estudos do cinema de horror mais recentes, evidencia-se a presença do subgênero *slasher*, conhecido pela presença de assassinatos em série e violência explícita em sua narrativa. Diante desse contexto, questiona-se: como as mulheres — e seus corpos — são representados em uma produção desse gênero? Para responder esse questionamento, utiliza-se como objeto deste estudo o filme *X* (2022), dirigido por Ti West. Este artigo objetiva compreender a representação da mulher no cinema de horror *slasher*, utilizando em seu corpo teórico os estudos relacionados ao horror e feminino. Espera-se, com este trabalho, colaborar com as discussões acadêmicas acerca dos estudos de gênero e sexualidade, feminismo e cinema de horror.

Palavras-chave: corpo feminino; protagonismo feminino; cinema de horror; *slasher*.

Abstract: Sinful women and slasher horror: female protagonism in *X* (2022), by Ti West - Recent studies of horror cinema have highlighted the presence of the slasher subgenre, known for the presence of serial murders and explicit violence in its narratives. Given this context, the question arises: how are women — and their bodies — represented in a production of this genre? To answer this question, the film *X*, directed by Ti West, is used as the object of this study. This article aims to understand the representation of women

in slasher horror cinema, using studies related to horror and women in its theoretical framework. It is hoped that this work will contribute to academic discussions on gender and sexuality studies, feminism and horror cinema.

Keywords: feminine body; female protagonism; horror movies; slasher.

Introdução

Este artigo objetiva compreender a representação da mulher no cinema de horror *slasher*, utilizando em seu corpo teórico estudos relacionados ao cinema de horror e feminino. Ao adentrar a essência da teoria feminista, Judith Butler (2017) reconhece uma certa dicotomia, pois o termo *representação*, por um lado, é uma palavra operacional que objetiva a extensão da visibilidade e legitimidade das mulheres como sujeitos políticos e, por outro lado, a *representação* também pode ser constituída como uma “[...] função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres” (Butler, 2017, p. 12). Para a autora, essa concepção que relaciona o feminismo e a política passa a ser questionada, pois, sob a perspectiva do discurso feminista, constata-se que “[...] o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (Butler, 2017, p. 13).

Ao visitar os estudos de Teresa de Lauretis (1994), é possível identificar um complemento a esse pensamento, já que entender o conceito de gênero como diferença sexual, discernindo elementos como a cultura da mulher, feminilidade e derivados, tornou-se uma limitação para o pensamento feminista (Lauretis, 1994). Dessa forma, ao adentrar nos estudos do cinema e audiovisual, torna-se importante apontar como as mulheres são representadas nesse contexto. Segundo Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (2017):

Especificamente no cinema, percebe-se um aumento na demanda por estudos sobre a participação da mulher no audiovisual brasileiro, e a subsequente constatação de que o que foi publicado até agora é mínimo se comparado ao papel desempenhado por ela, em diversas funções, na cinematografia nacional (Holanda e Tedesco, 2017, p. 9).

Quando realizamos um recorte para compreender como a mulher é apresentada no cinema de horror — especificamente, no subgênero *slasher* —, vimos que as personagens, muitas vezes, são estereotipadas. Gabriela Müller Larocca (2016) observa que ou elas são demonstradas como perigosas,

loucas ou violentas e seus corpos são submetidos à violência extrema, ou elas são representadas como as “últimas sobreviventes”, ou seja “[...] heroínas que resistem a todas as adversidades e assassinatos” (Larocca, 2016, p. 123).

Diante desse contexto, questiona-se: como as mulheres — e seus corpos — são representados em uma produção desse gênero? Para responder a esse questionamento, utiliza-se como objeto de estudo o filme *X* (2022), que apresenta um grupo de atores produzindo um filme pornográfico em uma fazenda do Texas, até serem perseguidos pelos moradores reclusos. O percurso metodológico empregado neste artigo segmenta-se em alguns tópicos principais. Primeiramente, apresenta-se uma contextualização teórica sobre o cinema de horror e seu subgênero *slasher*. Após isso, realiza-se um breve panorama sobre o filme *X* (2022) e, posteriormente, analisa-se as principais personagens femininas da obra.

Horror *Slasher*: aspectos e origens

Ao realizarmos um recorte, pensando nos subgêneros do horror, reconhece-se a presença de uma categoria muito reconhecida: o horror *slasher*. Para Petridis (2019) o termo *slasher* surge devido ao uso generalizado de objetos pontiagudos pelos assassinos durante os filmes. Até então, outras nomenclaturas eram utilizadas, como *filmes de perseguidor*, *adolescentes mortos*, *mulheres em perigo*, *psicopata*, *cortar e cortar*, *perseguir e cortar*, *filmes de matar adolescente e fatiar*¹ (Petridis, 2019).

Segundo os autores Couto e Silva (2019), alguns aspectos históricos e socioculturais que explicam essas obras estão relacionados a movimentos de contracultura que surgiram nos anos 1960 e 1970 (como grupos *hippies* e *punk*, por exemplo), que “[...] modificaram a relação de poder dentro das famílias estadunidenses, promovendo maior protagonismo do adolescente na sociedade.” (Couto e Silva, 2019, p. 56). Para Petridis (2019), as convenções e fórmulas do horror *slasher* mudaram e evoluíram ao longo do tempo, de acordo com as particularidades sociopolíticas de cada período.

À vista disso, Petridis (2014) identifica três fases importantes relacionadas aos filmes de horror *slasher*. A primeira delas, denominada período clássico, ocorreu de 1974 até o final dos anos 1980. É durante essa fase que surgem filmes como *Halloween* (1978), *Noite do terror* (1974) e *O massacre da serra*

1 *Stalker film, dead teenager, women in danger, psycho, slash-and-chop, stalk and slash, teenie-kill e slice-em-up films.*

elétrica (1974), que estabelecem regras básicas para as fórmulas do enredo desse subgênero. Além disso, após o sucesso dessas três obras, o autor observa que os filmes *slasher* começam a florescer e receber ainda mais notoriedade. Por consequência, em meados de 1980, várias obras auxiliaram na padronização da fórmula que conhecemos atualmente, com um assassino que “[...] aterroriza uma jovem comunidade num local isolado e, no final, uma pessoa, geralmente do gênero feminino, sobrevive” (Petridis, 2014, p. 77, tradução nossa), como as franquias *Sexta-feira 13* (1980) e *A hora do pesadelo* (1984), algumas das mais famosas do subgênero.

A segunda fase, chamada de pós-moderna, surge na década de 1990, quando os filmes *slasher* do período clássico começavam a se tornar mais previsíveis e necessitavam de renovação. Entre as principais características dessa fase, constata-se a inclusão de elementos de paródia em seus enredos. Segundo Petridis (2014), os filmes de horror começaram a zombar dos acontecimentos do período clássico, utilizando elementos de autorreferência em suas narrativas. Isso ocorreu, principalmente, devido às convenções clássicas terem se tornado conhecidas pelo público. A partir disso, “[...] os filmes de terror dos anos 1990 brincavam com essa previsibilidade e incluíam personagens hiperconscientes que conheciam a fórmula do subgênero e tentavam alterá-la” (Petridis, 2014, p. 80, tradução nossa). Entre os principais filmes lançados nessa época destaca-se *Pânico* (1996).

E, por fim, a terceira fase, intitulada de *neoslashers*, manifesta-se no início dos anos 2000. Segundo Petridis (2014), no fim da década de 1990 e no início do novo milênio, o horror *slasher* começa a entrar em declínio. Dessa forma, em meados dos anos 2001, o autor salienta que os críticos declararam que o horror estava sendo deixado para a imaginação, como nos filmes *A bruxa de Blair* (1999) e *O sexto sentido* (1999), e a violência gráfica dos filmes *slashers* estava chegando ao fim. Porém, após o atentado de 11 de setembro², os filmes de horror começaram a mesclar elementos de nostalgia, tentando relembrar a época em que os Estados Unidos eram considerados mais fortes pela população. Consequentemente, a década de 2000 tem diversas semelhanças com os anos 1980, trazendo *remakes* de *slashers* clássicos, como *O massacre da serra elétrica* (2003), *Black Christmas* (2006), *Quando um estranho chama* (2006), *Halloween* (2007), *A morte convida para dançar* (2008), *Sexta-feira 13* (2009) e *A hora do pesadelo* (2010). Ressalta-se, porém, que, apesar

2 Vale ressaltar que, em Pearl (2022), a protagonista diz uma frase parecida ao não ser escolhida como dançarina da comitiva. Na cena em questão, Pearl suplica aos gritos e diz ser uma estrela, pedindo outra chance.

da extensa quantidade de *remakes* realizados nos anos 2000, também foram lançados filmes originais, como *Freddy vs. Jason* (2003), *Tudo por ela* (2006) e *Terror no pântano* (2006).

Entre as principais características do subgênero, Couto e Silva (2019) evidenciam elementos como violência explícita e vilões que perseguem as vítimas — e posteriormente, cometem assassinatos. Os autores também consideram que em filmes desse gênero há frequentemente a exploração do universo de adolescentes, principalmente no que tange a suas descobertas sexuais. Ademais, os personagens presentes nesses enredos, muitas vezes, são “[...] objetos de investigação sexual [...], em sua grande maioria jovens adultos, “transgressores” sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos irresponsáveis e envolvimento com bebidas, drogas ilícitas e sexo” (Larocca, 2016, p. 51). Podemos complementar essas características ao verificar os estudos de Petridis (2019) que observa que os filmes *slashers* têm *serial killers* que não necessariamente são humanos, e que espalham medo e morte em uma comunidade da classe média, matando pessoas inocentes. Além disso, o autor constata que o assassino é derrotado pelo personagem principal (e, algumas vezes, por mais personagens) que sobrevive no final da história (Petridis, 2019).

Porém, é importante ressaltar algumas características estéticas que fizeram com que o subgênero evoluísse conforme o tempo. Para Petridis (2014) o elemento dominante nas obras clássicas era a punição do desejo sexual, e esses elementos baseiam-se, principalmente, na combinação do conservadorismo da época com a epidemia da aids. Dessa maneira, “[...] no período clássico, por causa da epidemia de aids, todos que faziam sexo acabavam mortos e apenas a menina que tinha características virginais sobrevivia” (Petridis, 2014, p. 83, tradução nossa). Já nas obras lançadas na década de 2000, as convenções se diferem, logo:

Não existe nenhuma regra sobre a seleção das vítimas ou sobre a sua idade. Isto está intimamente ligado aos acontecimentos de 11 de setembro. [...] Na América pós-11 de setembro, o medo de uma morte sem sentido é uma das principais preocupações. Esta ansiedade social tornou-se parte da fórmula *neoslasher* (Petridis, 2014, p. 83, tradução nossa).

Sendo assim, algumas vítimas podem estar ligadas ao assassino, o que faz com que haja uma justificativa realista para as suas mortes; ou elas podem ser assassinadas por estarem no lugar errado e na hora errada.

Horror *slasher* e representações femininas

O cinema de horror tem grande importância na construção de significados sociais e culturais. Segundo Ian Conrich (2010), os filmes de horror são um dos gêneros mais fortes e flexíveis do cinema contemporâneo. Com base em suas produções, torna-se possível realizar discussões acerca de lutas sociais de classe, gênero e raça (Larocca, 2016). Além disso, observa-se particularidades em suas produções que remetem a características humanas, como identificado por Gabriela Larocca (2016), que reconhece que o horror — e, conseqüentemente, suas transformações — estão relacionadas também com momentos históricos da nossa sociedade. Dessa maneira, considera-se que os temas de produções do cinema de horror, muitas vezes, trabalham com pontos específicos da nossa realidade, transformando “[...] atos extremos de violência em espetáculos midiáticos” (Larocca, 2016, p. 59).

Para Humphrey (2014), parece quase desnecessário demonstrar a importância do cinema de horror que foque em questões de gênero, sexualidade e subjetividade humana. Porém, segundo o autor, houve um tempo no qual essas preocupações não eram levantadas nos estudos de cinema mais amplos. Baseado nisso:

Embora se possa apontar a influência do subgênero “horror corporal” exemplificado por *Eraserhead* (1977) de David Lynch e o trabalho de David Cronenberg, bem como o impacto duradouro de filmes como *Rosemary's Baby* (1967) e *Carrie* (1976), a qualidade dos argumentos convincentes feitos pelas primeiras acadêmicas feministas e *queer* a se aventurar no debate é o que fez parecer essencial considerar os filmes de terror de acordo com considerações de sexo e gênero (Humphrey, 2014, p. 38, tradução nossa).

Também é importante destacar que, segundo Williams (2015), sempre que a tela de cinema exhibe imagens eficazes de horror, é comum que homens façam questão de olhar, enquanto as mulheres cobrem os olhos e escondem seus rostos. Para a autora, existem diversas razões para que esse fenômeno ocorra, uma delas é o fato de a mulher ser demonstrada de maneira impotente, sendo vítima de violações, mutilações e assassinatos. Outro motivo evidenciado por Williams (2015) é o fato de as mulheres não se identificarem com sua imagem demonstrada nos filmes, algo verificado também por Laura Mulvey (1983), que diz que o prazer visual no cinema narrativo privilegia um olhar masculino dominante, no qual a mulher não deixa seu lugar para seu próprio prazer, ela existe apenas para ser observada.

Além disso, Cánepa (2010), em diálogo com Haunted (2007), aponta que os filmes de horror *slasher* trazem frequentemente entre as vítimas a presença de uma heroína frágil e que demonstra pouco — ou nulo — interesse por sexo, sendo muitas vezes uma personagem virgem. Em consequência disso, é comum que essa jovem mulher sobreviva às tentativas do assassino de matá-la, surpreendendo-o no final e tornando-se assim uma *final girl*. À vista disso, é importante evidenciar os pensamentos de Carol Clover (1992), que diz que nas obras de horror *slasher* há a presença de um assassino psicótico que matou uma série de vítimas, em sua maioria mulheres, até ser subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu. Essas garotas sobreviventes são personagens que “[...] conseguem resistir a todas as adversidades impostas ao longo dos enredos, assim como vencem temporariamente a fúria dos assassinos” (Larocca, 2016, p. 170).

Enfatiza-se, ainda, que as obras de horror têm extrema consciência de diversos movimentos resistentes ao governo e as formas de repressão e opressão que o Estado impõe — principalmente, o feminismo. Porém, a resistência apresentada nesses filmes é “[...] atomizada e individualista, geralmente na forma da mulher totalmente masculinizada que internaliza a perspectiva e os meios do opressor, enquanto a própria sexualidade feminina é representada como grotesca e malévola” (Sharrett, 2015, p. 297, tradução nossa). Essas questões também são abordadas por Silva (2023) e Creed (1993), que demonstram que há diversas imagens de mulheres-monstros nos filmes de horror. Além disso, Creed (1993) aborda seus estudos do feminino-monstruoso em conjunto com a abjeção, defendida por Julia Kristeva (1982). De acordo com esta autora, nas obras de horror há uma quantidade abundante de características e elementos da abjeção, que podem causar um sentimento de repulsa nos personagens da narrativa ou mesmo, no espectador (Silva, 2023). Entre os exemplos apresentados por Kristeva (1982), destacam-se sangue, vômito, lágrimas e carne em putrefação.

Christopher Sharrett (2015) também observa que, muitas vezes, quando questões feministas e *queer* são apresentadas em filmes de horror, elas têm um papel de bode expiatório ou mesmo de rivalidade. Dessa maneira:

A atitude do filme em relação à cultura *gay* e ao feminismo flui axiomáticamente da sua atitude em relação à diferença, que deve ser restaurada por meio de uma violência sacrificial que reconheça o Outro pela sua obliteração, uma estratégia que admite tanto a credulidade como o ceticismo do espectador; o “especialismo” do Outro e

a nossa simpatia por ele são reconhecidos à medida que o seu aspecto monstruoso é confirmado (Sharrett, 2015, p. 285, tradução nossa).

Além disso, segundo Sharrett, o corpo torna-se um “[...] *locus* especial do horror, sempre um local de mutilação e excreção” (*idem*, 2015, p. 291, tradução nossa). Ao aprofundar esse pensamento com o conceito de abjeção sob a óptica da mulher, Kristeva (1982) aponta dois elementos principais que estão relacionados a essa repulsa: excrementos (que ameaçam a identidade de fora) e menstruação (que ameaça internamente). Ademais, destaca-se esse segundo elemento, pois, em muitas produções de horror, o sangue é uma característica de abjeção, principalmente ao pensar no corpo feminino. Um dos exemplos mais marcantes, que também é demonstrado por Creed (1993), é o filme *Carrie* (1976), de Brian De Palma. Na produção, o sangue tem uma função simbólica e aparece em diversas cenas e maneiras no filme, como: menstrual, de porco, de nascimento, do pecado e da morte (Creed, 1993). Logo, o sangue da mulher está conectado aos sentimentos de horror, vergonha e humilhação. O corpo feminino não é naturalmente monstruoso ou abjeto, conforme afirma Barbara Creed:

A mulher não é, por sua própria natureza, um ser abjeto. Sua representação como monstruosa nos discursos populares é função do projeto ideológico dos filmes de horror — um projeto destinado a perpetuar a crença de que a natureza monstruosa da mulher está inextricavelmente ligada à sua diferença sexual com o homem (Creed, 1993, p. 310, tradução nossa)

Também é importante apontar que o pensamento kristeviano acerca da abjeção está bastante relacionado à categoria científica de poluição (Oliveira, 2021). De acordo com Mary Douglas (1966), existem dois níveis de noções de poluição que se inserem na nossa sociedade: um denominado como largamente funcional, no qual pessoas tentam controlar e influenciar umas às outras; e outro reconhecido como expressivo, no qual as leis da natureza, de certa maneira, relacionam-se aos valores morais. À vista disso, “[...] esta doença é causada pelo adultério, aquela pelo incesto; este desastre meteorológico é o efeito de uma deslealdade, aquele o efeito de um acto de impiedade” (Douglas, 1966, p. 7).

Ressalta-se, ainda segundo Douglas (1966), que algumas poluições servem de analogia para exprimir uma ideia de ordem social, ou seja, tudo que é

diferente ou está “fora de lugar”, é sujo ou poluidor. Logo, a autora demonstra que existem diversas crenças que contemplam que cada um dos sexos — considerando aqui, o binário masculino e feminino — e constituem um perigo para o outro, principalmente quando entram em contato por meio de fluidos sexuais. Portanto, “[...] a ordem ideal da sociedade é mantida graças aos perigos que ameaçam os transgressores. Estes pretensos perigos são uma ameaça que permite a um homem exercer sobre outro um poder de coerção” (Douglass, 1966, p. 7).

As mulheres de X

Lançado em 2022 pelo estúdio A24, *X* é um filme estadunidense de horror *slasher* dirigido por Ti West. A obra acompanha a história de um grupo de cineastas que desejam gravar um filme pornográfico denominado *The Farmer's Daughters* e, para a realização das gravações, viajam para uma fazenda no Texas pertencente ao casal de idosos Howard e Pearl. Ao chegarem no local, os jovens percebem características estranhas nos proprietários. Enquanto Howard é agressivo e ameaça os jovens com sua espingarda, argumentando que não gosta de nenhum deles, Pearl persegue silenciosamente Maxine, uma das atrizes do grupo, observando os passos e, principalmente, o corpo da jovem. Ao se estabelecerem na residência e iniciarem as gravações, Pearl começa a apresentar comportamentos estranhos e pessoas do grupo começam a desaparecer.

Pearl

Pearl, interpretada por Mia Goth, é a assassina principal de *X* (2022), sendo a dona da fazenda no qual os jovens cineastas realizam as filmagens do seu filme pornográfico. Porém, para entender as motivações e características da personagem, torna-se necessário analisá-la primeiramente na prequela *Pearl* (2022)³, também dirigido por Ti West, na qual são apresentadas a juventude e a origem da personagem-título.

O filme acompanha a história de Pearl, uma jovem que mora em uma fazenda com sua mãe e seu pai debilitado enquanto espera seu marido voltar da guerra. Ela odeia o lugar em que vive e sonha em ser dançarina, sempre se imaginando em um espetáculo teatral. Ao decorrer do filme, porém, a personagem

3 O filme *Pearl* (2022) será analisado de maneira mais detalhada em artigo posterior que está sendo desenvolvido.

comete diversos assassinatos, tanto dos animais da fazenda quanto de sua mãe, seu pai e de um cinegrafista do qual se tornou amiga.

Laura Mulvey (1983) constata que o olhar masculino focado na mulher envolve duas maneiras de dominação. A primeira delas é a punição da mulher por meio de um personagem masculino poderoso, e a segunda, a supervalorização fetichista, que controla e ameaça o corpo da mulher com um excesso de perfeição estética. Essas questões podem ser observadas quando Pearl tenta fazer parte de uma comitiva de dançarinos. Ela se esforça para conquistar a perfeição, mas é rejeitada, enquanto sua cunhada Mitsy é aceita. Após a negativa, a personagem adquire um sentimento de raiva e assassina a outra mulher com machadadas (Figura 1), punindo seu corpo considerado perfeito.



Figura 1. Pearl persegue e mata Mitsy. Fonte: *Pearl* (Ti West, 2022)

Além disso, enfatiza-se alguns detalhes da vítima. Mitsy é loira de olhos azuis-claros, julgada como talentosa pela comitiva. Sua aparência física é um dos motivos para que seja escolhida pelo grupo, pois os jurados comentam com Pearl que gostariam de uma mulher loira. Em *X*, essas características são retomadas na personagem Bobby-Lynne. Assim como Mitsy, a jovem atriz tem cabelos loiros e olhos azuis, corpo físico padrão e também é vista como boa em seu trabalho. Não por acaso, ela é a primeira mulher a ser assassinada por Pearl.

Ademais, identificamos que em *X* as características que tornam Pearl assustadora e monstruosa, sob o olhar masculino, estão relacionadas principalmente

a sua aparência idosa. Esse fato dialoga com os pensamentos de Williams (2015), que aponta que não há muita diferença entre um objeto de desejo e um de horror, no que diz respeito ao olhar masculino. Segundo a autora, em uma obra de horror, essa diferença pode estar simplesmente na idade das estrelas femininas.

Bobby-Lynne

Bobby-Lynne Parker, interpretada por Brittany Snow, é uma atriz pornô e membro do elenco de *The Farmer's Daughters*, que está sendo gravado na fazenda de Howard e Pearl. A primeira imagem da personagem a apresenta em uma van com o grupo de cineastas, enquanto eles revisam o roteiro que vão filmar. Ao chegarem, a personagem começa a ser filmada em uma cena de sexo com Jackson.

Quando a noite chega, a personagem acorda ao ouvir os gritos de sua colega Maxine. Ao correr em direção aos gritos, encontra Pearl nua, e descobre que a idosa tocou Maxine enquanto ela dormia. Após a cena, Bobby-Lynne começa a procurar por seus outros amigos. Enquanto inicia sua busca, a personagem encontra Pearl novamente, desta vez, no cais do lago da fazenda. Ao tentar ajudar a idosa, Pearl a agride e a chama de prostituta e, antes que a personagem possa fugir, a idosa a empurra no lago, onde é atacada e morta por um jacaré.

É importante salientar a última cena apresentada, pois, ao chamar Bobby-Lynne de prostituta, Pearl demonstra sua abjeção e repúdio à jovem, algo demonstrado por Butler (2019), que afirma que a formação de um sujeito requer sua identificação com a normatividade do *sexo*, que “[...] toma lugar mediante um repúdio [...] que cria uma valência de ‘abjeção’ e sua condição para o sujeito como um espectro ameaçador” (Butler, 2019, p. 23).

Além disso, Bobby-Lynne também é vista como uma personagem transgressora, algo verificado por Petridis, que, em diálogo com Clover (1992), destaca que, quando existe a transgressão sexual na identidade da mulher, sua destruição é inevitável, ou seja, “[...] qualquer personagem desses filmes que fume, faça sexo ou use drogas tem de morrer. O sexo das vítimas é masculino e feminino, mas há uma diferenciação na forma como são mortas” (Petridis, 2014, p. 77, tradução nossa). Dessa maneira, segundo Clover (1992), os assassinatos de mulheres costumam ser filmados de perto, com mais detalhes gráficos, enquanto as mortes masculinas costumam ser mostradas

de longe, ou possuem cortes, não evidenciando de maneira explícita o que ocorreu. É possível analisar essas características na morte de Bobby-Lynne, quando a câmera foca no animal atacando sua cabeça e, em seguida, na mulher se contorcendo em seus dentes, enquanto uma enorme quantidade de sangue aparece no lago.

Enfatizamos também as definições do monstruoso feminino, baseadas em antigas noções religiosas e históricas da abjeção (Creed, 1993), principalmente, em relação ao que era considerado abominação pela igreja, como a “[...] imoralidade sexual e perversão; alteração corporal, decadência e morte; sacrifício humano; assassinato; o cadáver; resíduos corporais; o corpo feminino e o incesto” (Creed, 1993, 52-53, tradução nossa). Por consequência, Pearl considera Bobby-Lynne uma ameaça e, por isso, ela assassinou a atriz.

Lorraine

A personagem Lorraine Day, interpretada por Jenna Ortega, também é um membro do grupo de cineastas. Porém, diferentemente de Bobby-Lynne, Lorraine não é uma atriz, mas membro da equipe técnica. Ao decorrer do filme, a personagem questiona sua religião, em consequência de estar trabalhando em um filme pornô. A primeira aparição de Lorraine é na van com outros membros do grupo, demonstrando sua personalidade introspectiva, pois fica quieta por muito tempo. Ao parar em um posto de combustível, revela-se que ela namora RJ, o diretor.

Ao chegarem na fazenda de Pearl e Howard, Lorraine percebe que os donos do lugar não imaginam que o grupo gravará um filme pornográfico e fica receosa. Apesar disso, ela mantém o segredo. Durante uma cena de sexo entre Bobby-Lynne e Jackson, Lorraine segura o microfone perto dos atores. A personagem demonstra desconforto nesse trabalho. Isso pode ocorrer, principalmente, devido à sua personalidade introspectiva e também às suas características religiosas, já que, na nossa cultura, a nudez “[...] é inseparável de uma marca teológica” (Agamben, 2015 p. 73).

Porém, após observar uma cena de sexo de Maxine, Lorraine apresenta uma fisionomia de desejo (Figura 2), e, em seguida, pede para os outros membros do grupo para participar das gravações do filme, o que acarreta um estranhamento e uma sensação de surpresa. Maxine a encoraja e diz que a tradição não deve controlá-la. É importante salientar que essa noção de controle e pressão da sociedade é verificado por Douglas (1966), que destaca que:

No primeiro nível, o mais óbvio, encontramos pessoas tentando influenciar o comportamento umas das outras. As crenças reforçam os constrangimentos sociais: todos os poderes do universo são chamados a garantir a realização do desejo de um velho homem moribundo, a dignidade de uma mãe, os direitos do fraco e do inocente: O poder político é geralmente precário e os chefes primitivos não são uma exceção à regra. As suas legítimas pretensões apóiam-se nas crenças em poderes extraordinários que emanam da sua pessoa, das insígnias da sua função ou das palavras que pronunciam (Douglas, 1966, p. 7).



Figura 2. Lorraine sente desejo ao ver a cena erótica de Maxine. Fonte: X (Ti West, 2022).

Em sequência, Lorraine se prepara para sua primeira cena de sexo. Ela retira seu colar de cruz e realiza o *take* com Jackson. Esse comportamento também é identificado por Judith Butler (2019), que diz que o sujeito é constituído por meio da exclusão e abjeção de algo exterior, que na realidade, é *interior* a esse sujeito como seu próprio repúdio. Ou seja, os sentimentos de abjeção de Lorraine pelo sexo seriam apenas comportamentos gerados pelo seu próprio desejo de participar daqueles atos.

Durante a noite, a personagem não encontra seu namorado e resolve começar a procurá-lo. Ao chegar à casa de Howard, o senhor a convida para entrar e pede que a jovem desça ao porão para buscar uma lanterna. Lorraine aceita, com um pouco de desconfiança, mas, ao descer as escadas, percebe que foi trancada. Em desespero, a personagem desce o restante dos degraus e vai para o porão, onde encontra o cadáver de um homem, o que a faz gritar. Maxine, que ouve os gritos de Lorraine, a ajuda a sair do local.

Porém, Lorraine a culpa por tudo que aconteceu e tenta fugir da casa. Ao passar pela porta, Lorraine é morta com um tiro na cabeça e tem seu corpo arrastado por Howard. Assim, da mesma maneira que ocorre com o assassinato de Bobby-Lynne, observa-se a câmera focar detalhadamente no cadáver ensanguentado da personagem, principalmente em seu rosto deformado pelo tiro. A questão do sangue também é muito evidente na obra e, especificamente, quando se trata das mortes das personagens femininas. Para Barbara Creed:

A obsessão do filme de terror pelo sangue, particularmente pelo corpo sangrento da mulher, em que o seu corpo é transformado numa “ferida aberta”, sugere que a ansiedade de castração é uma preocupação central do filme de terror — particularmente do subgênero *slasher*. O corpo da mulher é cortado e mutilado, não apenas para significar o seu próprio estado de castração, mas também a possibilidade de castração para o homem (Creed, 2002, p. 74, tradução nossa).

Por conseguinte, tanto a morte de Lorraine, quanto de Bobby-Lynne são extremamente evidentes e detalhadas.

Maxine

Maxine Minx, interpretada por Mia Goth, é uma aspirante a atriz e estrela do filme *The Farmer's Daughters*. Além disso, ela também é a protagonista de *X*. A personagem busca fugir de seu passado religioso e se tornar uma estrela de cinema. Suas primeiras aparições são ainda na van com os outros cineastas, em direção à fazenda de Pearl e Howard. Em determinado momento, o automóvel passa por cima de tripas de um animal atropelado, e Maxine demonstra extremo nojo pela cena, algo que podemos relacionar à abjeção de Creed, que afirma que “[...] o abjeto pode ser experimentado de várias maneiras — uma das quais se relaciona com as funções biológicas do corpo, a outra se inscreve em uma economia simbólica (religiosa)” (*idem*, 1993, p. 54, tradução nossa). Consequentemente, imagens de sangue, vômito, entre outras, são centrais na construção da noção do que é horrível (Creed, 1993).

Após as primeiras gravações do filme, Maxine entra no lago da fazenda e toma um banho. A câmera foca no jacaré que está escondido na água e, logo depois, no rosto da personagem, que demonstra calma e relaxamento. Toda a cena é construída de maneira serena, sendo possível ouvir apenas o som da água e dos pássaros no céu. Isso ajuda a criar uma tensão ainda

maior, por sabermos do perigo que cerca a personagem e por ela não ter esse conhecimento. Linda Williams reforça como tudo conspira para condenar o desejo e a curiosidade do olhar da mulher. Ao Maxine demonstrar curiosidade, andar pela fazenda e se banhar em um lago, ela teria “[...] se tornado responsável pelo horror que seu olhar revela [...]” (Williams, 2015, p. 21, tradução nossa). Maxine nada de volta à beira, e o jacaré a persegue silenciosamente. Ela sai da água, sem ter ideia de que poderia ter sido morta.

Em seguida, Maxine caminha até a frente da casa principal e observa Pearl a chamando para entrar. Ao adentrar a casa, há uma escolha por uma iluminação escura, no qual apenas a figura de Maxine permanece na luz. Enquanto a jovem repara nos objetos jogados e espalhados na cozinha, Pearl aparece silenciosamente atrás dela. Novamente, a luz se mantém em Maxine, enquanto Pearl aparece nas sombras (Figura 3). Para Morgan (2002, p. 4) “[...] o mito do horror emerge da escuridão que reflete aspectos particulares da nossa situação bioexistencial”. Dessa maneira, a escolha por altas e baixas iluminações auxilia ainda mais na criação de um ambiente assustador e, assim como na cena anterior, com o jacaré, sugere-se a permanência da sensação de que Maxine está em perigo.



Figura 3. Pearl encara Maxine nas sombras. Fonte: X (Ti West, 2022).

Após conversar com Pearl, Maxine retorna para o celeiro assustada. A tri-lha sonora torna-se mais perturbadora, elevando o suspense, enquanto a personagem prepara-se para gravar suas cenas. Maxine consome drogas e

encara seu rosto no espelho, ao mesmo tempo que declama que não aceitará uma vida que não merece. Em seguida, ela retorna para as gravações. A partir de então, o som de fundo volta a ter um tom feliz, com uma música alegre, e a coloração, que até o momento era neutra, torna-se mais viva. Em determinado momento do filme, Pearl visualiza de uma janela a cena de sexo de Maxine e se imagina no lugar da jovem realizando o ato. Essa noção de prazer ao olhar está bastante relacionada ao conceito de escopofilia. Para Mulvey (1983), existem circunstâncias nas quais o próprio ato de observar já se torna uma fonte de prazer. Logo, pode-se realizar conexões com Freud (2018), que aborda que a escopofilia está relacionada ao ato de tornar as outras pessoas como objetos, sujeitando seus corpos a um olhar físico e controlador.

David Greven (2011), considera que o horror moderno se submete às ansiedades que circulam a mulher, principalmente o medo e o desejo simultâneo do seu marido. Isso pode ser identificado em Pearl, que, após ver Maxine realizando sexo, implora para que Howard a satisfaça, mas o marido nega, dizendo estar fraco demais para isso. Ao cair da noite, quando o celeiro está escuro, Pearl entra na casa de hóspedes e começa a tocar o corpo de Maxine enquanto ela dorme, novamente transformando seu corpo em um objeto de prazer para o olhar da idosa. Quando a jovem acorda aos gritos, Pearl foge e, em seguida, começa a assassinar os outros membros do grupo.

Depois que seus amigos foram assassinados, Maxine foge da casa e consegue roubar as chaves do caminhão dos idosos. Com uma pistola, Maxine ameaça Pearl, que a chama de prostituta perversa e diz que ambas são iguais, e que a jovem atriz acabará como ela. Ao fundo da cena, em paralelo ao diálogo, é possível ouvir um pastor na televisão pregando. Maxine discorda de Pearl, e diz que elas não são iguais, que enquanto a senhora é uma assassina e sequestradora, ela é uma estrela⁴ que não aceitará uma vida que não merece. É importante salientar nesse trecho o conceito de punição reforçado por Linda Williams (2015). Segundo a autora, os filmes de horror demonstram diversas maneiras pelas quais a mulher pode ser punida. Então, o processo dessa punição tem uma afinidade e subversividade extrema entre o monstro e a mulher, “[...] no sentido em que o seu olhar para o monstro reconhece o seu estatuto semelhante dentro das estruturas patriarcais de visão” (Williams, 2015, p. 19-20, tradução nossa). Desde esse ponto, destaca-se que tanto

4 Não por acaso, ambas são interpretadas pela atriz Mia Goth.

Maxine — a mocinha — quanto Pearl — a vilã — têm características que as tornam semelhantes, como o almejo pela fama e o constante desejo por sexo, o que aproxima a protagonista de sua versão monstruosa.

Ao fundo, escuta-se novamente a voz do pastor, que orienta as pessoas a não aceitarem a vida que não merecem, em paralelo ao discurso de Maxine. Logo após, a jovem tenta atirar na idosa, mas não consegue. Pearl em seguida atira com a espingarda, e o recuo da arma faz com que a idosa caia e se machuque. Aproveitando que ela está ferida, Maxine liga o caminhão. Pearl suplica por ajuda e a atriz recusa, enquanto a mata passando as rodas por cima de seu corpo. Nessa cena, há um paralelo com o início do filme, quando o grupo de jovens passa com a van por cima das tripas de animais. Porém, dessa vez, Maxine não parece mais ter nojo e aversão ao ato.

Para Linda Williams (2015), as obras de horror são um raro exemplo de gênero cinematográfico que permite a expressão de uma potência e dos desejos sexuais expressados por mulheres. Porém, esse desejo autônomo ao olhar feminino serve apenas para puni-la pelo mesmo ato, demonstrando o quão monstruosos são os seus desejos. Maxine vai embora da fazenda com um olhar sério e dirige em direção à escuridão. Por consequência, a “[...] última garota aqui é monstruosa e virtuosa, pois seu olhar indica o poder masculino usurpado e, portanto, sinistro e ameaçador” (Wester, 2015, p. 309). Enquanto a jovem se afasta cada vez mais, a câmera retorna para o pastor na televisão, que está mostrando uma foto de Maxine, revelando tratar-se de sua filha. Ele discursa sobre a jovem ter sido seduzida para uma vida de pecado, e espera que um dia ela encontre um caminho até a igreja novamente.

Considerações finais

Com base na contemplação do filme, observam-se diversas características relacionadas ao horror *slasher*. A primeira delas está associada à violência explícita, demonstrada, principalmente, nas cenas em que os personagens pertencentes ao grupo de produção cinematográfica começam a ser assassinados por Pearl e Howard. Um segundo elemento bastante presente em *X* é a presença de um vilão psicótico. No caso do filme analisado, Howard e Pearl acabam sendo responsáveis por esse papel. Porém, é importante destacar que Pearl, desde o início da trama, apresenta certa obsessão por Maxine, tentando se aproximar e dialogar com a jovem e, acima de tudo, demonstrar a todo custo que ambas são iguais.

Além disso, percebe-se que a escolha da paleta de cores das cenas, em conjunto com os sons ao fundo, ajuda a ampliar sentimentos de angústia: quando os jovens estão caminhando pela fazenda e seus arredores, opta-se pela utilização de cores frias e sem muita saturação, como verde e azul claro. Em conjunto a isso, em diversos momentos, constata-se a escolha do silêncio, sendo possível escutar apenas o som da relva, dos passos dos personagens e dos pássaros no céu. Essa composição auxilia a criar uma pressão psicológica, fazendo com que seja fácil se identificar com os personagens que estão em uma fazenda no meio da natureza, sem outras pessoas ao redor — além dos donos da moradia. Fundamentando-se nisso, a trilha sonora e as cores do longa-metragem funcionam muito bem para criar um ambiente de medo.

Em contrapartida, quando os personagens realizam os *takes* do filme, há uma escolha por cores mais vibrantes, como laranja, marrom e amarelo, além de músicas animadas como trilha sonora. Quando os assassinatos começam a acontecer, há novamente uma mudança de coloração e sonoridade. Percebe-se uma escolha por tons mais escuros, como preto e azul, além de um foco no vermelho, principalmente nas cenas em que Pearl está presente. A música também se torna mais intensa e rápida, trazendo um tom mais frenético para os acontecimentos do filme.

Ao retomar as principais características *slasher* presentes em *X*, identifica-se que a personagem que mais se assemelha às características de *final girl*, conforme elencadas por Cánepa (2010) e *Haunted* (2007), é Lorraine, que demonstra ser desconfiada e ter certa aversão às ações dos outros jovens, principalmente relacionadas aos *takes* pornográficos. Porém, no decorrer do filme, a personagem realiza o sexo, tornando-se assim uma mulher transgressora. Dessa maneira, como constatado por Petridis (2014) e *Clover* (1992), Lorraine precisa ser punida, o que acarreta em seu assassinato.

No caso do filme analisado, quem interpreta o papel de *final girl* é Maxine, personagem que desde o início é demonstrada como objeto de desejo de Pearl. No enfrentamento final, Maxine vence Pearl, sendo possível questionar se a jovem poderia vir a se tornar a próxima assassina da obra⁵. É observado um jogo de sedução entre as personagens, como uma competição angustiante entre a jovem e a idosa, que já não pode mais satisfazer seus impulsos sexuais e deseja ter o corpo da outra.

5 O nome refere-se ao dia 11 de setembro de 2001, quando os Estados Unidos sofreram um ataque terrorista em seu território, o que acarretou na morte de mais de 2 mil pessoas (cf. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>). Acesso em 1/8/2023).

Diante do exposto, *X* (2022) permite entender como personagens femininas podem ser representadas em obras de horror *slasher*. Portanto, observamos que mesmo quando as personagens não são estereotipadas ou adolescentes, ainda assim são consideradas pecadoras, transgressoras e acabam tendo mortes violentas e detalhadas, em que seus corpos são extremamente expostos. Todas essas observações aqui apontadas fazem com que *X* (2022), mesmo sendo lançado recentemente, tenha semelhanças com obras do período clássico do subgênero.

Luiza Lusvarghi é professora no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (Genecine) da Unicamp, autora de *O crime como gênero na ficção audiovisual da América Latina*, autora e coorganizadora da coletânea *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (2019).

luiza.lusvarghi@gmail.com

Ana Catarine Mendes da Silva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (Genecine) da Unicamp, e do Grupo de Estudos do Horror e do Insólito na Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É pós-graduada em arte, cultura e educação pela Faculdade Intervale e graduada em relações públicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

catarinemendes0608@gmail.com

Contribuições de cada autor: Ana Catarine Mendes da Silva foi responsável pela fundamentação teórica e conceitualização, primeira redação, revisão e edição, metodologia e análise formal do corpus. Luiza Lusvarghi contribuiu com a supervisão e gestão do projeto de pesquisa, fundamentação teórica e conceitualização, primeira redação, revisão e edição, metodologia e análise formal do corpus.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: Crocodilo, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CÁNEPA, Laura. Shock!: slasher movie “made in Brazil”. **Revista Contracampo**, n. 21, p. 131-144, 2010.
- CLOVER, Carol. **Men, women, and chain saws**: gender in modern horror film. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- CONRICH, Ian. **Horror zone**: The Cultural experience of contemporary horror cinema. London: I.B Tauris, 2010.
- COUTO, Giancarlo Backes; SILVA, André Conti. Jovens pecadores: culpa, punição e a moral cristã no cinema slasher. **Revista Fronteiras**, v. 21, n. 2, 2019.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. Nova York: Routledge, 1993.
- CREED, Barbara. Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection. *In*: JANCOVICH, Mark. **Horror, The Film Reader**. London: Routledge, 2002.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1966.
- FREUD, Sigmund; SALOMÃO, Jayme. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 2018.
- GREVEN, David. **Representations of Femininity in American Genre Cinema**: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- HAUNTED, B. Slasher movies, Parte 1. **Lugares escuros**. 25 ago. 2007. Disponível em: <http://lugaresescuros.wordpress.com/2007/08/08/slasher-movies-parte-i>. Acesso em: 07 out. 2023.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017.
- HUMPHREY, Daniel. Gender and sexuality haunts the horror film. *In*: BENSHOFF, Harry. M. (Ed.) **A companion to the horror film**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2014.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. An essay on abjection. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- 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). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de (org.), **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David. Abjeção em Julia Kristeva: Interloquções com Mary Douglas e Judith Butler. **Revista Ideação**, v. 1, n. 44, p. 263-279, 2021.

MORGAN, Jack. **The Biology of Horror: Gothic Literature and Film**. Southern Illinois: University Press, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência de cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PETRIDIS, Sotiris. **Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis**. Jefferson: McFarland, 2019.

PETRIDIS, Sotiris. **A historical approach to the slasher film**. *Film International*, v. 12, n. 1, p. 76-84, 2014.

SHARRETT, Christopher. The Horror Film in Neoconservative Culture. *In*: GRANT, Barry Keith. **The dread of difference: gender and the horror film**. University of Texas Press, 2015.

SILVA, Ana Catarine Mendes da. Medusa (2021) e o feminino-monstruoso no cinema de horror brasileiro. *In*: Encontro Socine 2023. **Anais [...]** Paraná: Foz do Iguaçu, 2023. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2023/?id=23036>. Acesso em: 07 out. 2023.

WESTER, Maisha. Torture Porn and Uneasy Feminisms: Rethinking (Wo) men in Eli Roth's Hostel Films. *In*: GRANT, Barry Keith. **The dread of difference: gender and the horror film**. University of Texas Press, 2015.

WILLIAMS, Linda. When the Woman Looks *In*: GRANT, B. K. **The dread of difference: gender and the horror film**. University of Texas Press, 2015.

Artigo recebido em 8/8/2023 e aprovado em 4/11/2023.