

Economia do cuidado e horror social em *O Babadook* (2014) e *Relíquia Macabra* (2020)

Care work and social horror in *The Babadook* (2014) and *Relic* (2020)

Laura Loguercio Cánepa¹ 

Rodrigo Carreiro² 

RESUMO: Este artigo investiga as representações da maternidade e da avosidade nos filmes australianos *O Babadook* (2014) e *Relíquia Macabra* (2020), sob a ótica da economia do cuidado e do horror social. A hipótese central é de que a monstruosidade nessas obras emerge da exaustão laboral e da privatização da reprodução social. Por meio de uma análise comparada, discute-se como são representados o isolamento doméstico, a abjeção corporal e a ambivalência afetiva que materializam a crise do trabalho do cuidado invisível na sociedade neoliberal. Conclui-se que esses filmes de horror contemporâneos denunciam a insustentabilidade de um sistema que exige das mulheres um compromisso infinito sem suporte coletivo, transformando o lar em um espaço de encarceramento e trauma.

Palavras-chave: *maternidade; avosidade; trabalho do cuidado; horror social; gótico feminino australiano.*

¹Universidade Paulista – São Paulo (SP), Brasil.

²Universidade Federal de Pernambuco – Recife (PE), Brasil.

Editores: Gisela G. S. Castro , Maria Collier de Mendonça  e Milena Freire de Oliveira-Cruz 

ABSTRACT: This article examines representations of motherhood and grandmotherhood in the Australian films *The Babadook* (2014) and *Relic* (2020) through the lenses of the care economy and social horror. The central hypothesis is that monstrosity in these works emerges from labor exhaustion and the privatization of social reproduction. Through a comparative analysis, the article discusses how domestic isolation, bodily abjection, and affective ambivalence are represented as material expressions of the crisis of invisible care work in neoliberal society. It concludes that these contemporary horror films expose the unsustainability of a system that demands unlimited commitment from women without collective support, transforming the home into a space of confinement and trauma.

Keywords: *Motherhood; grandmotherhood; care work; social horror; Australian female gothic*

Introdução

No século XXI, o cinema de horror experimentou algumas reconfigurações discursivas, não raro disputadas por duas terminologias que, embora se sobreponham, revelam intenções distintas. De um lado, críticos popularizaram termos como *pós-horror* e *horror elevado* para descrever uma suposta nova onda de filmes que estaria privilegiando dramas sombrios e atmosferas sinistras em detrimento dos sustos fáceis (ROSE, 2017; CHURCH, 2021), permitindo reflexões mais sérias ou mais profundas do que o gênero costumaria entregar ao público. De outro lado, pesquisadores e realizadores consolidaram a noção de *horror social* (LOWENSTEIN, 2005; CÁNEPA, 2016; PHILLIPS, 2017; CARREIRO *et al.*, 2025), referindo-se a obras que radicalizam a vocação crítica do gênero, dando visibilidade a conflitos históricos, desigualdades estruturais e formas contemporâneas de opressão.

É nesse contexto de debate que este artigo se insere. O fenômeno investigado consiste na politização do espaço doméstico por meio de histórias de horror. Interessa-nos observar como o cinema dramatiza a insustentabilidade dos papéis de gênero, focalizando figuras femininas responsáveis pela manutenção da vida. O objetivo é analisar as representações da maternidade e da avosidade no cinema de horror contemporâneo, com base na hipótese de que a monstruosidade, nesses filmes, emerge com frequência das tensões decorrentes da *economia do cuidado* (QUIROGA DIAZ; WOSNIAK, 2022). Para sustentar essa discussão, elegemos como objetos de análise duas obras produzidas na Oceania que alcançaram ressonância global: *O Babadook* (*The Babadook*, Jennifer Kent, Austrália, 2014) e *Relíquia Macabra* (*Relic*, Natalie Erika James, Japão/EUA/Austrália, 2020).

O Babadook e *Relíquia Macabra* foram escolhidos por abordarem situações cotidianas da vida doméstica que não envolvem a presença masculina. Enquanto o primeiro dissecar a exaustão da maternidade solo de uma criança neuroatípica e do luto não processado da perda de um companheiro, o segundo aborda o terror do envelhecimento e o fardo

da chamada “geração sanduíche” (MILLER, 1981), isto é, um amplo grupo de pessoas que precisam cuidar, ao mesmo tempo, de pais idosos e de filhos crianças ou adolescentes. A escolha justifica-se pela complementaridade das obras: juntas, elas cobrem o arco vital do cuidado, do nascimento à morte, compartilhando uma gramática visual que privilegia o espaço doméstico como labirinto psicológico. As duas obras integram o que Donna McRae (2021) define como *Gótico Feminino Australiano* (*Australian Female Gothic*). Essa categoria constitui uma variação regional do *horror reativo feminino* (*female response horror*), termo cunhado pela realizadora Briony Kidd (MCRAE, 2021). Nessas produções, o cinema de gênero serve de ferramenta para exteriorizar afetos sob repressão e processar, de forma crítica, embates que marcam tanto a esfera individual quanto o âmbito coletivo (MCRAE, 2021, p. 151).

Para articular realidade socioeconômica e o debate sobre o cinema de horror, recorremos aos trabalhos clássicos de Noël Carroll (1990) e Barbara Creed (1993; 2022). De Carroll (1990, p. 25), adotamos a definição do *horror artístico* como uma combinação de medo, repulsa e fascínio, provocada por monstros capazes de violar categorias conceituais estruturantes para a sociedade. De Creed (1993; 2022), recorremos ao conceito de *feminino monstruoso* desenvolvido pela autora para analisar o cinema de horror de uma perspectiva psicanalítica, enfatizando figuras femininas associadas à sexualidade, à reprodução e à maternidade como focos de medo e repulsa em narrativas, na imensa maioria, dirigidas por homens.

Este trabalho adota uma abordagem metodológica qualitativa, combinando revisão bibliográfica com análise fílmica comparada. O artigo se organiza em quatro seções. A primeira oferece uma revisão conceitual, cruzando teorias da economia do cuidado com as reflexões promovidas pelo horror social. A segunda apresenta um panorama sobre as representações de mães e avós (e de seus papéis sociais) na tradição do gênero horror. A terceira seção dedica-se à análise comparada dos filmes. Por fim, conclui-se que, ao recusarem a resolução catártica tradicional, *O Babadook* e *Relíquia Macabra* denunciam que, na ausência de uma ética do cuidado coletivizada, a casa habitada pela família nuclear torna-se um *locus horribilis* para o horror social.

Trabalho do cuidado e horror social

Para compreender a natureza da análise das duas histórias de horror que compõem nosso *corpus*, cumpre deslocar a análise da psicanálise, abordagem recorrente dos trabalhos sobre o horror feminino no cinema, para a materialidade da economia política. A premissa que orienta nossa discussão é a de que o horror vivenciado pelas protagonistas de *O Babadook* e *Relíquia Macabra* é produto de uma organização social que privatiza a reprodução da vida, isola sujeitos individuais de redes de apoio e abandona as mulheres que se dedicam ao trabalho do cuidado (ADDATI *et al.*, 2018) à exaustão. A compreensão desse processo passa pela discussão sobre a *economia do cuidado*, conceito que surge, a partir da década de 1990, como resposta epistemológica e política das teorias feministas ao fato de que a economia clássica historicamente ignorou o trabalho realizado dentro dos lares por não gerar valor monetário direto de troca.

Chagas *et al.* (2025, p. 2) definem a economia do cuidado como o conjunto de atividades materiais e imateriais necessárias para atender às necessidades físicas, psicológicas e emocionais das pessoas, especialmente daquelas em situação de dependência (como crianças, idosos e doentes). Contudo, a característica central desse sistema, sob o capitalismo, é a invisibilidade estrutural. O sistema produtivo depende do trabalho do cuidado para repor a força de trabalho diária, mas recusa-se a pagar por ele, delegando-o quase exclusivamente às mulheres, sob a rubrica do amor ou do instinto, numa operação que Silvia Federici (2019, p. 41) sintetizou numa conhecida formulação: “Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado”.

Nesse cenário, Helena Hirata (2002, p. 54) conceitua o trabalho de cuidado como um conjunto de práticas materiais e psicológicas voltadas a responder às necessidades alheias, salientando que cuidar envolve tanto tarefas práticas quanto componentes afetivos e relacionais. Conforme aponta Danièle Kergoat (2009, p. 67), a divisão sexual do trabalho opera como princípio organizador que naturaliza a aptidão feminina para esse

serviço, criando uma armadilha perfeita: se a mulher cuida, ela não faz mais que uma obrigação natural; se falha, acaba por se tornar uma aberração social.

Aprofundando a crítica para uma perspectiva decolonial, Quiroga Diaz e Wosniak (2022, p. 332) argumentam pela necessidade de políticas públicas que promovam a socialização do cuidado. As pesquisadoras sugerem que muitas reformas neoliberais, sobretudo em países do Sul Global, confiaram às mulheres responsabilidades outrora declaradas como direitos sociais, gerando um paradoxo que Jon Greenaway (2020, p. 1) identifica como a essência gótica do marxismo: o capitalismo como uma espécie de história de horror em si mesmo, um sistema que, como um tipo de “bicho-papão”, drena a vitalidade dos trabalhadores para alimentar mecanismos do sistema. O ato de cuidar, nesta perspectiva, acaba por se tornar uma instância que impede o colapso social, mas precisa ser realizado às custas da dilapidação da energia vital das mulheres, criando um cenário de desesperança que evoca a noção de “realismo capitalista” (FISHER, 2009): a sensação de que não há alternativa viável ao sistema. As cuidadoras em *O Babadook* e *Relíquia Macabra* habitam essa realidade na qual a exaustão não é um estado passageiro, mas uma condição ontológica de quem vive para servir a um mecanismo que as consome.

É nesse ponto, em que a sustentabilidade da vida entra em choque com a escassez de recursos, que o horror social encontra seu terreno mais fértil. O conceito, aqui apropriado de um conjunto de trabalhos que abordam essa problemática sob diferentes denominações, refere-se a um *corpus* fílmico que mobiliza as convenções do horror para tornar visíveis ansiedades coletivas e traumas estruturais. Cabe destacar que a reflexão sobre o horror social encontrou especial ressonância na academia brasileira, cujos pesquisadores vêm identificando há mais de uma década uma vertente do horror nacional voltada à tematização das mazelas sociais do país (CÁNEPA, 2016; SOUTO, 2019). Mais recentemente, estudos têm articulado esse horror social brasileiro a tendências do cinema internacional (CÁNEPA; DENNISON, 2025), revelando um fenômeno globalizado.

Por sua própria natureza, o horror produz um emparelhamento das sensações entre personagens e espectadores, conforme observa Rodrigo Carreiro (2020, p. 3). No caso do horror social, esse contágio pode exceder o sensorial, assumindo um processo de sensibilização para conflitos e mazelas estruturais — de classe, raça e gênero —, que passam a ser experimentados como fontes legítimas de medo, repulsa e angústia (CARREIRO; CÁNEPA, 2025, p. 313). O trabalho do cuidado produz uma sensorialidade específica marcada pela repetição, pelo desgaste físico e pela sobrecarga emocional, vivida majoritariamente no interior do espaço doméstico, que pode se tornar uma zona de confinamento na qual a divisão sexual do trabalho transforma a solidão em regra da experiência feminina. O medo que emerge desse cenário pouco ou nada tem, em princípio, de sobrenatural ou misterioso; ele nasce da percepção de que o cuidado não conhece limites e de que a vida se organiza em torno de uma obrigação infinita.

Referindo-se aos filmes de horror de índole social que tematizam o feminino monstruoso como experiência material, afetiva e temporal de ciclos de dominação e violência, Barbara Creed (2022, p. 3, tradução nossa) observou que:

O horror, como força emocional e estética artística, [...] não pode ser confinado — ou definido — pelas convenções do filme de horror; ele ao mesmo tempo as incorpora e as transcende. O horrífico é complexo e variado; ele se apoia no horror físico, psicológico e psíquico. Esses filmes se concentram no horrífico tal como ele ocorre na família, nas relações afetivas, nos sistemas políticos, na lei, na religião, nas relações raciais e na destruição ambiental.

Creed (1993, p. 17) argumenta que a mulher, em filmes de horror, é monstruosa porque constitui um arquétipo que denomina *mãe arcaica*: uma figura simbólica que reúne o poder generativo com o aspecto ameaçador da maternidade, representando o medo do feminino não domesticado pelo patriarcado. No contexto da economia do cuidado, a mãe arcaica não é um monstro porque deseja devorar o filho, como na psicanálise mais tradicional, mas porque a sociedade exige que ela seja

onipresente e onipotente. A monstrosidade feminina em *O Babadook*, como discutiremos à frente, constitui uma manifestação visual da raiva reprimida dessa mãe que, frustrada e exausta, sem autonomia e impedida de exercer a sexualidade, torna-se uma força devoradora.

Muitos filmes recentes do horror contemporâneo têm dramatizado essa condição, associando a exaustão doméstica e o isolamento das mulheres a atmosferas de sufocamento sensorial e degradação corporal. A mãe arcaica de *Creed* (2024) aparece nos tropos arquetípicos da cuidadora exaurida, da mãe sitiada ou da mulher aprisionada a rotinas de vigilância e autocontenção que atravessam personagens emblemáticas, como a enfermeira desequilibrada de *Saint Maud* (Rose Glass, Reino Unido, 2019), a mãe relutante de uma recém-nascida em *Huesera* (Michelle Garza Cervera, México, 2022) e a mãe obcecada em ressuscitar a filha de *Faça Ela Voltar* (*Bring Her Back*, Danny e Michael Philippou, Austrália, 2025).

De certa forma, é possível afirmar que a monstrosidade dessas mulheres emerge de uma falha estrutural da economia do cuidado. Quando Nancy Fraser (2016) discute as contradições do capital e do cuidado, ela sugere que o sistema canibaliza as bases sociais que permitem sua própria existência. No cinema, essa canibalização torna-se literal e avança sobre a fisiologia. O monstro em *O Babadook*, como veremos a seguir, cresce de forma proporcional ao isolamento da mãe exausta, alimentado pela privação de sono. Nesse aspecto, o horror dialoga com a tese de Jonathan Crary (2014) sobre o capitalismo 24/7. Para Crary (2014, p. 19), o sono consiste na última barreira fisiológica que impede o domínio completo do mercado sobre a vida (e o corpo) humanos, um tempo improdutivo que o sistema tenta colonizar. Em *O Babadook* e *Relíquia Macabra*, a barreira acaba rompida no gótico do lar: a demanda de cuidado é ininterrupta, invadindo madrugadas e noites e tornando a vigília um estado de tortura.

Mães e avós na tradição do cinema de horror

A maternidade é um tema frequente em histórias de horror, principalmente naquelas contadas pelo cinema nos últimos 65 anos.

David Greven (2011), por exemplo, destaca que os *filmes de mulher* (tradução nossa para a expressão *woman's films*), em grande parte dedicados à experiência da maternidade até a década de 1950, seriam incorporados com sucesso pelo cinema de horror moderno a partir da década seguinte:

[O gênero] aparentemente extinto do *woman's film* assume uma nova forma significativa no horror moderno, que reaproveita o melodrama feminino ao mesmo tempo em que expande o precedente estabelecido por *Psicose* (1960), de Hitchcock. O horror moderno pode ser dividido, de modo aproximado, em duas categorias: o horror edipiano, centrado nos conflitos entre pais e filhos (*Nasce um Monstro*, 1974; *O Padrasto*, 1987), e o horror perséfono, voltado aos conflitos entre mães e filhos — mais frequentemente filhas (*O Exorcista*; *Carrie*, *A Estranha*; a série *Alien*), mas por vezes também filhos homens, caso em que o filme costuma assumir uma temática *queer* (*Psicose*, a série *Sexta-Feira 13*) (GREVEN, 2011, p. 83, tradução nossa).

Greven (2011) estabelece em *Psicose* a origem da popularidade desse tipo de história, assumindo a periodização feita por vários historiadores, que apontam nesse filme o nascimento do horror moderno cinematográfico. Robin Wood (1979, p. 30) mostrou que Alfred Hitchcock, em *Psicose*, superou a tradição de origem europeia, afastando o horror dos castelos medievais, adaptando os modelos góticos para um tipo de ambiente pequeno-burguês e familiar. Nesse modelo, as figuras maternas se revestiram de uma importância redobrada, já que o medo não se distribui nessas representações de modo igualitário. Se às figuras paternas coube, por muito tempo, a ausência ou a agressividade, às figuras maternas competiu um papel mais complexo e estrutural.

O modelo inaugurado por *Psicose* tornou as relações familiares o centro gravitacional do cinema de horror, o que contribuiu para a consolidação do gênero como objeto privilegiado das leituras psicanalíticas. O horror moderno passou a articular, de modo recorrente, três elementos centrais para esse campo teórico: a ansiedade diante de eventos que escapam à norma; a produção de um prazer visual ligado a processos inconscientes; e a exposição da família nuclear a situações de ruptura. A partir

dos anos 1970, esse debate se intensificou com a entrada dos estudos feministas, que transformam o horror em um campo de disputa teórica. Autoras como Ann Kaplan (1983), Linda Williams (1991) e Carol Clover (1992), dialogando com Laura Mulvey (1975), interpretaram a violência recorrente contra as mulheres nos filmes de horror como expressão de uma lógica patriarcal que buscava reafirmar o controle masculino sobre a diferença sexual e a sexualidade feminina.

Em contraponto, Barbara Creed (1993; 2022; 2024) propôs um deslocamento ao articular o horror não apenas à mulher enquanto vítima, mas à feminilidade como princípio monstruoso. A maternidade surgiu, assim, como foco privilegiado de ansiedade, ligada à gestação, ao parto, à amamentação e aos fluidos corporais, elementos recorrentes nas narrativas de horror. Esse deslocamento foi aprofundado por Sarah Arnold (2013) ao ressaltar a interseção entre horror e melodrama como chave para compreender a centralidade da maternidade no gênero. Para Arnold (2013, p. 5), tanto a psicanálise quanto o melodrama operam com uma narrativa normativa do sacrifício materno, na qual a mulher só pode exercer poder dentro de limites rígidos. O horror materno emerge quando esses limites são tensionados: a mãe pode aparecer como figura abnegada ou como presença egoísta e controladora, mas, em ambos os casos, tende a concentrar a carga afetiva e narrativa do filme, tornando-se foco de fascínio e repulsa (ARNOLD, 2013, p. 27).

Se tomarmos os filmes canônicos do horror cristão/satânico (*O Bebê de Rosemary*, *O Exorcista* e *A Profecia*), o horror explora de modo central a gestação e a criação dos filhos como experiências de invasão, parasitismo e perda de autonomia. Em *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, EUA, 1968), a maternidade é vivida como conspiração e violação. Rosemary é progressivamente isolada, desacreditada e instrumentalizada, enquanto o marido atua como cúmplice ativo da violência, negociando o corpo e o futuro da esposa. Em *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, EUA, 1973), a mãe enfrenta a possessão da filha como forma radical de colapso da ordem doméstica: sobrecarregada, culpabilizada e impotente, ela se vê obrigada a recorrer a autoridades masculinas

externas (médicas e religiosas), enquanto a figura paterna está ausente. Por fim, em *A Profecia* (*The Omen*, Richard Donner, EUA, 1976), a maternidade é marcada pela substituição e pelo luto invisibilizado: a mãe adotiva intui a ameaça representada pelo filho, mas tem sua percepção sistematicamente invalidada, enquanto o pai ocupa uma posição ambígua, oscilando entre a negação racional, a proteção da ordem familiar e, por fim, a assunção violenta do papel de agente punitivo. Em conjunto, esses filmes modelares revelam um padrão recorrente: às mães cabe a experiência direta do horror, vivida no corpo, no cuidado e na esfera doméstica, enquanto os pais surgem como figuras ausentes, cúmplices ou violentas, reafirmando a assimetria de gênero.

Nos filmes de horror do século XXI, porém, podemos observar certo deslocamento desse papel: o foco sai aos poucos do monstro-filho e passa a ser o que a maternidade *faz* com a psique da mulher. Em *mãe!* (*mother!*, Darren Aronofsky, 2017), a alegoria bíblica e ambiental serve para expor a economia do cuidado em sua forma mais extrativista: a protagonista é uma doadora universal de recursos (comida, conforto, corpo) para um marido criador e artista. De modo similar, em *Shelley* (Ali Abbasi, 2016), a questão da barriga de aluguel introduz um recorte de classe e imigração na economia do cuidado, mostrando como o corpo da mulher pobre é também colonizado, resultando em uma deterioração física que evoca o abjeto.

No contexto brasileiro, *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2017) articula maternidade, trabalho doméstico e racialização, ao mesmo tempo que reinscreve o monstro-filho como produto de relações de classe e afeto desiguais. Em alguns filmes, o monstro simplesmente desaparece. *Morra, Meu Amor* (*Die, My Love*, Lynne Ramsay, EUA/França, 2025) desloca o horror para o cotidiano afetivo, explorando a depressão pós-parto, o desejo sexual não assimilável e o isolamento conjugal como forças desagregadoras da subjetividade feminina. Em *Se eu tivesse pernas eu te chutaria* (*If I Had Legs I'd Kick You*, Mary Bronstein, EUA, 2025), a experiência materna é marcada pela dissociação, transformando a sobrecarga do cuidado em colapso formal e narrativo.

Se a maternidade goza de ubiquidade no horror moderno desde os anos 1960, em diferentes versões, a avosidade permanece como território menos explorado, às vezes relegado aos estereótipos da bruxa ou da idosa senil. No imaginário cultural ocidental, a mulher idosa é duplamente abjeta: ela perdeu sua função reprodutiva e seu papel como objeto de desejo sexual. Os filmes de horror costumam retratá-la como uma figura decrépita, ou mesmo vingativa. Exemplo paradigmático dessa tensão é *A Visita* (*The Visit*, M. Night Shyamalan, 2015). O filme utiliza o formato *found footage* para confrontar os netos (e o público) com a fisicalidade crua da velhice: a incontinência urinária, a confusão mental, a nudez flácida. O horror em *A Visita* nasce da repulsa geracional, pois a avó não é o porto seguro de biscoitos e histórias, mas um corpo errático que aterroriza porque falha em encenar a doçura esperada. Em *Atividade Paranormal 3* (*Paranormal Activity 3*, Henry Joost e Ariel Schulman, EUA, 2011), a emulação de registros domésticos revela que a avó, apresentada inicialmente como guardiã doméstica, é de fato cúmplice de uma entidade demoníaca. O mesmo ocorre em *A Possessão de Deborah Logan* (*The Taking of Deborah Logan*, Adam Robitel, 2014), falso documentário em que uma equipe de televisão documenta a degeneração física de uma idosa (Jill Larson) que parece sofrer de Alzheimer, mas na verdade é vítima de uma possessão por um espírito do mal.

Em *A Avó* (*La abuela*, Paco Plaza, 2021), uma neta que trabalha como modelo precisa interromper sua carreira para cuidar da avó. O filme desenha com crueldade o conflito entre as duas, culminando na ideia de que a avosidade é uma armadilha vampírica: a geração anterior deseja literalmente ocupar o corpo da nova para perpetuar sua existência. Essa lógica reaparece em *X* (Ty West, EUA, 2022), em que Mia Goth, no duplo papel de Maxine e da idosa Pearl, encarna uma velhice feminina ressentida ao transformar o corpo jovem em objeto de desejo, inveja e punição. Já em *A hora do Mal* (*Weapons*, Zach Cregger, EUA, 2025), essa figura se radicaliza na personagem de uma tia-avó, que chega como mulher frágil e doente, mas gradualmente se revela uma bruxa cuja

presença contamina a casa e reorganiza as relações familiares em torno do medo e da exploração.

É impossível, contudo, dissociar a discussão contemporânea de maternidade e avosidade sem mencionar *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018), obra que perpassa pelas duas categorias. O filme de Aster disserta sobre a impossibilidade de escapar da dívida genealógica. A avó Ellen (Kathleen Chalfant) é a arquiteta do trauma; a mãe, Annie (Toni Collette), sua executora relutante e administradora da crise; e a neta Charlie (Milly Chapiro), objeto de um elaborado e sinistro rito sacrificial. Annie, sobrecarregada como membra da geração sanduíche (MILLER, 1981) entre os cuidados com os filhos e a mãe, tenta desesperadamente cuidar da família, mas descobre que seu papel estava roteirizado antes de ela nascer. A casa de bonecas que ela constrói funciona como metáfora visual do determinismo social: não há agência possível quando a estrutura (a seita, a família, o sistema) já decidiu que o seu corpo serve apenas para servir.

Uma análise comparada: *O Babadook* e *Relíquia Macabra*

O *Babadook*, longa de estreia de Jennifer Kent, obteve aclamação universal após a exibição no Festival de Sundance de 2014. A trama segue Amelia (Essie Davis), viúva exaurida que luta para criar sozinha o filho Samuel (Noah Wiseman), enquanto é assombrada por uma entidade saída de um livro infantil. *Relíquia Macabra*, também revelado em Sundance, aborda a ponta final do ciclo de cuidado. A diretora narra o retorno de Kay (Emily Mortimer) e de sua filha Sam (Bella Heathcote) à casa da família após o desaparecimento misterioso da matriarca Edna (Robyn Nevin), construindo um horror no qual a demência se manifesta como uma espécie de decomposição física da casa e do corpo de Edna. Juntos, os dois filmes compõem um díptico essencial sobre o colapso da infraestrutura de cuidado. A análise comparada demonstra como a *mise-en-scène* materializa histórias de horror sobre o moto-contínuo do trabalho reprodutivo.

O primeiro ponto de convergência entre as narrativas é o isolamento como condição estruturante do horror. Em *O Babadook*, Amelia, enfermeira viúva, vive reclusa com o filho Samuel, cuja agressividade e visões aterradoras estão ligadas à morte do pai em um acidente ocorrido no dia de seu nascimento. A rotina, já marcada por exaustão, rejeição social e luto, é desestabilizada pelo surgimento de um livro infantil misterioso que apresenta a figura do Babadook, entidade que passa a encarnar tanto os medos do menino quanto a repressão emocional da mãe (CÁNEPA, 2015, p. 124). À medida que o monstro se impõe, Amelia se torna progressivamente hostil e violenta, colocando o filho em risco e convertendo a casa em uma prisão. O confronto final revela o monstro como manifestação do trauma materno, e a resolução ambígua aponta para a necessidade de coexistir com essa presença, agora contida no porão.

Em *Relíquia Macabra*, Edna, uma idosa que vive sozinha em uma casa afastada, desaparece sem explicações, levando sua filha Kay e a neta Sam a retornarem ao local. Após o reaparecimento de Edna, seu comportamento revela lapsos de memória e confusão temporal que gradualmente transformam a casa em um ambiente instável, com alterações físicas que acompanham o avanço da deterioração mental. Enquanto Kay assume o papel de cuidadora, o sobrenatural se confunde com a experiência concreta da demência. O desfecho explicita que a transformação monstruosa de Edna é irreversível, levando mãe e filha a confrontarem a herança corporal e afetiva e a aceitarem o cuidado e a degradação como destinos compartilhados.

Nos dois filmes, o isolamento feminino é construído nas situações narrativas, mas também na organização dos corpos no espaço. Kent traduz a solidão de Amelia por meio de uma paleta dessaturada, dominada por pretos, azuis e cinzas, que contrasta com a luminosidade excessiva do exterior suburbano, onde a maternidade bem-sucedida funciona como capital simbólico. Já James espacializa o isolamento pela geografia: a casa de Edna, situada em uma zona rural cercada por floresta densa, aparece

sufocada pelo entorno, convertendo aquele espaço em metáfora direta do enclausuramento da demência.

As cenas de interação social também explicitam visualmente a ruptura das redes de apoio. Em *O Babadook*, a festa de aniversário da sobrinha funciona como momento-chave de exclusão: Amelia é enquadrada em ângulos instáveis, isolada entre mãos que encenam uma maternidade serena, enquanto o diálogo se organiza em torno de julgamentos velados. A recusa explícita da irmã Claire (Hayley McElhinneen) em conviver com o sobrinho sela a privatização total do cuidado. Em *Relíquia Macabra*, essa ruptura assume forma institucional: após o desaparecimento de Edna, a polícia age com burocrática indiferença, o médico reduz a crise a clichês sobre envelhecimento, e Kay é deixada sozinha para administrar uma situação que excede suas capacidades. Nos dois filmes, o Estado aparece apenas como instância de controle ou ameaça, nunca como suporte, reforçando a solidão estrutural das cuidadoras.

À medida que esse isolamento se consolida, o horror transborda do espaço arquitetônico para os corpos, introduzindo a dimensão da sujeira e da abjeção. Tanto Kent quanto James articulam o cuidado como gestão da matéria biológica, lidando com fluidos, dejetos e corpos que adoecem e falham. Essa abordagem dialoga diretamente com o conceito de abjeção de Julia Kristeva (1982): aquilo que deve ser expulso para preservar a ordem simbólica, mas insiste em retornar. O horror não nasce do sobrenatural em si, mas da impossibilidade de manter a fronteira entre o corpo limpo, funcional, e o corpo degradado que o cuidado revela.

Em *O Babadook*, o colapso de Amelia se manifesta na falência da limpeza e do controle doméstico. Seu trabalho como cuidadora de idosos contamina a vida privada, e o monstro surge sempre associado à sujeira: mãos cobertas de fuligem, manchas negras, o vômito viscoso expelido no carro, cena que cristaliza o abjeto. Em *Relíquia Macabra*, a abjeção assume a forma explícita do horror corporal: roupas íntimas sujas de urina escondidas pela casa, o banho da mãe desorientada, a proximidade física com a degradação. Nos dois filmes, o “trabalho sujo”

(HUGHES, 1962) recai sobre mulheres, revelando a dimensão física e moralmente estigmatizada do cuidado.

As metáforas visuais reforçam essa convergência. Em *O Babadook*, a substância escura que emerge do corpo de Amelia simboliza a saturação física e emocional, aquilo que ela é forçada a engolir em silêncio. Em *Relíquia Macabra*, o mofo que se espalha pelas paredes e pela pele de Edna materializa a negligência e a decomposição progressiva do corpo envelhecido. Se a maternidade lida com o corpo em crescimento, a velhice lida com a entropia irreversível; ainda assim, ambos os filmes mostram que o esforço de limpeza e cuidado é uma batalha perdida contra a biologia, uma luta que a sociedade prefere invisibilizar.

Esse esgotamento culmina no eixo mais perturbador compartilhado pelos filmes: a ambivalência do afeto e o tabu do ódio. As duas narrativas rompem com o ideal do amor incondicional, sugerindo que o cuidado exaustivo produz amor genuíno, mas também ressentimento e desejo de aniquilação. Em *O Babadook*, o monstro funciona como permissão psíquica para que Amelia vocalize o indizível — o ódio pelo filho e a fantasia de que ele deveria ter morrido no lugar do marido. Em *Relíquia Macabra*, a ambivalência se expressa no luto antecipado de Kay, dividida entre o amor filial e o desejo de libertação do fardo.

Os desfechos radicalizam essa comparação. Amelia não destrói Babadook. Ela o confina e o alimenta no porão, domesticando o horror como parte permanente da rotina. Kay, por sua vez, não elimina a mãe-monstro; ela a acolhe, ajudando a remover a “casca” humana e deitando-se ao seu lado em um gesto de resignação. Ambos os finais dialogam com a ideia de que não há alternativa, apenas gestão do sofrimento. O horror não é superado, mas integrado à vida cotidiana.

Considerações finais

A articulação entre horror social e economia do cuidado revela que o medo em *O Babadook* e *Relíquia Macabra* nasce e se alimenta da

política. Trata-se do medo da morte, mas também da expropriação do tempo de vida. As protagonistas são empurradas para a margem da cidadania e confinadas a um espaço aterrorizante. Em síntese, a hipótese que propomos é a de que esses filmes denunciam uma crise coletiva, já que o monstro que espreita nos corredores pode ser compreendido como a sombra projetada por uma sociedade que exige cuidado infinito, mas isola as pessoas cuidadoras e não lhes oferece suporte. A economia do cuidado, nessas narrativas, é como uma sentença de prisão. Ao recusarem a resolução catártica, *O Babadook* e *Relíquia Macabra* também configuram a casa da família nuclear como um *locus horribilis* (FRANÇA, 2017, p. 115), espaço ordinário que, sob determinadas condições históricas e sociais, torna-se produtor de horror. A recusa da catarse aponta para a constatação de que, em um regime que vampiriza a força vital do trabalho reprodutivo, o lar assombrado não pode mais ser abandonado nem exorcizado, como no horror clássico, mas apenas habitado, em um sofrimento sem fim.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processos nº 303716/2022-3 e nº 310287/2025-1.

Disponibilidade de dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Contribuições dos autores: Cánepa, L.L.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Carreiro, R.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Referências

- AAVÓ. Direção: Paco Plaza. Produção: Enrique López Lavigne. Espanha: Sony Pictures Releasing, 2021. Filme (100 min.)
- ADDATI, L.; CATTANEO, U.; ESQUIVEL, V.; VALARINO, I. *Care work and care jobs for the future of decent work*. Genebra: International Labour Office, 2018.

- A HORA DO MAL. Direção: Zach Cregger. Produção: Roy Lee, J. D. Lifshitz, Raphael Margules e Miri Yoon. Estados Unidos: New Line Cinema / Warner Bros. Pictures, 2025. Filme (128 min.).
- A POSSESSÃO DE DEBORAH LOGAN. Direção: Adam Robitel. Produção: Bryan Singer e Jeff Rice. Estados Unidos: Millennium Entertainment, 2014. Filme (90 min.)
- A PROFECIA. Direção: Richard Donner. Produção: Harvey Bernhard e Mace Neufeld. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1976. Filme (111 min.)
- AS BOAS MANEIRAS. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu. Brasil: Imovision, 2017. Filme (135 min.)
- ATIVIDADE PARANORMAL 3. Direção: Henry Joost e Ariel Schulman. Produção: Jason Blum, Oren Peli e Steven Schneider. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2011. Filme (84 min.)
- A VISITA. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Jason Blum, M. Night Shyamalan e Marc Bienstock. Estados Unidos: Universal Pictures, 2015. Filme (94 min.)
- ARNOLD, S. *Maternal horror film: melodrama and motherhood*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2013.
- CÁNEPA, L. Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos. *RuMoRes*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 117-137, 2015. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2015.90087>
- CÁNEPA, L. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, J. B. F.; SANTOS, R. E. (org.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul: USCS, 2016. p. 121-144.
- CÁNEPA, L.; DENNISON, S. *Brazilian Horror cinema in the twenty-first century: neo-fascism, disaffection, resistance*. Londres: Tamesis, 2025.
- CARREIRO, R. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. *E-Compós*, Brasília, v. 23, p. 1-21, 2020. <https://doi.org/10.30962/ec.1860>
- CARREIRO, R.; CÁNEPA, L. *Cinema de horror: uma introdução*. São Paulo: Genio, 2025.
- CARREIRO, R.; ROCHA, A.; CALMON, T.; CARDOSO, V. Belas recatadas e reprimidas: cristofascismo, horror social e controle do corpo feminino em Medusa. *Rever: Revista de Estudos da Religião*, v. 25, n. 1, p. 29-45, 2025. <https://doi.org/10.23925/1677-1222.2025vol25i1a3>
- CARROLL, N. *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. Nova York: Routledge, 1990.
- CHAGAS, D. H. S.; OLIVEIRA, T. D.; SILVEIRA, D. C.; THESING, N. J.; BÜTTENBENDERS, P. L. Economia do cuidado: o trabalho invisível das pessoas (sobretudo mulheres) que cuidam de outras pessoas. *Pensar*, Fortaleza, v. 30, n. 1, p. 1-10, 2025. <https://doi.org/10.5020/2317-2150.2025.15884>
- CHURCH, D. *Post-horror: art, genre and cultural elevation*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.
- CLOVER, C. J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CREED, B. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1993.
- CREED, B. *Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema*. Londres: Routledge, 2022.
- CREED, B. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. 2. ed. Londres: Routledge, 2024.
- FAÇA ELA VOLTAR. Direção: Danny Philippou e Michael Philippou. Produção: Samantha Jennings, Kristina Ceyton e Daniel Negret. Austrália: A24 / Causeway Films, 2025. Filme (104 min.).
- FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- FISHER, M. *Capitalist realism*. Winchester: Zero Books, 2009.
- FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- FRASER, N. Contradictions of capital and care. *New Left Review*, Londres, n. 100, p. 99-117, jul./ago. 2016.
- GREENAWAY, J. *Capitalism: a horror story – gothic marxism and the dark side of the radical imagination*. Winchester: Zero Books, 2020.
- GREVEN, D. *Representations of femininity in American genre cinema: the woman's film, film noir and modern horror*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2011.
- HEREDITÁRIO. Direção: Ari Aster. Produção: Kevin Frakes, Lars Knudsen e Buddy Patrick. Estados Unidos: A24, 2018. Filme (127 min.).
- HIRATA, H. *Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- HUESERA. Direção: Michelle Garza Cervera. Produção: Paulina Villavicencio e Edher Campos. México: XYZ Films, 2022. Filme (97 min.).
- HUGHES, E. C. Good people and dirty work. *Social Problems*, v. 10, n. 1, p. 3-11, 1962. <https://doi.org/10.2307/799402>
- KAPLAN, E. A. *Women and film: both sides of the camera*. Malton: Methuen Publishing, 1983.
- KERGOAT, D. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: HIRATA, H.; LABORIE, F.; LE DAARÉ, H.; SENOTIER, D. (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 67-75.
- KRISTEVA, J. *Powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LOWENSTEIN, A. *Shocking representation: historical trauma, national cinema, and the modern horror film*. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- MÃE!. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin e Ari Handel. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2017. Filme (121 min.).

- MCRAE, D. The stranger with my face international film festival and the Australian female gothic. In: PEIRSE, A. (org.). *Women make horror: filmmaking, feminism genre*. Londres: Rutgers University Press, 2021. p. 145-155.
- MILLER, D. The sandwich generation: adult children of the aging. *Social Work*, v. 26, n. 5, p. 419-423, 1981.
- MORRA, MEU AMOR. Direção: Lynne Ramsay. Produção: Martin Scorsese, Jennifer Lawrence e Justine Ciarrocchi. Estados Unidos: Black Bear Pictures, 2025. Filme (95 min.)
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- O BABADOOK. Direção: Jennifer Kent. Produção: Kristina Ceyton e Kristian Moliere. Austrália: Entertainment One, 2014. Filme (93 min.)
- O BEBÊ DE ROSEMARY. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. Filme (137 min.)
- O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1973. Filme (122 min.)
- PHILLIPS, M. Jordan Peele on Get Out and social thrillers. *Chicago Tribune*, Chicago, 24 fev. 2017.
- QUIROGA DIAZ, N.; WOSNIAK, H. Economia do cuidado: reflexões para um feminismo decolonial. *Revista X*, Curitiba, v. 17, n. 1, p. 322-340, 2022. <https://doi.org/10.5380/rvx.v17i1.84402>
- RELÍQUIA MACABRA. Direção: Natalie Erika James. Produção: Jake Gyllenhaal, Anna McLeish e Sarah Shaw. Austrália: IFC Films / DFW, 2020. Filme (85 min.)
- ROSE, S. Post-horror: the new wave of scary movies. *The Guardian*, Londres, 10 out. 2017. Film.
- SAINT MAUD. Direção: Rose Glass. Produção: Andrea Cornwell e Oliver Kassman. Reino Unido: StudioCanal / A24, 2019. Filme (84 min.)
- SE EU TIVESSE PERNAS EU TE CHUTARIA. Direção: Mary Bronstein. Produção: Eli Bush e Scott Rudin. Estados Unidos: A24 / HBO Max, 2025. Filme (109 min.)
- SHELLEY. Direção: Ali Abbasi. Produção: Jacob Jarek. Dinamarca: Profile Pictures, 2016. Filme (92 min.)
- SOUTO, M. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4 p. 2-13, 1991. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- WOOD, R. The American nightmare: horror in the 70's. In: WOOD, R.; LIPP, R. (org.). *The American nightmare: essays on the horror film*. Michigan: University of Michigan Press, 1979. p. 25-32.
- X. Direção: Ti West. Produção: Jacob Jaffke, Ti West, Kevin Turen e Harrison Kreiss. Estados Unidos: A24, 2022. Filme (105 min.)

Sobre os autores

Laura Loguercio Cânepa: Bolsista Produtividade do CNPq (2025–2028). Doutora e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, UNIP. Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008), mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). E-mail: laura.canepa@docente.unip.br

Rodrigo Carreiro: Professor titular da Universidade Federal de Pernambuco, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Kursou mestrado e doutorado em Comunicação na própria UFPE, com pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (UFF). É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq desde 2020. E-mail: rcarreiro@gmail.com

Recebido: 09/01/2026

Aceito: 06/05/2026