



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

**Entre a filha-mágica e o pai-monstruoso:
do horror doméstico-familiar à cura materna em
*A sombra do pai***

**Entre la hija mágica y el padre monstruoso:
del horror doméstico-familiar a la cura materna en
*A sombra do pai***

**Between the magical daughter and the monstrous father:
from domestic-familial horror to maternal healing in
*The Father's Shadow***

Roberta Oliveira Veiga ^I

Universidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil
<https://orcid.org/0009-0006-0314-4175>

Luísa Silva Baraldo Paiva ^{II}

Universidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>

Resumo: A partir de um aporte feminista interseccional, o artigo procura atentar-se ao percurso do filme *A sombra do pai* (2018), de Gabriela Amaral Almeida, que desloca a tradição do “horror materno”, para a qual a mãe é fonte de abjeção, de forma a conduzir, na lida com o gênero, um traço brasileiro sublinhado pela crítica social. Ao questionar os modos como os recursos narrativos e formais usam o horror para tensionar o lugar da maternidade frente aos dispositivos patriarcais-capitalistas, encontramos uma virada que implica gênero, classe, e raça, por meio das experiências próximas às crenças afro-brasileiras. O que seria a monstruosidade da mãe morta é traduzida na melancolia paterna, e o horror é ressignificado pela força da magia que a maternidade, do fora-de-campo, expande até a filha-bruxa.

Palavras-chave: Cinema de horror; Feminismo interseccional; Maternidade; Bruxaria.



Resumen: Desde una perspectiva feminista interseccional, este artículo examina la trayectoria de la película *A sombra do pai* (2018), de Gabriela Amaral Almeida, que transforma la tradición del "horror maternal", donde la madre es fuente de abyección, para transmitir, en su compromiso con el género, un rasgo brasileño destacado por la crítica social. Al cuestionar cómo los recursos narrativos y formales utilizan el horror para cuestionar el lugar de la maternidad en relación con los dispositivos patriarcales-capitalistas, encontramos un cambio que involucra género, clase y raza, a través de experiencias cercanas a las creencias afrobrasileñas. Lo que sería la monstruosidad de la madre muerta se traduce en la figura paterna, y el horror se resignifica mediante la fuerza mágica que la maternidad, desde fuera de la pantalla, expande hacia la hija.

Palabras clave: Cine de terror; Feminismo interseccional; Maternidad; Brujería.

Abstract: From an intersectional feminist perspective, this article examines the trajectory of the film *The Father's Shadow* (2018), by Gabriela Amaral Almeida, which shifts the tradition of "maternal horror", in which the mother is a source of abjection, to convey, in its engagement with gender, a Brazilian trait highlighted by social criticism. By questioning how narrative and formal resources use horror to challenge the place of motherhood in relation to patriarchal-capitalist devices, we find a shift that involves gender, class, and race, through experiences close to Afro-Brazilian beliefs. What would be the monstrosity of the dead mother is translated into the paternal figure, and the horror is re-signified by the magical force that motherhood, from off-screen, expands to the daughter.

Keywords: Horror cinema; Intersectional feminism; Motherhood; Witchcraft.

Introdução

*A sombra do pai*¹ (2018) é o segundo longa-metragem de Gabriela Amaral Almeida. O filme veio logo após *O animal cordial* (2017), um *slasher*² brasileiro que surpreendeu pelo foco na violência moral e gráfica, ou seja, na alta dose de *gore*³ que lhe rendeu indicação em seis categorias no Grande Prêmio de Cinema Brasileiro de 2019. Apesar da extrema proximidade temporal entre a realização de ambos, os filmes não só portam narrativas bem distintas como mobilizam o horror de forma a ressaltar quão elástica podem ser as motivações e efeitos das abjeções que caracterizam o gênero. Ao colocá-los lado a lado, percebe-se a versatilidade com que Gabriela

¹ Agradecemos a Laura Cánepa, inspiração para este texto, desenvolvido a partir de sua apresentação no Grupo de Pesquisa *Poéticas Femininas Políticas Feministas* – "Rituais de Sobrevivência: o horror e o poder do cuidado em *A sombra do pai*" sobre o filme de Gabriela Amaral Almeida – e de seu texto *Quem ama cuida* (Cánepa, 2025).

² *Slasher* é um subgênero do horror com elementos pré-definidos bem demarcados, como pontua Clover (1987, p.187): "história imensamente gerativa de um psicopata que mata uma série de vítimas, na maioria mulheres, uma por uma, até que ele próprio seja subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu".

³ Vertente do cinema de horror marcada pela representação explícita de violência física, mutilações, sangue e destruição corporal. O termo deriva da palavra inglesa *gore*, associada a sangue coagulado ou ferimentos abertos, e passou a designar obras que enfatizam o choque visual e os efeitos gráficos do corpo em sofrimento. Embora frequentemente associado ao horror *exploitation*, o *gore* também pode operar como recurso estético, político ou alegórico, explorando limites da visualidade e da abjeção.

consegue regular a gramática do horror para abordar com contundência a realidade social do Brasil. É notável a distância entre os temas e os mecanismos que impulsionam o desejo crítico que cada filme endereça à espetatorialidade.

Em chave inversa ao *O animal cordial*, *A sombra do pai* parece reelaborar a temática de outros curtas lançados pela diretora em começo de carreira, como *A mão que afaga* (2012) e *Estátua* (2014), levando o gênero a tornar mórbida uma dimensão lúdica que o protagonismo da criança pode ensejar. Tal realismo, ainda que mais lúgubre do que “mágico”, poderíamos dizer, é incompatível com a visceralidade pulsante do *slasher*. Um se delonga no que há de soturno, mas também de sobrenatural, na morte materna, a partir do universo infantil, e o outro se apraz na ação de violentar e matar quaisquer corpos adultos. As recorrentes lembranças de *O iluminado* (1980), adaptação de Stanley Kubrick da obra de Stephen King – sobre uma criança solitária, dotada de poderes, cujo pai trabalha fora enquanto a família cria uma rotina capaz de enlouquecê-lo – poderia tornar o ambiente doméstico um local distante da realidade, cheio de ameaças e perigos [como em *Cemitério maldito* de Kevin Kolsh e Dennis Widmyer (1989), *It: a coisa* de Andy Muschietti (2017), *Carrie, a estranha* de Brian de Palma (1976)], contudo não é bem assim que o filme funciona.

Ao se afastar do *slasher* e de sua modelagem amplamente reconhecida em *O animal cordial*, o filme se enlaça ao mágico e ao sobrenatural recorrente nos sincretismos religiosos brasileiros, para estruturar uma narrativa em torno do que seria uma família brasileira comum entre tantas em vulnerabilidade socioeconômica, porém, composta por um pai solo, sua filha, e a tia. Embora a princípio o motivo fílmico possa remeter a uma modalidade do gênero comum ao imaginário norte-americano – como o Halloween, os subúrbios e os acampamentos de verão – essa ambiência e seus elementos se inscrevem estética e culturalmente no contexto brasileiro: a festa junina, a periferia de São Paulo, com suas casas cercadas por muros e grades, os saberes populares, e as férias vividas no abafado das casas e seus pequenos quintais. O contexto periférico e a pobreza que o acompanha, bem como a duração em cenas cotidianas e domésticas, diferentemente de seu predecessor, vinculam o filme a uma sensorialidade realista, acrescida à centralidade na fabulação infantil. A menina, personagem central, com seus poderes de feitiçaria e seus rituais misteriosos usados para conectar-se à mãe morta, enfatizam o lado mágico do gênero, sem perder uma interpelação social e epistêmica acerca da centralidade materna.

Em *A sombra do pai* a dimensão crítica se inscreve, então, na família e na falta da mãe sentida em vários âmbitos. Nos interessa questionar como, para além da trama, essa estrutura familiar é tensionada pelo horror sobrenatural. Quais expedientes formais e narrativos, aliados a uma estética simultaneamente fúnebre e mágica, constroem uma maternidade disforme e complexa, capaz de tensionar o modelo de mãe e de família convencionado por discursos e dispositivos patriarcais, coloniais e capitalistas?

No trabalho de Barbara Creed (1993), observamos como a edificação da vilania da mulher no cinema de horror se deu através da associação entre o feminino e o abjeto, ou seja, aquilo que distinguiria a monstrosidade feminina como aterrorizante aos olhos da sociedade. Além dos excrementos, da menstruação, dos fluídos do parto, e de outros resíduos usados na exploração da abjeção feminina, via Freud, Creed identifica a fonte dessa última na sexualidade: “nenhum ser masculino é poupado do pavor da castração ao avistar os genitais femininos” (Freud, 2014, p. 429). Partindo da psicanálise, a autora descreve vários filmes *hollywoodianos* em que entre as principais figuras-chave de abjeção feminina está a mãe, como aquela que representa ameaça à estabilidade da ordem simbólica (a lei paterna) tanto pelo temor patriarcal da castração que carrega em seu corpo, quanto por sua autoridade afetiva e moral que dificulta aos filhos se constituírem separados dela.

[...] podemos observar a abjeção em ação no texto de terror, onde a criança luta para se libertar da mãe, representante da figura materna arcaica, em um contexto no qual o pai está invariavelmente ausente (*Psicose, Carrie, Os Pássaros*). Nesses filmes, a figura materna é construída como o feminino monstruoso. Recusando-se a abdicar do controle sobre sua criança, a mãe a impede de ocupar o lugar que lhe cabe em relação ao Simbólico. Consumida em parte pelo desejo de permanecer presa a uma relação feliz com a mãe e em parte aterrorizada com a separação, a criança se entrega facilmente ao conforto da relação diádica⁴ (Creed, 1986, p. 72, tradução nossa).

⁴ Do original: [...] we can see abjection at work in the horror text where the child struggles to break away from the mother, representative of the archaic maternal figure, in a context in which the father is invariably

Não há dúvidas que Gabriela Almeida consegue contrariar essa vocação patriarcal do cinema de horror de evocar o abjeto pelo corpo da mãe. Como então as relações familiares, classistas e afroreligiosas se conformam para o advento de outra figuração da mãe? A proposta é pensar e colocar em debate os mecanismos através dos quais *A sombra do pai* maneja o gênero de forma a deslocar a figura materna como monstruosa, bem como da filha criança como a vítima-assombrada por essa figura.

Para isso, seguiremos três perguntas como eixos metodológicos que objetivam situar quem é quem na relação entre os personagens e os mecanismos críticos de horror, a partir da *mise en scène*, dos recursos expressivos e diegéticos, e da ambiência fílmica: 1) quem está à sombra do pai – esse eixo busca deslindar a partir da figura da filha a dinâmica familiar no panorama geral da narrativa; 2) quem é o monstro – nessa etapa mapeia-se a operação fílmica de transferência do monstruoso da *mãe castradora* para o pai, duplamente melancólico, buscando caracterizá-lo como fonte de abjeção; 3) quem é a mágica – por fim, o propósito é perceber de que maneira a mobilização de características tradicionais das bruxas históricas, e sua relação com religiosidades de matriz africana vividas no Brasil, inverte o materno-abjeto reconhecido como instituinte do cinema de horror clássico (sobretudo norte-americano) para o materno sobrenatural e mágico.

Breve comentário sobre o materno nas famílias do cinema de horror

Segundo Laura Cánepa (2016), o cinema de horror no Brasil já foi bem mais escasso:

Os filmes de horror brasileiros têm conquistado desde 2008 – ano de lançamento do longa-metragem *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins –, aceitação crescente, tanto da crítica quanto dos editais públicos e espaços de

absent (Psycho, Carrie, The Birds). In these films, the maternal figure is constructed as the monstrous-feminine. By refusing to relinquish her hold on her child, she prevents it from taking up its proper place in relation to the Symbolic. Partly consumed by the desire to remain locked in a blissful relationship with the mother and partly terrified of separation, the child finds it easy to succumb to the comforting pleasure of the dyadic relationship.



exibição. Tal percepção se verifica pelo aumento de títulos do gênero exibidos em alas comerciais e em festivais nacionais, e também pela reação da crítica, que vem dedicando mais atenção ao tema em mostras de filmes e coberturas jornalísticas. Essa fase de maior visibilidade veio mudar um cenário que, até há pouco tempo, era mais rarefeito (Cánepa, 2016, p. 121).

Até 2018, ano de lançamento de *A sombra do pai*, o panorama da produção cinematográfica brasileira passou por transformações significativas ampliando o campo para maior experimentação, e maior acercamento de certa concepção brasileira do horror, com longas como *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). É interessante ver que o laureado *O agente secreto* (2025) de Kleber Mendonça Filho, mesmo não se encaixando propriamente no gênero, brinca com referências que indicam essa consolidação de um horror brasileiro e suas referências aos folhetins nacionais.

Nessas produções brasileiras, que se afastam bastante do estilo horrífico de *Zé do Caixão*, é na vida doméstica e nas relações familiares e cotidianas que o terror se manifesta. Porém, a maternidade, extremamente presente na consolidação estadunidense do gênero, não têm função central. Em Hollywood, de acordo com Barbara Creed, o “horror materno” é um subgênero que tradicionalmente “está associado à mãe monstruosa que ama demais, cuja atitude possessiva e sufocante em relação ao filho ameaça inibir, ou até mesmo destruir, o desenvolvimento da criança em um sujeito independente” (Creed, 2022, p. 27).

Segundo os trabalhos de Ann Kaplan (1992) e Sarah Arnold (2013), desde os cinemas mudos, e na extensa gama de melodramas norte-americanos, o tema da maternidade esteve presente definindo o *women’s film*: um cinema endereçado às mulheres. Se o melodrama figurava a mãe sobretudo como “auto-sacrificante, altruísta e acolhedora” (Arnold, 2013, p. 37), vítima de filho(a)s, maridos malévolos, portou em menor escala a exigente e maldosa – aquela que chegava ao ponto de levar os filhos a atitudes loucas e criminosas - como comumente se vê no horror. Desde os anos 1940, o melodrama dos EUA reproduziu inúmeras “mães santas” – como aquela interpretada por Joan Crawford em *Alma em suplício*, de Michael Curtiz (1945), desprezada e traída

pela filha esnobe –; mas não deixou de destacar suas poucas “mães más”, como em *Queridíssima mamãe*, de Frank Perry (1982), cinebiografia da mesma Joan Crawford, no qual ela é retratada em sua maternidade abusiva e manipuladora⁵. O Brasil não fez história nos melodramas maternos. Na época estudada por Ann Kaplan, que não chega aos anos 1960, o cinema brasileiro era mais forte nas chanchadas. Além disso, essas comédias musicais, assim como os dramas lacrimosos eram protagonizados em sua extensa maioria por personagens masculinos. Porém, o filme *Mãe*, de 1948, dirigido por Teófilo de Barros Filho, adaptado de um folhetim de rádio, se ajusta bem ao *women's film* do qual nos fala Kaplan. É a história de uma mãe solteira que para dar uma vida estável ao filho casa-se com um antigo pretendente. Nutrindo ódio pelo garoto, ao tentar matá-lo, o marido é surpreendido pela esposa que dispara dois tiros contra ele. O júri a condena a pena máxima. E aquela mulher, humilhada e caluniada, vê-se forçada a renunciar à vida e à liberdade, por amor ao filho. Sofre calada a sua horrível dor, para que seu filho que era e continua sendo a sua verdadeira vida não saiba nunca que sua mãe fora uma assassina. A sinopse da Cinemateca Brasileira, bem como a crítica pesquisada na revista *A cena muda*, de 28 de setembro de 1948, não deixa dúvidas de que se trata de uma mulher que se sacrificou pelo filho, como sugere Arnold, e foi punida por não corresponder ao ideal sagrado da mãe.

No horror, a dicotomia entre a mãe boa e a má (que pode ser apenas aquela que não é perfeita para o ideário cristão-patriarcal de maternidade) também aparece e se repete até os dias de hoje. Vemos a mãe passiva e vítima tanto em *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski (1969), quanto em *Mãe!* de Darren Aronofsky (2017), e do outro lado uma miríade de versões da mãe monstruosa. Elas podem ter a fecundidade usada maleficamente, como em *Os filhos do medo*, de David Cronenberg (1979), e, em grande parte das vezes, assombram e torturam família e filhos – *Boa noite mamãe*, de Veronika Franz, Severin Fiala (2016); *Fuja*, de Aneesh Chaganty (2020) e *Prenda a respiração* (2024)⁶, de Karrie Crouse e Will Joines. Por vezes, as mães do horror atuam quase do fora de campo – como a mãe do reconhecido psicopata de Alfred Hitchcock, Norman Bates, em *Psicose* (1960).

⁵ Esse filme é baseado na autobiografia homônima da filha adotiva de Joan Crawford, Christina Crawford.

⁶ Vale lembrar que nesses dois últimos a mãe é interpretada por Sarah Paulson e, no último, sua personagem não tem nem mesmo consciência de que ela é o monstro doméstico que aterroriza os filhos e sua própria vida familiar.

Em *A sombra do pai*, nos aproximamos dessa atuação quase fora, portanto, oblíqua da mãe, que, em geral, pode se dar porque ela está de fato ausente, ou por não estar tão presente no filme. Se em *Carrie* e *Pearl* de Ti West (2022)⁷ as mães aparecem pouco em cena, mas influenciam de forma decisiva na monstrosidade e nos poderes das jovens filhas, no filme brasileiro a mãe atua a partir do fora de campo. Sua influência é direta e constante no horror tramado, seja na monstrosidade do pai, seja nos poderes da filha. Como em *Psicose*, ela está morta, e sua morte leva a uma deterioração da família, porém diferente da obra de Hitchcock e das outras duas citadas, o sujeito da abjeção narrativa e formal não é a mãe nem a sua filha.

No filme brasileiro, a figura materna, ganha maior complexidade em relação à dicotomia boa-má, da qual o machismo estrutural historicamente tirou vantagens, seja porque os limites entre a mãe santa e a bruxa se borram, seja porque o horror se reformula no sobrenatural justamente em função da ausência da mãe. Tal hipótese nos remete novamente à *Psicose*, e ao seu pioneirismo no *slasher*, que concede bastante concretude à figura da mãe morta. Mesmo morta – representada por um esqueleto vestido em uma cadeira, cuja sombra divisamos na janela – vista apenas de forma oblíqua, ou mencionada no discurso do filho, a mãe surge como força motriz dos atos violentos, sanguinários, de Norman, podendo inclusive ocupar o lugar do próprio assassino – como ocorre posteriormente em *Sexta-feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980).

Em *A sombra do pai* essa função abjeta da mãe-caveira é reconfigurada. Sua ausência é também motivo de degeneração da família, sua não presença carnal motiva o caos necessário para que o horror se instaure. Porém, se a morte da mãe é o acontecimento pavoroso que coloca a família diante de uma situação desconhecida e dispara o terror entre eles, a mãe morta, que poderia surgir como monstruosa por seu caráter fúnebre, surge como uma força de proteção e salvação do ambiente familiar tomado pelo pavor. Ela vai operar não em atos concretos da filha, mas em uma dimensão sobrenatural que aproximará a menina da magia. O pai, por sua vez, é o mais afetado da família. Sua dificuldade e dor frente à morte da mulher, o transforma num homem amedrontado, que aos poucos deixa a vida se esvaír, tornando-se adoecido e

⁷ Se usamos referências clássicas e contemporâneas do cinema americano é porque não encontramos no cinema brasileiro e no cinema latino-americano filmes de horror que produzam essa figuração opaca – quase fora de campo – de uma maternidade que incide fortemente na construção do horrífico e da abjeção em cena.

sorumbático. Figura quase ausente nos horrores clássicos, o pai passa a protagonizar a fonte de abjeção e repulsa que tensiona toda a trama. Porém, essa passagem da monstrosidade materna clássica para a figura paterna não acontece de forma simples. Se, como dito, é a morte da mãe que cria o espaço para o horror, outros afetos funestos próprios do luto familiar também se desencadeiam, perceptíveis não apenas na narrativa, mas nos gestos e expressões da filha.

Quem está à sombra do pai?

A primeira curta sequência do filme antecipa a ambiência fúnebre que estamos prestes a adentrar. Nela, vemos as mãos de uma menina desenterrar uma boneca num quintal seco com pouco verde, mas muitos tijolos e pedras. Em seguida, com a visita de uma recenseadora à casa onde vivem os personagens, entendemos a dinâmica doméstica – o espaço é gerido pela tia Cristina (Luciana Paes, atriz de *Animal cordial* e *A mão que afaga*); o pai trabalha como pedreiro na cidade de São Paulo; a mãe, falecida em um período anterior, está ausente e a criança que vemos novamente, observando curiosa a entrevista da tia para o censo, é Dalva (Nina Medeiros, de *As boas maneiras*), uma menina de nove anos cuja experiência do luto pela mãe será central. Trata-se de uma família da periferia de São Paulo, inserida em um contexto de vulnerabilidade, como indicam as respostas de Cristina à recenseadora. Além disso, predominantemente cinza, com rachaduras na parede, escassos objetos, a casa em sua carência de conforto conforma a ambiência de deterioração que envolverá a família.

Após a mulher do censo perguntar pela mãe e pelo trabalho do pai de Dalva, um corte conduz à imagem e ao forte barulho de uma parede cinza de chapisco sendo quebrada por uma marreta. Ao contrário do que a montagem sugere, não se trata de uma mera obra do pai pedreiro, a parede é do túmulo da mãe de Dalva que está sendo aberto para a exumação do corpo (Figura 1). Em poucos minutos uma tessitura fílmica precisa e misteriosa anuncia como, mesmo morta, a mãe continuará a atravessar e se materializar naquele espaço narrativo.



Figura 1: Túmulo sendo quebrado. Fonte: Captura *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Ainda como prenúncio narrativo, o diálogo expositivo entre a recenseadora e a tia nos conta que Cristina em pouco tempo não estará mais naquela casa: ela está prestes a se casar e logo se mudará para outra região da cidade, deixando Dalva sozinha com o pai. Após a morte da mãe, essa mudança na dinâmica da família, que ficará mais uma vez sem a presença feminina da cuidadora e mantenedora da casa, é o estopim para os conflitos diegéticos. Como que vivendo um duplo “abandono”, o homem da família, entra num processo contínuo de degradação. Além disso, a ausência da mãe e da tia, faz de Dalva aquela que sobrou para ser a “mulher que cuida da casa”. De modo, que não só os outros, mas ela mesma projeta para si um comportamento adulto que incorpora a função historicamente delegada às mulheres: o trabalho doméstico. Sabemos, com *Silvia Federici* (2019), que a especificidade do trabalho doméstico em relação a outras formas de trabalho não reside apenas no fato de ter sido uma imposição às mulheres, mas por ter sido “transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina” (Federici, 2019, p. 42).

No modelo tradicional familiar patriarcalmente construído, o pai trabalha fora, assim como Jorge, e a mãe deveria se responsabilizar pelo lar e pela filha que fica grande parte do tempo sozinha. Na ausência dessa figura feminina, Dalva deixa de ser a criança a ser cuidada, e começa a assumir afazeres domésticos e a zelar pelo pai que se torna cada vez mais estranho e distante, incapaz de tomar conta de si e da filha. Essa

mudança na relação familiar aparece de forma insuspeita na cena que se segue à mudança da tia para sua nova vida com o marido. Jorge e Dalva aparecem sentados à mesa, em um dos raros momentos de diálogo entre os dois. Ele pergunta a que horas a filha vai para a escola, ao que ela responde que está de férias. O pai, em seguida, alerta a menina que tenha cuidado e que só abra a porta da casa para a mulher responsável pela entrega das marmitas. Dalva, então, segura a mão do pai, como que para tranquilizá-lo e diz: “Vai ficar tudo bem, pai”. Jorge a observa, mas não corresponde ao gesto. Mesmo enquadrados frente a frente, assentados rente à mesa, a diferença entre eles permanece marcada: Dalva, mais baixa por conta de seu tamanho de criança, estende sua pequena mão sobre a dele, grande e masculina, reforçando visualmente o descompasso entre os dois. Logo depois, ao lavar a roupa do pai, ela pega uma de suas luvas e a aperta, repetindo o gesto de cuidado que não fora retribuído (Figura 2).



Figura 2: Comparação entre cenas de *A sombra do pai*.
Fonte: Capturas do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Federici nos ensina que não há nada de natural, de essencialmente feminino, em ser dona de casa e, portanto, “são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamento diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida.” (Federici, 2019, p. 43). Contudo não é bem assim que acontece com Dalva. Graças à estrutura machista a qual a família se constrói, é rapidamente percebido e facilmente aceito pelos adultos ao seu redor a ocupação do lugar materno. Afinal, o trabalho doméstico faz parte do ciclo natural da vida das mulheres. Portanto, não é risco algum afirmar que tal performance adulta de Dalva é entendida como parte desse “treinamento” que deve começar cedo, preparando a menina para cuidar da casa e dos próprios filhos futuramente. Esse ciclo se revela

também na trajetória de Cristina, a tia que assumiu a responsabilidade pela casa e pelo irmão até constituir sua própria família, e partir para ser a dona de casa – reforçando, assim, o trabalho doméstico compulsório como um padrão de subserviência feminina transmitido de geração em geração.

Em vários momentos, assistimos Dalva realizar as tarefas caseiras. Em um deles, Dalva desce as escadas de casa carregando uma sacola de mercado nas mãos. Ao entrar, é surpreendida pela presença da tia que já não mora mais ali. Ao ver a sobrinha, ela comenta: “Olha lá quem chegou!! Tá indo pro mercado sozinha Dalva?”. A amiga de Cristina (Alejandra Sampaio), que depois descobrimos ser uma benzedeira, observa atenta a garota e, de repente, desvia o olhar para a tia. As duas se encaram brevemente, como que selando a compreensão do que se passa, como mulheres cúmplices da situação da garota que destoa vivamente em tamanho entre elas.

Contudo, sabemos que Gabriela Almeida concordaria com Federici de que não é natural a substituição do lugar maternal e doméstico pela filha ainda criança. Nas cenas em que Dalva executa os cuidados domésticos vemos o oscilar não só de seu corpo, mas de seu comportamento infantil. Ao estender a roupa no varal, ela brinca com os lençóis que voam. Os brinquedos, ainda que tomados pelo mato e pelos bichos, resistem ao serem enquadrados no quintal da casa. Entre as outras, uma cena parece se situar justamente no entre ser criança e estar nessa condição feminina. Antes da festa junina, Cristina arruma a sobrinha passando maquiagem e batom, reconhecendo nela uma mulher. No entanto, quando a tia sai, Dalva rapidamente retira a pintura como quem quer restituir e devolver a si mesma o semblante infantil (Figura 3).

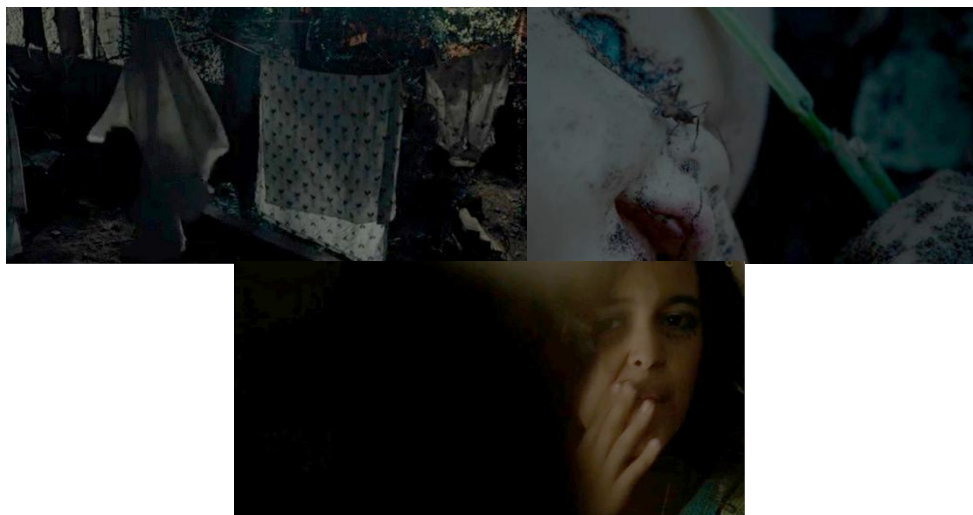


Figura 3: Sequência de cenas de *A sombra do pai* (Dalva brinca com a roupa no varal; boneca abandonada no quintal; Dalva retira a maquiagem antes da festa junina).
Fonte: Capturas de *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

A narrativa segue assim o impasse da menina até que uma situação cotidiana revela a recusa de Dalva em se manter à sombra do pai como uma esposa comportada, e o entendimento da personagem que o pai também não consegue paternar e nem ao menos estar à sombra da mãe, agindo por ou como ela. Após passar mais um dia inteiro sozinha em casa, Dalva se volta para o pai faminta, com raiva, e emite um seco: “A comida acabou”. Nessa cena, vemos que não há exatamente um retorno à criança, mas uma demonstração de força e resistência às obrigações impostas pela falta do cuidado paterno. Frente ao silêncio como resposta, ela vai até o pai e vocaliza a, até então, interdita ausência da mãe, bem como a consciência de seus poderes, numa frase resoluta: “Vou trazer a mãe de volta”.

Quem é o monstro?

Logo após a exumação do corpo da mãe, Jorge aparece em casa. Sua imagem é sobreposta à de um relógio – um dos poucos objetos que adornam as paredes

suas e descascadas da casa – que parece remeter à dureza da rotina do personagem (Figura 4).



Figura 4: Jorge engolido pelo relógio.

Fonte: Capturas do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Jorge é fortemente associado ao trabalho: suas roupas sempre cinzas fazem com que seu corpo seja quase engolido pelo ambiente da obra onde labuta. Esse apagamento visual cria um paralelismo entre o espaço laboral e o doméstico, já que as paredes da casa também não têm cor, reforçando a sensação de que trabalho e lar se misturam na atmosfera dura que os envolve.

Nessa mesma cena, compreendemos o motivo da exumação: o corpo da mãe será transferido para um local mais barato, compartilhado com outros mortos. O ato é evidência de que nem a morte e nem o luto escapam à precarização econômica da classe trabalhadora. Mesmo um pai de família que vive na labuta, não pode enterrar seus mortos com dignidade, enquanto aos vivos falta espaço e tempo para elaborar suas perdas. Não à toa, quando Dalva se queixa ao pai de estar esquecendo como era sua mãe, o pai responde que o melhor é esquecer totalmente. No entanto, é por um movimento contrário ao do pai que a filha começa a se apegar cada vez mais à imagem da mãe e a se por às voltas com os pertences e os restos do corpo dela recuperados na exumação.

Emocionalmente indisponível, submerso no sofrimento pela morte da esposa, pelo peso do trabalho e pela repressão “auto-machista” de sua própria dor, Jorge é incapaz de fazer o luto. Por isso, sua vida parece sugada por tudo ao seu redor que lhe assombra. A construção onde trabalha é vista como um labirinto mórbido de espaços escuros, paredes destruídas, escombros e poeira. Da perspectiva da família, quando em casa, ele está sempre longe e emudecido, tomado por uma dor visível em seu semblante

e corpo, a lhe impedir de agir como um ser humano. Esse adoecimento paterno gera uma atmosfera opressiva, tensa, de ameaça à filha. Em uma das cenas, Dalva se afasta e encara a janela, visivelmente abatida. Abigail (Clara Moura), sua única amiga, aproxima-se e pergunta o que aconteceu. Dalva responde: “Meu pai tá doente”. A menina então questiona o que ele tem, e Dalva explica: “Um machucado nas costas dele, tá cada dia mais podre. Ele tá virando *zumbi*”. Como já tínhamos visto, a menina vê na tevê de casa *A noite dos mortos-vivos*, de George A. Romero (1968), e *Cemitério maldito*, sabemos que ela é capaz de reconhecer no pai essa figura abjeta que se assemelha a um cadáver reanimado com o corpo em decomposição, a representar um deslimite entre vida e morte⁸.

Tudo o que vemos pelo olhar de Jorge, inclusive ele próprio, é terrível demais, como se fosse impossível fazer o luto pela mulher. O personagem do pai de família, aqui, parece estar num estado de melancolia, tal qual definido por Freud:

Um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos chegando até a expectativa delirante de punição (Freud, 2016 [1917], p. 209)

O sujeito melancólico, como lemos em Freud, é aquele que não consegue aceitar a perda da pessoa amada e se culpa por ela. Sem conseguir amar seus próximos, ele se distancia com sua dor, agora sem foco, exposta como uma ferida que se espalha drenando sua energia de vida. No filme, essa drenagem, que tange o sobrenatural, faz de Jorge uma vítima de si mesmo. Incapaz de simbolizar a morte da mãe de Dalva, ele usa o trabalho em seu processo melancólico de autopunição e desumanização. Na perspectiva de Walter Benjamin (Kehl, 2010), o trabalho, em sua dimensão excessiva, repetitiva e alienante, acrescentaria outra camada de melancolia, que no filme também atua para instaurar o horror, o pavor, o medonho, que acerca o pai.

⁸ Para Julia Kristeva (1980) o abjeto é aquilo que faz o sujeito duvidar da vida e de sua humanidade, ou saúde, e que lhe aproxima da morte e de animais que ele rejeita.



O sentimento de que as ações humanas estariam privadas de valor, a deslealdade para com os homens em troca de lealdade para com os objetos signos de poder, a indolência fatalista ante um mundo vazio, a reificação das relações humanas. Nenhuma dessas condições da melancolia benjaminiana são estranhas ao sujeito contemporâneo (Kehl, 2010, s. p.).

Esses componentes do estado melancólico estão expressos em diversas cenas, porém um episódio torna tudo ainda mais sombrio. Um colega da obra, que foi demitido, abraça Jorge angustiado por desconhecer, como tantos brasileiros, outro modo de manter a família sem aquele emprego e por temer revelar à esposa sua situação. Estático e pálido, Jorge não consegue retribuir nem o abraço, nem o pedido de ajuda. Imediatamente depois, o homem sai caminhando e se joga do alto da construção. A culpa pelo suicídio do colega é o estopim para ampliar o abismo afetivo que separa Jorge do mundo ao seu redor e para intensificar os terrores que o acometem. Ele começa a ver um homem com uma máscara de soldador em todo canto da construção, que parece ser o fantasma de seu amigo vestido com as roupas do serviço – um corpo que nem mesmo em seu espectro consegue sair do ambiente de trabalho. Assombrado, Jorge está há todo tempo acuado naquele lugar. O semblante pesado, quase desfigurado, revela um homem, um pai, um trabalhador, cada vez mais sorumbático incapaz de qualquer vínculo social. O peso da morte do colega materializa-se na mancha de sangue deixada no local onde caiu: Jorge tenta limpá-la, ignorá-la, mas ela continua lá, como um lembrete daquilo que mesmo tentando, não consegue reprimir.

Tal alegoria também está presente em *Trabalhar cansa* (2011), filme de Juliana Rojas e Marcos Dutra, que maneja a rotina do trabalho como ambiência para o horror e como espaço narrativo para o desenvolvimento da monstruosidade. Nesse filme, após o marido (Marat Descartes) perder seu cargo corporativo, Helena (Helena Albergaria) aluga um pequeno mercado. A partir daí, o estilo de vida da família se deteriora e a antiga organização doméstica se desfaz. Sobrecarregada, Helena perde a paciência com o marido, a empregada e os funcionários, enquanto elementos estranhos surgem no local de trabalho, entre eles uma mancha de umidade que cresce continuamente (Figura 5). Helena tenta escondê-la, mas a mancha se expande e

fenômenos cada vez mais estranhos acontecem. Ao final, a personagem descobre que dentro da mancha havia o corpo de uma criatura em estado de apodrecimento.



Figura 5: Mancha em *Trabalhar cansa* (esquerda) e ferida de Jorge em *A sombra do pai* (direita).
Fonte: Capturas dos filmes *A sombra do pai* (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011) e *Trabalhar cansa* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Nos dois filmes, a mancha alegoriza questões que ao serem reprimidas pelo mecanismo maçante do trabalho só aumentam, causando uma monstruosidade que desumaniza. Porém, no caso de Jorge, a essa melancolia própria à reificação das relações humanas, tal como vimos na citação acima de Maria Rita Kehl, soma-se o estado melancólico daquele que perdeu a esposa e mãe de sua filha. Portanto, em *A sombra do pai* o ocultamento da mancha “do crime” pelo qual o melancólico se culpa nunca pode ser efetivado, de modo que o trabalhador é constantemente assombrado pela própria dor. Em uma das noites passadas na obra, ao limpar o armário do colega morto, Jorge é puxado para dentro dele, gesto que remete a presença insistente do luto que ele tenta ignorar. Capturado por essa experiência, o trabalhador é levado literalmente “para dentro do armário”, espaço que passa a representar o território do reprimido e do oculto.

Sua monstruosidade nasce desse lugar, sendo visualmente marcada pelas sobreposições entre seu corpo, as paredes de concreto do trabalho, e as cenas de *A noite dos mortos vivos* (1968) que Dalva assiste em casa, como se ele estivesse gradualmente se tornando parte da arquitetura opressiva que o cerca e assim, um morto-vivo. Ainda no trabalho, ele sofre um corte aparentemente simples, mas que continua crescendo. Quanto mais o corte se expande, mais Jorge se distancia de sua humanidade, tornando-se monstruoso. Até que o ferimento – de modo semelhante às mordidas de *zumbis* nos filmes de horror, marcas prévias à transformação na criatura –

se agiganta, materializando no corpo, de forma abjeta, a ferida do melancólico. Aqui, porém, não é uma criatura fantástica que o morde, mas é o próprio trabalho que o coloca no limiar entre a bestialização e o que é humano.

Uma cena que traduz esse limiar homem-monstro, ocorre quando Jorge leva a filha para um passeio em família. Nesse momento, a cena arranha o clichê para mostrar a tentativa do pai de evocar a ambiência típica para esse tipo de experiência: um parque, crianças nos balanços, algodão-doce. No entanto, Jorge caminha arqueado e engessado, quase mecânico, como um *Frankenstein* (referência que a própria diretora anuncia como inspiração para a composição do personagem). Exige que a filha sente no balanço, e então começa a empurrá-la com força excessiva, provocando pânico em Dalva, que grita pedindo para sair dali. Essa cena tensa de apavoramento da espectralidade, tange o infamiliar, pensado por Freud como angústia do retorno de algo recalcado, ou seja, que deveria permanecer oculto, mas vem à tona (Federici, 2019, p. 85-87). Assim, o que seria um instante de intimidade entre pai e filha transforma-se em uma cena de estranhamento, dada a total incapacidade do pai de incorporar, de fato, o papel de pai que tenta representar.

Em muitos filmes de horror centrados na figura materna, a presença do pai é apagada ou inexistente. Aqui, porém, o pai ocupa o centro da construção do horror e da monstruosidade. A narrativa desloca o imaginário da “mãe castradora”, tradicionalmente culpabilizada pela loucura dos filhos, para a figura de um pai emocionalmente ausente, incapaz de sustentar a jornada entre o trabalho exaustivo e o luto reprimido. Sua falha em oferecer cuidado e afeto empurra a filha para uma adultez precoce, fazendo com que, para sair da sombra fúnebre do pai, ela busque na presença da mãe morta o carinho que lhe falta no mundo dos vivos, presença vista como salvação ao caos causado pelo horror do monstro-pai, assombrado por si mesmo.

Quem são as mágicas?

As bruxas caçadas pela Igreja eram as mulheres que detinham os saberes tradicionais da terra. Eram curandeiras e parteiras, sabiam identificar as ervas para cada mal do corpo ou da alma. Foi antes da Idade Média, como nos conta Silvia Federici (2019), em um período lento, da passagem do feudalismo à formação do capitalismo, que essas mulheres começaram a ser vistas como ameaças. Era preciso caçar as ex-

camponesas, as idosas, as antigas revolucionárias e as mendigas que precisavam contar com a ajuda do governo para existir. Era preciso deter as que sabiam manejar as ervas, que realizavam rituais de cura através de suas crenças nas forças da natureza e no animismo dos objetos.

O perigo maior para as sociedades eminentemente patriarcais é que esse modo de vida, construído na lida com a natureza, nas crenças próprias (consideradas heréticas pela ortodoxia católica), numa imaginação liberta dos dogmas e adepta à magia como força vital, oportunizavam as trocas coletivas entre as mulheres. Por isso, a sociedade patriarcal e seu legado, o machismo estrutural, fundam e são fundados no temor ao poder, não só dos encantos (como prega o livro dos inquisidores do século XV, *Malleus Maleficarum*⁹), mas dos encantamentos próprios da crença num mundo mágico e misterioso, onde fantasia e realidade se misturam para dar sentido ao cotidiano. Em tal mundo, pensamentos e desejos podem agir diretamente na relação física entre as coisas. Nesse sentido, a força da inquisição europeia, branca, e profundamente misógina, propagou o ódio a essas mulheres e seu ideário, e buscou dizimar as redes de afeto, de crenças e de apoio entre as mulheres.

Ao mesmo tempo, as amizades femininas tornaram-se objeto de suspeita, denunciadas no púlpito como uma subversão da aliança entre marido e mulher, da mesma maneira que as relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices de um crime. Foi também nesse período que, como vimos, a palavra gossip [fofoca], que na Idade Média significava “amiga” mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa: mais um sinal do grau a que foram solapados o poder das mulheres e os laços comunitários (Federici, 2019, p.343).

Com todas as artimanhas dos processos inquisitórios da Igreja Católica, e dos poderes patriarcais, absolutos à época, a imagem dessa mulher da terra ligada à vida

⁹ O *Malleus Maleficarum* (“O martelo das feiticeiras”) é um infame tratado do século XV (1486-1487), escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, que funcionou como um manual para identificar, caçar e punir bruxas.

comunitária foi associada à ideia da bruxa – uma figura vil, luxuriosa, mancomunada com o diabo. Portanto, não só através da caça às bruxas, mas da construção de um imaginário sexista frente à possibilidade de oposição à reprodução compulsória da mão-de-obra, e à supervalorização do homem no núcleo familiar, era preciso docilizar as mulheres. E não tardou para que a figura da bruxa entrasse no imaginário popular e nos contos de fada como a velha feia, corcunda e enrugada, que se isola da sociedade para atacar crianças e fazer mal às mulheres jovens e puras, das quais pretende roubar a beleza. Assim, para Federici, a bruxaria e o pensamento mágico não são “superstições”, ou invenções livrescas, mas uma forma de resistência política e cultural que historicamente funcionava como coesão comunitária, contra a imposição do sistema capitalista e da escravização.

Em *A sombra do pai*, Dalva retoma essa raiz histórica da bruxa, distante da figura da velha corcunda, e por meio da crença no pensamento mágico, da lida com feitiços e de rituais de magia. Seus poderes permitem que a menina se reconecte com a mãe morta, uma mulher negra que a ambiência e a narrativa do filme, assim como suas formas expressivas do sobrenatural, sugerem estar profundamente ligada às espiritualidades afrodescendentes. Ao contrário do pai, a mãe de Dalva parece vinculada à terra e ao encantamento do mundo, atributos de crenças demonizadas pelo capitalismo (Federici, 2019). Jorge, por sua vez, representa a perda dessa autonomia cultural dos povos africanos, processo que facilitou o trabalho forçado, a disciplina fabril e, mais tarde, a constituição do proletariado como classe trabalhadora.

É por meio dessa identificação com a mãe, pela fé na magia, que Dalva encontra uma forma de resistir ao ensinamento de que, após a morte da mãe, sua presença na terra estaria definitivamente encerrada – como postula o cristianismo – ou de que os mortos devem simplesmente ser esquecidos, como defende o pai. Seus ritos evocam uma imagem forte nas religiões de matrizes africanas: a dos *Eguns*, espíritos ancestrais que, mesmo após a morte, permanecem vivos na terra, sendo venerados e cultuados. Eles representam linhagens familiares, tradições e ensinamentos, além de protegerem aqueles que permanecem (Santos; Santos, 1981). Assim, a prática ritualística da garota constitui uma forma de conexão com a mãe, sustentada pela insistência de que os entes não se esvaem por completo, pois tudo persiste de maneira cíclica.

Se a conexão de Dalva com a mãe evoca a espiritualidade do imaginário afroreligioso, o compartilhamento dos poderes e dos conhecimentos mágicos também

alimenta, de modo sincrético, o laço entre a menina e a tia. Cristina não só ensina tudo o que sabe à sobrinha, como demonstra confiança e reconhecimento nos poderes da menina. Ao invocar o pensamento cármico para o qual tudo que for feito de mal pela garota retornará para ela ainda pior, a tia orienta Dalva a utilizar seus dons para fazer o bem. A relação entre as duas, nesse momento em que a tia ocupa de certa forma o lugar da mãe, se difere de consagradas narrativas de horror na qual as mães lidam com filhas que podem ser nomeadas de bruxas, como *Carrie, a estranha*, filme no qual o poder da jovem é reprimido pela mãe intolerante e violenta. Em *A sombra do pai*, ao contrário, essa força partilhada entre as mulheres parece ser uma forma de resistência à maternidade como lugar do exercício controlador e funcional associado aos discursos machistas para os quais o horror está na comunhão entre mulheres como estaria nos encontros coletivos, os sabás, das bruxas.

Já é possível afirmar que a associação da bruxaria (tal qual agenciada por Dalva) com o horror difere muitos dessa articulação nos contos de fadas e, também, na tradição do cinema de bruxas. Tanto em filmes clássicos do gênero – dos mais antigos, como *Suspiria*, do italiano Dario Argento (1977), aos contemporâneos, como *A bruxa* (2015), de Robert Eggers – quanto naqueles vertidos de histórias reais ou de documentos da inquisição – como a versão francesa de 1958, de *As feiticeiras de Salém*, dirigida por Raymond Rouleau e com roteiro adaptado por Jean-Paul Sartre, e o tchecoslovaco, *Martelo da bruxa* de Otakar Vávra (1970) – a bruxa está relacionada às forças demoníacas, sendo mulheres consideradas possuídas ou em conluio com a magia das trevas. Seguindo de alguma maneira o ideário da inquisição e toda tradição branca-europeia, esses filmes operam numa concepção ainda machista, colonialista, portanto, negativa, da bruxa, mesmo que as personagens resistam ou se vinguem.

Em uma chave diversa daquela a partir da qual o feminismo resgata a imagem da bruxa, *A sombra do pai* filia-se a produções do Sul Global, nas quais questões ligadas à vulnerabilidade de classe, aos processos de colonização e diáspora negra, e ao racismo ocupam lugar central. Pensamos aqui, sobretudo, no filme *Atlantics* (2019) também de uma cineasta mulher, Mati Diop: um drama romântico – passado no subúrbio de Dakar, no Senegal – cuja fonte do horror sobrenatural são as injustiças contra trabalhadores da construção civil, a luta de classes, bem como o assombro do oceano atlântico como passagem de refugiados negros. Poderíamos também citar o guatemalteco *La llorona* (Jayro Bustamante, 2019), lenda identificada como a voz da justiça indígena contra violência colonial e militar; o mexicano *Vuelven* (Issa López,

2017) no qual o terror vem do cotidiano das comunidades pobres da Cidade do México; ou até mesmo o brasileiro *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018) no qual o canibalismo representa a aversão da elite à população pobre do Brasil.

Em *A sombra do pai*, o pai, faz coro às perseguições às religiões africanas no “Novo Mundo”, em função do qual, segundo Federici, o pensamento mágico afrodescendente foi forçado a se esconder ou a se transformar através do sincretismo para sobreviver à repressão violenta da Igreja e dos colonizadores. Já tínhamos visto Dalva arrumar com zelo os itens de seu altar – a mesinha de cabeceira em seu quarto (um dos poucos lugares que há algum tipo de ornamentação na casa) – no qual organizava objetos e os restos que a conectavam à mãe: os dentes, um chumaço de cabelo escuro, santinhos dados pela tia, alguns livros de magia, bonecas, ervas um copo da água. E sabemos que Jorge já vinha observando os rituais da filha. Certo momento, ao despertar, a menina vê o pai jogar bruscamente seus pertences numa sacola e protesta – “Para, pai, isso é meu” – ao que o homem responde: “Não quero macumba aqui dentro de casa, coisa de gente maluca”.

A relação familiar entre mulheres, Dalva e a mãe, Dalva e a tia, resgata uma forma de maternidade em que o laço se dá para o enfrentamento dos desafios que se colocam para povos marginalizados e oprimidos. Passa ainda, por uma aproximação com os saberes populares transmitidos por gerações de mulheres – bisavós, avós, e tias-avós e mães – como a simpatia que vemos Cristina fazer sob o olhar de Dalva: a pretendente afunda a cabeça de Santo Antônio no copo d’água para que o amado surja e lhe peça em casamento. Trata-se de um “castigo” ao santo, como são chamadas as magias que incluem quebrar, virar de cabeça pra baixo, ou afogar imagens de santos – reflexos do sincretismo religioso nacional.

Além disso, o filme mobiliza esse sincretismo religioso que articula santos católicos, orixás como Iemanjá, fitas do Bonfim e outros elementos afro-brasileiros, dando espaço para uma magia mestiça, enraizada no cotidiano e distante dos modelos de bruxaria dos filmes baseados em tradições pagãs europeias. Essa forma de se trabalhar a espiritualidade está em outros filmes de horror brasileiros, como em *As boas maneiras*, que também lida com a religiosidade sincrética (Figura 6), ou o menos conhecido *Egun*, de Youri Costa (202), curta que aborda o horror a partir da experiência mágica de uma família negra que usa o axé, a força que torna as divindades do candomblé poderosas, para lidar com os espíritos que habitam a casa em pedaços.



Figura 6: Comparação entre altares em *Boas maneiras* (esquerda) e *A sombra do pai* (direita).
Fonte: Capturas dos filmes *A sombra do pai* (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2018) e *Boas maneiras* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

A figura da bruxa volta ainda a ser associada ao trabalho do cuidado feminino, remontando a história pregressa que vimos com Federici. Ao retornar do mercado, Dalva encontra a tia arrumando a casa com uma amiga. Após prepararem a comida e realizarem a limpeza doméstica, dando auxílio e cuidando da criança, elas passam à limpeza espiritual: posicionam Dalva em pé e cortam o ar ao seu redor com uma tesoura – ritual popular para afastar energias negativas e mau-olhado. Quando uma das mulheres toca Dalva, a garota a encara brava (Figura 7). Nesse instante, o repúdio ao contato físico assemelha a menina ao pai, e indica como o luto e a distância paterna geram ao mesmo tempo a carência emocional e o medo de outros laços, de outras formas de comunhão.



Figura 7: Ritual sendo realizado em Dalva.
Fonte: Capturas do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Dalva volta a ser tocada de forma carinhosa muito tempo depois. Em uma noite, Cristina acorda com um pressentimento e vai até a casa da sobrinha. A menina

está escondida dentro de um armário, ao que tudo indica em temor à transformação do pai. Na parede, vemos um vestido amarelo – o mesmo que vestiu o corpo da mãe morta para o enterro – logo em seguida assistimos a tia dar banho na sobrinha, cuidando dela de modo maternal. Trata-se de uma sugestão da montagem de que o espírito da mãe está presente por ali. Ainda nessa sequência, Dalva abraça forte, e de forma quase desesperada, a tia (Figura 8), como a criança que reconhece o lugar materno ao mesmo tempo que sente a falta da mãe.

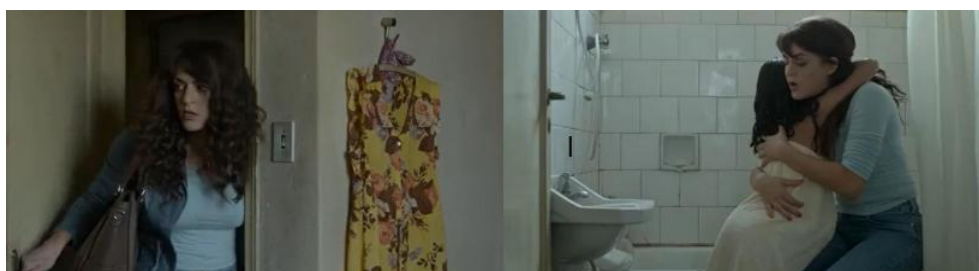


Figura 8: Vestido amarelo da mãe de Dalva e Dalva abraçando Cristina.
Fonte: Capturas do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

O modo como o contato físico de carinho, do cuidado, se imiscui na trama é decisivo para a construção dessa mãe fora-de-campo bem como para o desfecho da narrativa. Apavorada com a monstruosidade já explícita do pai, Dalva planta os dentes da mãe em um copo com terra. Nasce um broto que a menina transfere para a terra do quintal onde ele rapidamente floresce e se transforma em uma árvore, que só podemos ver de longe, ou no canto do enquadramento, ou em fragmentos, porém nunca inteira. Ela tem troncos e galhos negros retorcidos e emaranhados, parece distinta de qualquer planta conhecida e expele um líquido branco semelhante ao leite. Comovida, Dalva acarinha as folhas que parecem secas de tão escuras, prova na ponta do dedo o líquido branco, e adormece ao lado dessa presença materna.

Ao despertar no dia seguinte, encontra a casa sem comida e passa o dia sozinha, até a chegada do pai ao anoitecer. Jorge surge ainda mais debilitado, movendo-se como um zumbi e incapaz de se comunicar. É quando a filha afirma que trará a mãe de volta, e o pai, em uma espécie de surto, repete “sua mãe está morta, sua mãe está morta numa gaveta no cemitério”, e aumentando a voz, continua, “é você que devia ter

morrido no lugar dela. Você!”, grita o homem apertando o rosto da menina. Em resposta, Dalva esbraveja: “Seu monstro!”.

No dia seguinte, após a visita da tia, enquanto o pai trabalha no turno da noite, é tomado por um de seus surtos e pela visão de um fantasma, se atira do alto da obra e morre. No mesmo momento, sozinha em casa, Dalva repete o encantamento: “Traz para perto de mim a minha mãe que foi embora”. Eis então que é o pai quem vemos renascer. Ele retorna para casa e abraça a filha como nunca o fizera antes, devotando amor à criança (Figura 9). Do fundo de sua melancolia, transfigurado em um quase zumbi, o pai precisava ser resgatado pela garota.



Figura 9: Dalva sendo abraçada com transposição entre a cena de sua mãe renascendo.
Fonte: Captura do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

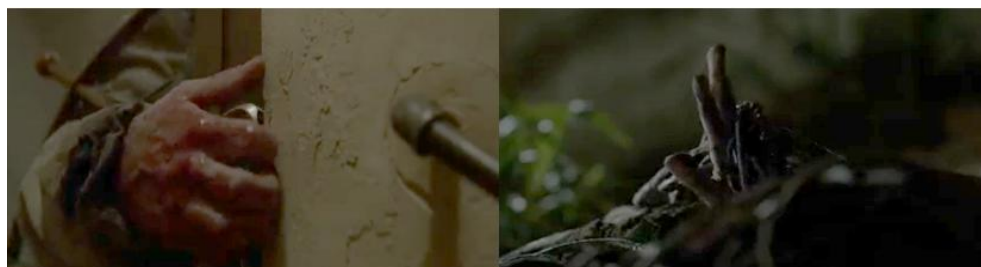


Figura 10: Comparação entre mão ensanguentada de Jorge e mão renascendo da mãe.
Fonte: Capturas do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

A imagem do abraço entre pai e filha se sobrepõe à da árvore da mãe, de onde surge uma outra mão viva (Figura 10). Vemos, então, a mãe retornar: longos cabelos arrastam pelo chão enquanto ela atravessa a casa. Ao perceber sua presença, Dalva vai até ela, e recebe a carícia macia em seu rosto (Figura 11). É pelo toque entre os três que o filme parece encerrar o ciclo que inverteu as posições de cuidado, mas também as certezas entre quem são os mortos e quem são os vivos, quem são humanos, os não humanos e os mais que humanos. Nesse emaranhado, mortos podem voltar, e vivos se esvaírem – nas condições sociais precárias que vivem e diante das dores que lhes atravessam. Junto com o filme habitamos esse limiar entre vida e morte, muito mais do que através dos horrores dos mortos-vivos, na crença sobrenatural dos espíritos fortes, das mães que nunca morrem de fato. Mesmo vindo da morte, a mãe de Dalva não é fonte de qualquer abjeção, ao contrário ela se assemelha a um espírito bom da terra, das plantas, do cuidado físico, mas também do vínculo seguro.



Figura 11: Carícia da mãe em Dalva.

Fonte: Captura do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018).

Considerações finais

A figura da mãe no filme aproxima-se da imagem de Obaluaê (Figura 12), orixá associado à cura e à transição entre a vida e a morte, tradicionalmente coberto por palha. Essa aproximação reforça não apenas a dimensão simbólica da personagem,

mas também o diálogo da obra com as religiosidades de matrizes africanas e seus ideários ligados ao sagrado e à magia.



Figura 12: Comparação entre mãe de Dalva e Obaluaê. Fonte: Captura do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) e arte de Roniery do Instagram @roniery.eu.

Assim como Obaluaê e Nanã: divindades ligadas à terra, à lama e às águas paradas, associadas tanto à origem da vida quanto à sua passagem, a mãe de Dalva também emerge do solo, trazendo cura ao ambiente doméstico esvaziado pelo pai. Evoca-se, aqui, a lógica do ciclo, como enuncia em *Orí* (Raquel Gerber, 1989): “Das divindades da terra sai a vida, e para a terra volta a vida que de lá saiu, nas formas de mortos que são cultuados; e assim se completa o ciclo”.

Por meio de suas magias e do culto à mãe morta, Dalva a reconvoca simbolicamente, sustentando sua presença pela memória e resistindo tanto ao apagamento quanto ao processo de adultização que lhe é imposto. No desfecho, o ciclo se realiza por meio de uma inversão: se os mortos podem retornar no plano simbólico e os vivos podem se ausentar afetivamente, aquela que antes cuidava reassume seu lugar, permitindo que Dalva, enfim, retorne à infância. Trata-se, portanto, de um horror que não utiliza a bruxaria como simples recurso sobrenatural, mas a articula a uma dimensão social mais ampla: a elaboração do luto e o tensionamento das estruturas de gênero que privatizam a vida familiar e naturalizam papéis rigidamente definidos.



Referências

A BRUXA. Direção: Robert Eggers. Roteiristas: Robert Eggers. Estados Unidos, 2015. 92min, sonoro, colorido.

A CENA MUDA. Mãe, 28 setembro de 1948. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/084859/49523>. Acesso em: 23 jun. 2026.

A MÃO que afaga. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiristas: Gabriela Amaral Almeida. Brasil, 2012. 19min, sonoro, colorido.

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George A. Romero. Roteiristas: George A. Romero e John A. Russo. Estados Unidos, 1968. 96min, sonoro, preto e branco.

A SOMBRA do pai. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiristas: Gabriela Amaral Almeida. Brasil, 2018. 92min, sonoro, colorido.

ALMA em suplício. Direção: Michael Curtiz. Roteiristas: Ranald MacDougall. Estados Unidos, 1945. 111min, sonoro, preto e branco.

ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film: melodrama and motherhood**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Roteiristas: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil/França, 2017. 135min, sonoro, colorido.

AS FEITICEIRAS de Salem. Direção: Raymond Rouleau. Roteiristas: Arthur Miller, Jean-Paul Sartre, Marcel Aymé. França/Alemanha Oriental, 1957. 145min, sonoro, preto e branco.

BOA noite, mamãe. Direção: Veronika Franz e Severin Fiala. Roteiristas: Veronika Franz e Severin Fiala. Áustria, 2014. 99min, sonoro, colorido.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos. **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo**. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Quem ama cuida. In: SALDANHA, Beatriz (org.). **Mestras do Macabro: cineastas do horror ao redor do Mundo** [Catálogo]. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2025. p. 154–157.

CARRIE, a estranha. Direção: Brian De Palma. Roteiristas: Stephen King, Lawrence D. Cohen. Estados Unidos, 1976. 98min, sonoro, colorido.

CREED, Barbara. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. **Screen**, v. 27, n. 1, p. 44-71, jan./fev. 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>. Acesso em: 23 jun. 2026.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.

CREED, Barbara. **Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema**. Londres; Nova York: Routledge, 2022.

ELETRODOMÉSTICA. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiristas: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2005. 22min, sonoro, colorido.

ESTÁTUA. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiristas: Gabriela Amaral Almeida. Brasil, 2014. 15min, sonoro, colorido.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FILHOS do medo. Direção: David Cronenberg. Roteiristas: David Cronenberg. Canadá, 1979. 92min, sonoro, colorido.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2016 [1917].

FUJA (Run). Direção: Aneesh Chaganty. Roteiristas: Aneesh Chaganty e Sev Ohanian. Estados Unidos/Canadá, 2020. 90min, sonoro, colorido.

HARRINGTON, Erin. **Women, monstrosity and horror film: gynae horror**. London: Routledge, 2017.

IT: a coisa. Direção: Andy Muschietti. Roteiristas: Chase Palmer, Cary Joji Fukunaga e Gary Dauberman. Estados Unidos, 2017. 135min, sonoro, colorido.

KAPLAN, E. Ann. **Motherhood and representation: the mother in popular culture and melodrama**. Nova York: Routledge, 1992.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. Seminário Internacional Políticas de la Memoria, 3., 2010, Buenos Aires. In: **Anais [...]**. Buenos Aires, 2010. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf. Acesso em: 24 jun. 2026.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

MÃE!. Direção: Darren Aronofsky. Roteiristas: Darren Aronofsky. Estados Unidos, 2017. 121min, sonoro, colorido.

O AGENTE secreto. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiristas: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2025. 161min, sonoro, colorido.

O ANIMAL cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiristas: Gabriela Amaral Almeida, Luana Demange. Brasil, 2017. 98min, sonoro, colorido.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Roteiristas: Ira Levin, Roman Polanski. Estados Unidos, 1968. 137min, sonoro, colorido.

O CEMITÉRIO maldito. Direção: Mary Lambert. Roteiristas: Stephen King. Estados Unidos, 1989. 103min, sonoro, colorido.

O HOMEM nas trevas. Direção: Fede Álvarez. Roteiristas: Fede Álvarez e Rodo Sayagues. Estados Unidos, 2016. 88min, sonoro, colorido.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. Roteiristas: Stanley Kubrick e Diane Johnson. Reino Unido/Estados Unidos, 1980. 146min, sonoro, colorido.

O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Roteiristas: Fernando Coimbra. Brasil, 2013. 100min, sonoro, colorido.

O MARTELO das bruxas. Direção: Otakar Vávra. Roteiristas: Václav Kaplický, Otakar Vávra, Ester Krumbachová. Tchecoslováquia, 1970. 103min, sonoro, colorido.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiristas: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012. 131min, sonoro, colorido.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Roteiristas: Raquel Gerber. Brasil, 1989. 131min, sonoro, colorido.

PEARL. Direção: Ti West. Roteiristas: Ti West e Mia Goth. Estados Unidos/Nova Zelândia, 2022. 102min, sonoro, colorido.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiristas: Joseph Stefano, Robert Bloch. Estados Unidos, 1960. 109min, sonoro, preto e branco.

QUERIDÍSSIMA mamãe. Direção: Frank Perry. Roteiristas: Frank Perry. Estados Unidos, 1981. 129min, sonoro, colorido.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. O culto dos ancestrais na Bahia: o culto dos Eguns. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Olorisá**: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo: Ágora, 1981. p. 153-188.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Roteiristas: Victor Miller. Estados Unidos, 1980. 95min, sonoro, colorido.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar Cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, Niterói, n. 25, p. 43-60, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i25.293>. Acesso em: 16 jun. 2026.

SUSPIRIA. Direção: Dario Argento. Roteiristas: Dario Argento e Daria Nicolodi. Itália, 1977. 99 min, sonoro, colorido.

TRABALHAR cansa. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Roteiristas: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2011. 100 min, sonoro, colorido.

^I Roberta Oliveira Veiga

Doutora em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Departamento de Comunicação Social e do PPGCOM da UFMG, coordenadora do grupo de pesquisa *Poéticas Femininas, Políticas Feministas* (UFMG), em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: roveigadevolta@gmail.com.

^{II} Luísa Silva Baraldo Paiva

Mestranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Bolsista CNPq-PRPG.

E-mail: luisabaraldo@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

O texto tem diálogo com o projeto de mestrado de Luísa Paiva, sob orientação da profa. Roberta Veiga.

Fontes de financiamento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não há conflito de interesses.

Apresentação anterior:

Não houve apresentação anterior desse trabalho.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Roberta Veiga e Luísa Paiva.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Roberta Veiga e Luísa Paiva.

Redação do manuscrito:

Roberta Veiga e Luísa Paiva.

Artigo recebido em: 27/02/2026. Aprovado em 08/06/2026.