

## **Dogma, tabu, pânico moral: o melodrama e o horror na representação do aborto na TV e no cinema brasileiros dos anos 2010<sup>1</sup>**

*Dogma, tabú, pánico moral: melodrama y horror en la representación del  
aborto en la televisión y el cine brasileños en la década de 2010*

*Dogma, taboo, moral panic: melodrama and horror in the representation  
of abortion on Brazilian TV and cinema in the 2010s*

**Fabiano Pereira de Souza<sup>2</sup>**

### **Resumo**

As telenovelas Pecado mortal (2013-2014), de Alexandre Avancini, e Topíssima (2019), de Rudi Lagemann, da TV Record, A dona do pedaço (2019), de Amora Mautner, da TV Globo, assim como no cinema O filme dos espíritos (2011), de André Marouço e Michel Dubret, As mães de Chico Xavier (2011), de Glauber Filho e Halder Gomes, e Deixe-me viver (2016), de Clóvis Vieira, formam um grupo de produções que abordaram o controverso e evitado tema do aborto ao longo da década passada. A análise comparada dessas obras diante de uma contextualização histórica expõe a estreita ligação entre a cultura midiaticizada e a crescente participação de grupos religiosos no Congresso Nacional, em momento de retrocessos políticos locais e mundiais no estado de bem-estar social. Além disso, importam e adaptam a fórmula de *soft power* que Hollywood difunde em consonância com a dinâmica política de Washington e seus lobbies evangélicos. Em diferentes graus, essas obras estimulam constrangimento e culpabilização da mulher diante da possibilidade de interrupção da gravidez, por chaves comparáveis às dos gêneros filmicos do melodrama e do horror. Suas tramas respaldam pautas difundidas pela bancada evangélica na política, que visam criminalizar todo tipo de aborto.

Palavras-Chave: Representação da mulher; aborto; *soft power*; cinema brasileiro; telenovela brasileira.

### **Resumen**

Las telenovelas Pecado mortal (2013-2014), de Alexandre Avancini, y Topíssima (2019), de Rudi Lagemann, de TV Record, A dona do pedaço (2019), de Amora Mautner, de TV Globo, así como en el cine O filme dos espíritos (2011), de André Marouço y Michel Dubret, As mães de Chico Xavier (2011), de Glauber Filho y Halder Gomes, y Deixe-me viver (2016), de Clóvis Vieira, forman un grupo de producciones que abordaron el controvertido y evitado tema del aborto durante la última década. El análisis comparativo de estos trabajos en un contexto histórico expone la estrecha conexión entre la cultura mediaticizada y la creciente participación de grupos religiosos en el Congreso Nacional, en un momento de retrocesos políticos locales y globales en el estado de bienestar. Además, importan y adaptan la fórmula del poder blando que Hollywood difunde en consonancia con la dinámica política de Washington y sus lobbies evangélicos. En distintos grados, estas obras fomentan la vergüenza y la culpa por parte de las mujeres ante la posibilidad de interrumpir un embarazo, utilizando claves equiparables a las de los géneros cinematográficos del melodrama y el terror. Sus tramas respaldan agendas difundidas por el grupo evangélico en la política, que apuntan a criminalizar todo tipo de aborto.

Palabras-clave: Representación de las mujeres; aborto provocado; poder blando; cine brasileño; Telenovela brasileña.

### **Abstract**

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no X Encontro Humanístico Multidisciplinar - EHM e IX Congresso Latino-Americano de Estudos Humanísticos Multidisciplinares, na modalidade online, 2024.

<sup>2</sup> Pós-doutorando; FFLCH-USP; São Paulo (SP), Brasil; [fabian59@gmail.com](mailto:fabian59@gmail.com).

The soap operas *Pecado mortal* (2013-2014), by Alexandre Avancini, and *Topíssima* (2019), by Rudi Lagemann, from TV Record, *A dona do pedaço* (2019), by Amora Mautner, from TV Globo, as well as in cinema *O filme dos espíritos* (2011), by André Marouço and Michel Dubret, *As mães de Chico Xavier* (2011), by Glauber Filho and Halder Gomes, and *Deixe-me viver* (2016), by Clóvis Vieira, form a group of productions that addressed the controversial and avoided topic of abortion over the past decade. The comparative analysis of these productions in the face of a historical contextualization exposes the close connection between the media culture and the growing participation of religious groups in the National Congress, at a time of local and global political setbacks in the welfare state. In addition, they import and adapt the soft power formula that Hollywood disseminates in line with the political dynamics of Washington and its evangelical lobbies. To varying degrees, these productions encourage embarrassment and guilt in women when faced with the possibility of terminating a pregnancy, in ways comparable to those of melodrama and horror film genres. Their plots support the agendas promoted by the evangelical caucus in politics, which aim to criminalize all types of abortion.

Keywords: Representation of women; abortion; soft power; Brazilian cinema; Brazilian soap opera.

## **1. Introdução**

Produções televisivas como as telenovelas *Pecado mortal* (2013-2014), de Alexandre Avancini, e *Topíssima* (2019), de Rudi Lagemann, da TV Record, e *A dona do pedaço* (2019), de Amora Mautner, da TV Globo, bem como cinematográficas ficcionais como *O filme dos espíritos* (2011), de André Marouço e Michel Dubret, *As mães de Chico Xavier* (2011), de Glauber Filho e Halder Gomes, e *Deixe-me viver* (2016), de Clóvis Vieira, trataram do esporádico tema do aborto num momento de crescente participação religiosa e conservadora no âmbito político brasileiro. Em todos os casos, a abordagem ressalta a importância de se evitar o procedimento em toda e qualquer situação, defendida por neopentecostais, quase sempre porque ele é associado à causa da morte de personagens das tramas. As consequências sociais da investida religiosa e política sobre os direitos reprodutivos da mulher têm sido colhidas ao longo desta década.

A TV Record, em particular, tem uma audiência potencialmente mais aberta a essas posturas conservadoras, já que se trata de uma propriedade da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), do pastor Edir Macedo, que até o início dos anos 2010 defendia publicamente o aborto nos termos já previstos por lei, mas desde então se calou diante da pauta de negação de direitos e incentivo à submissão para as mulheres de influentes grupos neopentecostais. O processo se alinha ao que acontece nos Estados Unidos, em que a associação evangélica a grupos políticos de direita ganhou força com a eleição de Ronald Reagan em 1980. A participação de grupos religiosos organizados para atuação política no Congresso Nacional vem desde os anos 1980 (BRAUN; LOPES, 2022). Entretanto, no cinema foi a produção kardecista que tornou recorrente a condenação do aborto, dogma também nesse grupo

religioso. Essa investida estimula, no poder público como na cultura de massa, o constrangimento, o medo e a culpa na mulher diante da possibilidade do aborto, por chaves comparáveis às do gênero do horror filmico.

A alardeada "moralização do estado" que alimentou a eleição de Jânio Quadros em 1960, a de Fernando Collor em 1989 e a de Jair Bolsonaro, eco local declarado da era Trump, em 2018, indica como períodos de 30 anos têm separado cada retorno de políticas e valores sociais mais conservadores nos ciclos históricos do Brasil, como se nota nas décadas de 1980 e 2010. Nesta última, elaborações restritivas da condição social feminina ganharam as telas de cinema com recorrência notável.

Mesmo com o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, da indústria à construção de Brasília nos anos 1950, a reabertura política nos anos 1980 e o saldo das políticas sociais dos governos petistas nos anos 2000 e 2010, as figuras femininas da ficção concentram tensionamentos morais de temas sociais que ligam culturalmente as três épocas, reflexo de um processo originado no cinema e na TV dos Estados Unidos.

Ainda que nos anos 1980 o Brasil até tenha produzido filmes e obras televisivas passados nos anos 1950 ou início dos 1960, refletindo a onda nostálgica bastante difundida em Hollywood, nos anos 2010 o discurso conservador no audiovisual passou a adotar uma abordagem mais direta e militante, de base religiosa, de ataque aos direitos reprodutivos da mulher, especificamente em relação ao aborto. Filmes e novelas deram respaldo a essa empreitada, o que no cinema norteou diferentes produções kardecistas.

## **2. Metodologia**

Há duas fontes de dados que alicerçam o argumento aqui desenvolvido. Uma é o levantamento bibliográfico histórico que situa os ápices de tendências conservadoras nos Estados Unidos e no Brasil, de modo a se estabelecer as bases políticas desses desdobramentos sociais e culturais. A outra é a apuração de produções cinematográficas e televisivas de ficção que tratem de algum modo do tema do aborto com exemplos de como se deu essa representação na TV e no cinema brasileiros durante os anos 2010.

Desse modo, o intuito é buscar identificar relações narrativas e expressivas que estabelecem mútua influência entre a criação artística nessas mídias e o contexto político-social em que as obras foram produzidas. O intuito não é usar a história como pano de fundo

da análise, nem usar o filme para iluminar a bibliografia empregada, mas sim evitar isolar a obra de seu contexto. A proposta é identificar pela análise fílmica – aqui expansível para a produção televisiva – o discurso que a obra constrói sobre a sociedade em que se insere, reconhecendo ambiguidades, incertezas e tensões, de modo a tratá-la enquanto efetiva dimensão de fonte histórica (MORETTIN, 2003, p. 39-40).

Ao se analisar filmes, Marc Ferro preconiza partir das imagens, não usá-las apenas como ilustração, confirmação ou desmentido da análises de outras ciências humanas, por sua vez instrumentais para melhor compreendê-las. Considerando que os historiadores já legitimaram fontes de origem popular, o folclore, as artes e as tradições populares, há de ser associar o filme ao mundo que o produz. Sua hipótese é que o filme, documental ou ficção, também é História, seja pelo que aconteceu e mesmo o que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem (FERRO, 1992, p. 86).

Não se trata de realizar uma análise semiológica, estética, nem mesmo de história do cinema. A proposta é analisar o filme não como uma obra de arte, mas como um produto com significações que extrapolam questões meramente cinematográficas. "Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza" (FERRO, 1992, p. 87). Não há necessidade de se analisar a obra por completo. Pode-se considerar extratos, recorrências, observar conjuntos. Não se deve limitar a crítica ao filme, mas destacar como ele é integrante do mundo ao seu redor e como ele se comunica com esse mundo.

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagem sonorizadas, não-sonorizadas), as relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, relações do filme com aquilo que não é filme; o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992, p. 87)

O momento de ascensão da extrema direita mundialmente nos anos 2010 é simultâneo à volta da nostalgia a Hollywood, com uma série de produções passadas durante o governo de Ronald Reagan, os anos 1980, início da difusão do neoliberalismo a partir de Washington e Londres, neste caso liderada pelo governo de Margaret Thatcher. No Brasil, não houve recorrência de produções nostálgicas, mas a motivação para esta se evidenciou.

Entre outros fenômenos, houve uma produção expressiva de filmes e teledramaturgia realizados para difundir preceitos cristãos, especialmente evangélicos e kardecistas. É marcante a presença do tema do aborto, sempre tratado com um erro grave a ser contornado na teledramaturgia geral e na filmografia desse segundo grupo. Relacionar os aspectos políticos, sociais e culturais desse período com obras que o ilustrem é a proposta da análise aqui desenvolvida.

### **3. Origens e influências da telenovela**

Há consonância de fatores históricos entre a produção audiovisual do Estados Unidos e do Brasil nesses momentos de retrocessos conservadores. A era Reagan (1981-1988), que prosseguiu com George Bush na presidência (1989-1992), marcou o período de austeridade fiscal pública, aliada a uma marcante desregulamentação e consequente escalada da especulação financeira na economia. Valorizava-se – assim sendo desde então – a noção de estado mínimo pautada na frustração pública da década anterior com a derrota no Vietnã, o escândalo de corrupção Watergate (DUNN; WOODARD, 1990, p. 121) e a crise do petróleo de 1973.

No âmbito social, a revolução sexual iniciada nos anos 1960 sofreu um forte revés com a epidemia de AIDS. A busca por um estilo de vida condizente com as prioridades familiares tradicionais de trinta anos antes não deixou de causar seu impacto na população feminina. O momento histórico foi chamado por vários autores de psicologia popular de "A Era da Melancolia", ao culparem a independência conquistada pelo feminismo por afastar as mulheres da realização em casamentos, famílias e lares em que estariam mais calmas, saudáveis e sãs (FALUDI, 1991, p. 50).

A situação da mulher americana já havia enfrentado um contexto de retrocesso social acentuado nos anos 1950. Havia abundância de empregos, os casais se casavam mais cedo, 1/3 das mulheres americanas aos 19 anos. A taxa de natalidade disparou. Esse “baby boom” alcançou seu ápice em 1957, quando a mulher tinha em média quase quatro filhos (WARE, 2015, p. 100). Com os novos subúrbios residenciais planejados, cabia às jovens mães americanas dos anos 1950 se readequarem ao contexto do lar repleto de eletrodomésticos e utensílios que deveriam preencher seus dias, incluindo-se aí o televisor como difusor cultural

desses propósitos. Um descontentamento profissional crescente ganharia força, implicando em medidas drásticas de saúde pública.

"Em 1952, cerca de 50.000 pacientes nos Estados Unidos e Canadá haviam sido lobotomizados" (KOZIOL; TONE, 2018, p. 1), a maioria mulheres. O intuito era tornar essas pacientes dóceis e obedientes, mas funcionais para voltar e cuidar de suas casas e famílias. A situação só mudou com a chegada ao mercado da clorpromazina, o primeiro tranquilizante bem-sucedido, em 1954.

Não é por acaso que os anos 1950 foram o auge do Código Hays, pois a ele se somou a caça às bruxas contra artistas e servidores públicos considerados comunistas e anti-americanos no auge da Guerra Fria. No cinema, a imagem da feminilidade rendida venceu e Marilyn Monroe era o maior exemplo, em papéis motivados por metas como a de busca por um marido. Mulheres fortes foram substituídas por "boas garotas" como Doris Day, Debbie Reynolds e Sandra Dee. "Havia não só menos filmes sobre mulheres emancipadas do que nos anos 1930 e 1940, como havia menos filmes sobre mulheres" (FALUDI, 2006, p. 128).

Na Hollywood do final dos anos 1980, esse padrão de representação da figura feminina retornou em nova roupagem. Havia nas telas de TV um contexto a mais para a mídia americana pender para o conservadorismo nos anos 1980. "Os televangelistas formaram uma coalizão que forneceu apoio eleitoral crítico a Ronald Reagan e George Bush, ao mesmo tempo em que desempenhava um papel significativo na definição da agenda social da década" (HADDEN, 1993, p. 113).

Esses desenvolvimentos do *soft power* de Washington (BEASLEY; BROOK, 2019, p. 3-4) são intensificados no início desses ciclos. Foi assim nos anos 1980 em relação aos anos 1950, o que se repetiu nos anos 2010 sobre a década de 1980. A partir dessa análise, cabe avaliar como essa dinâmica reflete no audiovisual brasileiro, quando as diretrizes políticas atuam em função do que parecem ser "autênticos interesses geoestratégicos, quando, na realidade, são interesses dos Estados Unidos" (BANDEIRA, 2009, p. 31).

Também aqui a representação da mulher é termômetro da propaganda de retrocessos nos direitos civis, em que o controle do corpo feminino é questão central, da sexualidade à reprodução. Entre as manifestações locais da onda nostálgica dos anos 1950 estão, cronologicamente, aberturas de novela como a de *Elas por elas*, de Cassiano Gabus Mendes (1982), a minissérie *Anos dourados* (1986), de Gilberto Braga, e a novela *Bambolê* (1987-

1988), de Daniel Más, todas da TV Globo, com acentuada romantização da condição feminina relegada a propósitos afetivos e domésticos.

Entretanto, antes de qualquer vestígio nostálgico inspirado por Hollywood, as telenovelas nacionais já mantinham forte conexão com o público feminino, fenômeno herdado da mídia impressa. Um dos desdobramentos do gênero melodrama, o folhetim era publicado em capítulos ao pé de páginas dos jornais para atrair leitoras com o argumento de que elas estariam em busca de enredos sentimentais. A maioria deles era escrita por homens. Esse formato foi criado na França do século XIX e se expandiu pelo ocidente, chegando ao Brasil. Com a proliferação das mídias eletrônicas, o folhetim se popularizou também no rádio e, posteriormente, na televisão, em ambiente doméstico, onde grande parte do público feminino tradicionalmente passa mais horas por conta dos afazeres do lar e dos cuidados da família.

A prioridade da clareza dos diálogos permite que o entretenimento conviva com as tarefas de casa. "Essas associações simbólicas feminilizantes de um gênero narrativo calcado em histórias seriadas que se baseiam em conflitos amorosos e familiares são bastante explicitadas na literatura quanto às *soap operas* norte-americanas" (ALMEIDA, 2002), exibidas à tarde com seus 90% da audiência feminina, ignora com seus temas românticos e familiares a presença histórica das mulheres no mercado de trabalho tanto no setor público quanto no privado. A telenovela deriva da radionovela, o drama de cinema e o teleteatro dos primeiros anos da TV aberta brasileira, além da *soap opera* americana (MARTINS, SANTOS, 2009).

Antecessor do folhetim, o melodrama tem origem italiana, ligada à ópera popular, por volta do século XVII. A forma hoje reconhecida vem da França, no século XVIII. O gênero se caracteriza como romântico e moderno e se estrutura por contrastes de valores entre personagens representativas de valores opostos, vício contra virtude. Momentos de grande aflição se alternam com outros de euforia ou tranquilidade. "Esse gênero é marcado por um enredo de tramas emocionantes, com constantes reviravoltas, enfatizando as lições de moral e explorando uma simplificação acentuada entre o bem e o mal (herói versus vilão)" (MARTINS, SANTOS, 2009). São traços típicos do melodrama:

- situações claras e fortes;
- elevado interesse dramático;
- trilha sonora melodiosa que reforça a intensidade das emoções;
- necessidade de "ganhar" o espectador para que ele acredite no inverossímil: fortes emoções e fortes impressões como recursos para seduzir o espectador;

- espetáculo para “encher” os olhos;
- expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia, que demonstra uma intenção da personagem ou seu traço de caráter;
- tudo se traduz em imagem: “o vilão o é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, [...] o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa”.<sup>7</sup>
- mundo que espelha a moral cristã que deve fazer valer sua verdade;
- a premissa do gênero é se expor por inteiro, traços de personalidade, de atitudes e desejos são estampados de modo exacerbado e claro na superfície;
- presença de um olhar domesticado, acostumado com as linguagens do gênero. (MARTINS, SANTOS, 2009).

Quando nos anos 2010 Hollywood produziu uma série de filmes com referências ao seu próprio universo fílmico dos anos 1980, repaginando a nostalgia até com continuações de sagas de futuro distópico de sucesso da época, a produção brasileira não chegou a replicar tal estratégia, até por falta de uma referências da época para tanto. Entretanto, a representação da mulher na ficção do cinema e da TV voltou a reforçar papéis em que a maternidade é função central da vida de personagens importantes da trama, condenando-se direta ou indiretamente a ideia da interrupção da gravidez.

As novelas Pecado mortal e Topíssima, da TV Record, e A dona do pedaço, da Globo, não tentaram dissimular o recado, ao trazerem o tema do aborto como causas da morte trágica de personagens das tramas de produções com audiência potencialmente bem mais ampla que o habitual público das salas de cinema e das plataformas de *streaming*. A Record, em particular, com sua recorrente produção de tramas bíblicas que embasam valores e posturas conservadores, tem um apelo para o público evangélico e cristão em geral para além da IURD. Entretanto, também impressiona como o cinema kardecista, com poucas, mas repercutidas produções, tenha abordado o tema com tanta recorrência na tela grande.

#### **4. Cinema kardecista**

Simultaneamente às produções nostálgicas da TV Globo nos anos 1980, igrejas evangélicas começaram a investir em representantes no governo, começando pelo congresso já no processo de redemocratização. A maioria dessas instituições tem origem nos Estados Unidos e o protagonismo político que buscam se pauta pela teologia do domínio (PEREIRA, 2023), sendo as religiões de matrizes africana tratadas como manifestações do demônio. Para

aquelas, a proibição de qualquer forma de aborto, mesmo para crianças estupradas, é muito taxativa e recorrente. Apesar de antigas declarações favoráveis ao procedimento nas situações já previstas por lei, Edir Macedo, da IURD, seguiu o padrão de outras igrejas neopentecostais e se calou sobre o tema ao longo do recrudescimento conservador dos anos 2010. Falta um debate social mais expressivo sobre essa influência cultural.

Indício de mudanças relacionadas ao aborto no país, pesquisa de 2021 apontou queda nos números desse procedimento de 2010 a 2021, de 48% para 39% entre os realizados e de 55% para 43% em hospitais (DINIZ et al, 2023). Os números, no entanto, não são capazes de indicar se de fato houve queda nos números de abortos ou um aumento de receio de declará-lo publicamente para além da condição de crime previsto por lei, por ser tantas vezes tratado como moral e espiritualmente condenável.

No Brasil, o kardecismo conta com preceitos comparáveis aos de religiões de matriz africana, a umbanda e o candomblé. Entretanto, sua origem europeia, através dos estudos sobre manifestações espirituais de Alain Kardec, pseudônimo do professor Hippolyte Léon Denizard Rivail na França do século XIX, lhe confere entre seus seguidores ares científicos – por seguir uma metodologia (DEL PRIORI, 2014, p. 71).

Também é mais facilmente aceito por cristãos sem clara vinculação religiosa e católicos não praticantes. A constante citação de Cristo em orações e rituais, bem como a leitura da Bíblia pela interpretação do espiritismo também evidencia o kardecismo brasileiro enquanto uma religião cristã, que muitas vezes consola pessoas que perderam seus entes queridos com supostas mensagens atribuídas a eles. A ortodoxia católica já perdia força quando o espiritismo aportou no Brasil (DEL PRIORI, 2014, p. 76).

Além da crença na reencarnação e nos poderes da mediunidade, o kardecismo brasileiro produz uma enorme quantidade de livros atribuídos a espíritos que se comunicam através de médiums. Toda essa farta literatura há décadas difunde obras com as de Chico Xavier, que criam interesse para além dos frequentadores de centro espírita e ajudam a difundir também a ideia de um plano espiritual altamente hierarquizado. Desse modo, o kardecismo brasileiro torna-se uma religião profundamente afeita a ideias que pensam mérito pelo viés da meritocracia, tão vigente no discurso neoliberal que desde os anos 1980 se expande na pauta econômica.

Com uma ideia de livre arbítrio em que tudo depende tão somente da vontade do indivíduo, qualquer análise que passe por uma contextualização social e política é esvaziada e

vai para segundo, terceiro ou último plano, quando é considerada. Associada à onisciência divina, a noção de resgate espiritual, equivalente à de karma, explica toda e qualquer forma de sofrimento humano, assim como qualquer erro cometido no presente será cobrado no futuro de cada um, seja nesta ou numa próxima vida, uma relação semelhante demais a procedimentos do setor financeiro. Desse forma, adia-se a necessidade de enfrentamentos políticos para questões sociais estruturais, afinal o planeta é tratado como uma escola espiritual em que sofrer é se aprimorar.

O conservadorismo kardecista se apoia na ideia de que Deus está no comando de tudo em sua sabedoria infinita e não é o ser humano, com seu entendimento limitado e memória de outras vidas estrategicamente apagada no reencarne, que vai saber o que é melhor para o mundo. O indivíduo deve se preocupar com sua evolução espiritual e só é difundida a ideia de amor ao próximo típico dos ensinamentos cristãos por meio da caridade, uma postura assistencialista que não incomoda estruturas sociais em nenhum momento. Grandes nomes da literatura kardecista, como Xavier e Divaldo Franco, criaram conhecidas e elogiadas obras assistenciais. Há, portanto, lastro social para que suas vozes sejam ouvidas e respeitadas para além dos fiéis.

A investida no cinema militante kardecista é mais recente, mas tem seus antecedentes em histórias de interação com espíritos desde pelo menos os anos 1930. Quase sempre são filmes que não passam pela vivência do kardecismo. Filmes como *Excitação* (1976) e *Força dos sentidos* (1979), ambos de Jean Garrett, *As filhas do fogo* (1978), de Walter Hugo Khouri e *Uma estranha história de amor* (1979), de John Doo, situam-se no gênero do horror (CÁNEPA, 2013, p. 57).

Em 1980, ao menos duas obras trouxeram um teor mais militante e doutrinador kardecista aos cinemas, *O médium: a verdade sobre a reencarnação* (1980), de Paulo Figueiredo, e *Joelma, 23º andar* (1980), de Clery Cunha. O segundo inclui imagens documentais do incêndio que ocorreu na capital paulista em 1974, pois tem uma das vítimas como protagonista. O drama intenso baseado em fatos combina códigos do cinema-catástrofe, horror e melodrama religioso, dilui limites entre ficção e documentário, mas se afasta de representações femininas mais generalizantes.

Neste século, os filmes sobre vida espiritual passaram a pender acentuadamente para adaptações de livros e personagens importantes do kardecismo. Entre eles, estão *Bezerra de Menezes: o diário de um espírito* (Joe Pimentel e Glauber Filho, 2008), *Chico Xavier: o filme*

(Daniel Filho, 2010) e Nosso Lar (Wagner de Assis, 2010), este com vivências atribuídas ao espírito de André Luiz. Os dois últimos foram sucessos de bilheteria na casa dos milhões de espectadores. Há de se buscar quais características configuram um filme religioso para se avaliar mais estruturada e claramente essa produção.

O campo do filme religioso pode ser reconhecido pelas seguintes delimitações: “1. tema ou assunto religioso, socialmente reconhecido como tal. [...] 2. a busca de despertar as emoções especificamente ligadas ao mundo religioso, [...] 3. [vinculação a alguma forma de teologia]; 4. a participação de consultores religiosos em sua produção; [...] 5. a intenção da produtora ou do cineasta em fazer um filme que trate do sagrado. [...] 6. a conotação de ‘produto outro’ diferenciado, ‘puro’, adequado. [...] 7. garantia da qualidade moral do conteúdo do filme. [como citações elogiosas de instituições religiosas na publicidade do filme;] 8. são “militantes”. [...] não causam indiferença [...]” (VADICO, 2010, p. 9-10). Embora, essa recente produção kardecista siga todo esse receituário, é mesmo a qualidade militante que se destaca por sua reiteração quando o tema é o aborto reconhecido nos filmes aqui analisados.

O filme dos espíritos, *As mães de Chico Xavier* e *Deixe-me viver* refletem na cultura de massa a crescente participação de grupos religiosos no Congresso Nacional desde os anos 1980 (BRAUN; LOPES, 2022), com sua enfática condenação de qualquer forma de aborto, inclusive os casos já previstos por lei. Dessa forma, o kardecismo incisamente atua como linha acessória das pautas amplamente difundidas pela bancada evangélica na política, já que também conta com consultores religiosos.

Há uma ambivalência diegética, com personagens entre os mundos material e o espiritual. Porém, muitas vezes o esforço está em buscar naturalizar e domesticar essa dinâmica, não usá-la para a surpresa, o estranhamento e o medo, buscando a desvinculação em relação ao filme de horror. Tal tentativa de depurar contradições acaba, entretanto, por não evitar que o filme espírita também vague entre dois mundos: o da repetição ou pastiche, e o do gênero emergente (CÁNEPA; SUPPIA, 2017, p. 93).

Mesmo que se negue, o cinema fantástico segue sendo uma influência estilística para esses filmes, pelas situações de interação com espíritos, às vezes trazendo figuras translúcidas em efeitos de fantasmagoria com atmosfera preparada para as aparições, auxiliada por computação gráfica. Ainda que com soluções apaziguadoras, as tramas tendem a retratar o

que seus realizadores consideram grave violação das leis divinas por chaves que mesclam elementos do melodrama e do cinema de horror.

## **5. Resultados**

A partir do contexto histórico aqui recuperado, cabe analisar as obras reunidas em busca de seus padrões e especificidades. Todos os atributos do melodrama se encontram em Pecado mortal, novela ambientada num contexto de criminalidade de uma comunidade de morro no Rio de Janeiro. Da terceira fase da telenovela, a jovem personagem Marcinha tem uma cena em que vai a uma clínica de aborto ainda incerta sobre querer realizar o procedimento, mas pressionada pela mãe, conforme confia a outra moça que também aguarda para ser atendida. Marcinha tenta tranquilizar outra moça com que divide o quarto, que diz estar com muito medo, certa de que seus pais rejeitarão sua gravidez. A música instrumental de fundo é triste e tensa. Ao retornar do aborto, esta jovem começa a se contorcer de dor na cama hospitalar simples, sem conseguir respirar.

A tensão da música se intensifica. Aflita e em lágrimas, Marcinha bate na porta trancada do quarto gritando por ajuda e tenta acalmar a moça, lembrando que Deus não tem nada a ver com aquilo. Ela culpa o médico, que chama de vagabundo. Uma das enfermeiras que vêm acudir a moça reclama que "a desgraçada tá tendo uma parada", enquanto tentam acordá-la. Ela pede um desfibrilador, a outra diz que o aparelho está quebrado. Com música intensamente dramática acentuada por cordas e couro de vozes, Marcinha pega cobertas e foge pela janela. Toda a construção da cena é evidentemente melodramática, de modo a criar um ambiente de frieza e indiferença e mostrar as moças como vítimas de contraventores irresponsáveis pelo serviço ali prestado.

Em Topíssima, o enredo gira em torno de conflitos de classe social na capital fluminense. Pressionada pelo namorado que a culpa força a abortar, a jovem personagem Jandira aguarda sua vez na sala de estar de uma clínica de aborto agarrada a uma boneca de pano. Ao ser chamada, ela caminha receosa e chorosa para a sala do procedimento. O médico avisa que vai apenas aplicar uma injeção e ela irá "apagar", antes de chamá-la de Roberta. Já deitada e preparada por uma enfermeira, Jandira pede a ela para ficar com sua boneca durante a remoção do feto. O médico pede para que ela conte de 10 a 1 enquanto aplica a anestesia.

Enquanto a jovem adormece, a voz em off do médico diz não querer sair tarde dali, ao que a enfermeira responder haver mais três jovens esperando e mais cinco para mais tarde. "Essas mulheres também parecem coelho! Ô, gente pra engravidar", ele reclama.

Ao rosto de Jandira em primeiro plano, luzes abrem para uma sequência de imagens em de momentos felizes da jovem com sua família, uma amiga e o namorado, que a pede em casamento. As imagens e os diálogos felizes e românticos com efeito de eco nas vozes traduzem os sonhos de Jandira que não se realizaram, ao som de música suave e tranquilizante. Em *off*, a voz do médico pede mais algodão e a enfermeira diz não haver. Outras imagens e diálogos românticos mostram a casal conversando contente sobre a gravidez da moça, já bem adiantada. Enquadrada por cima, a imagem de Jandira perde os vultos da sobreposições. Ela está com lábios pálidos. A voz do médico diz que eles estão perdendo a jovem, que respira com dificuldade. Ela olha para o teto, depois para sua boneca. Sons em off de batimentos cardíacos vão perdendo intensidade. Jandira esboça um sorriso olhando sua boneca e fecha os olhos. Os batimentos cessam e sua morte é anunciada pelo médico. A personagem é vítima de intenções alheias, sem agência sobre sua vida. A boneca atua como um ícone de sua imaturidade, como se indicasse que não é uma mulher, é uma criança.

Com uma trama sobre duas famílias rivais no interior do Espírito Santo, A dona do pedaço, teve na personagem Edilene, empregada de uma família de posses, a oportunidade de abordar o tema da gravidez interrompida. A patroa avisa na cena anterior que paga um bom convênio para a jovem. Corte para uma amiga de Edilene, que lhe entrega o endereço de uma clínica de aborto, dizendo que discorda da ideia do aborto pelo risco de ser um local clandestino. Ela oferece companhia para acompanhar a jovem no dia, mas ela prefere ir sozinha. A chegada de Edilene na clínica é acompanhada por trilha musical que acentua a tensão e o mistério. Uma recepcionista avisa que ela não precisa se explicar e pede seu nome. Corte para seu pai chegando a um hospital e perguntando sobre ela a uma enfermeira.

A informação que ele recebe é que Edilene realizou um aborto e que foi largada na rua com hemorragia. Uma médica se identifica como a pessoa que telefonou para o pai e explica que jovens como ela não sabem o que fazem nessas clínicas, que algo deu errado no procedimento e ela perdeu muito sangue. Ela ainda ressalta que descobriu o telefone da clínica na bolsa de Edilene e avisou a polícia. O pai se aproxima dela, a chama de vida, de bebê. Pergunta sussurrando quem fez aquilo com ela. Com suas últimas forças, a jovem responde dizendo o nome Otávio e morre. Aflito, o pai grita pela médica, que anuncia a

parada cardíaca. A tentativa de ressuscitá-la falha. O pai segura o rosto de Edilene e beija sua testa, se despedindo ao som de música de cordas de acentuada dramaticidade.

O filme dos espíritos tem o aborto como ponto de partida da trama. É por causa desse procedimento que um jovem casal sofre com a obsessão causada pelo espírito que reencarnaria como seu filho. O filme acompanha a decadência do rapaz que abdicou da paternidade no alcoolismo, depois que a jovem que seria a mãe morre por conta da interferência causada pelo espírito. A personagem da mulher que aborta é tão desconsiderada que, a desaparecer da trama logo no início, volta apenas numa cena de suposto *flashback* mudo mais adiante no filme. O relato é todo voltado para o personagem do rapaz.

O momento em que o espírito adulto do feto abortado se manifesta numa sessão de desobsessão de reunião kardecista equivale ao de cenas de possessão demoníaca típicas do horror fílmico. Sentando de olhos fechados, o ator se comunica em tom ameaçador. Há uma alternância de planos gerais e close-ups. Música extra-diegética instrumental acentua o mistério e a tensão da cena. Com uma risada pífida, o personagem promete destruir a vida do rapaz, como fez com a da moça que teria sido sua mãe. Não há efeitos visuais, apenas o uso de flashback para explicar didaticamente o karma violento de uma vida pregressa das personagens no agreste nordestino.

As mães de Chico Xavier acompanha as histórias de três mulheres em situações de desespero em relação aos seus filhos. Uma delas enfrenta o suicídio do filho dependente químico, outra a perda do filho em idade escolar e uma terceira, em contrafluxo, que está em dúvida se mantém uma gravidez de uma relação recente e ainda instável. O drama das duas primeiras acentua o tom de responsabilidade da decisão da terceira. Todas as três mulheres têm suas aflições consoladas por contatos com o personagem do médium mineiro Chico Xavier. A moça grávida fica sabendo por intermédio dele que o pai da criança, morto durante um assalto pouco depois de saber da gravidez, descobriu que a ama e pede a ela que tenha o filho. É um diálogo simples, de campo e contra-campo, entre Chico e ela.

Compensa o tom melodramático da cena em que ela recebe a notícia da morte do rapaz enquanto o espírito deste tenta em vão se comunicar com ela. Por um efeito de pós-produção, a imagem dele se duplica e dissolve em câmera lenta quando ele recua em choque ao se perceber morto. O tom reconfortante é para que a jovem considere o dom da vida que carrega e desista do aborto. Embora ela enfrente a perda do rapaz, o filme é estruturado de

modo a ressaltar a qualidade de bênção da gravidez por ser a única das relações maternas na obra em que a vida do filho pode ser salva.

Já *Deixe-me viver* é o filme que mais investe em didatismo e sensacionalismo dos três. Vieira não poupa efeitos visuais para destacar o sofrimento atrelado ao aborto, ao acompanhar o aprendizado do jovem protagonista – que seria o autor do livro que deu origem ao filme – na espiritualidade. Uma moça é forçada pelo pai a fazer um aborto. Durante o procedimento, o vulto distorcido de uma senhora se afasta dela como uma assombração, se lamuriando, num efeito visual distorcido, alongado e translúcido da imagem da atriz. Sua súplica é reverberada com música instrumental retumbante.

É apresentado o vínculo entre a senhora e a moça, que é sua neta em vias de ser sua mãe na encarnação seguinte. Há ainda uma cena em que uma mulher identificada como aborteira passa por um tratamento de desobsessão coletiva dos fetos de quem evitou o nascimento, apenas com atores interpretando médiuns nesse tipo de passe específico. Noutra cena, há um enorme salão espíritos de fetos, mantidos em pedestais iluminados numa imagem com grande profundidade de campo criada por computação gráfica. "O útero é o maior templo que Deus criou, um milagre", diz o protagonista.

Nenhuma das seis obras deste corpus traz uma visão objetiva e isenta sobre o aborto. Não há personagens que tragam uma visão favorável ou um desenvolvimento de trama que permita que o procedimento seja tratado como uma possibilidade que transcorra de modo previsível e respeite a decisão da mulher. Enquanto as telenovelas constroem personagens imaturas ou inocentes que, invariavelmente, são vítimas de homens egocêntricos e desonestos para então serem novamente vitimadas por criminosos que operam com grande desumanidade clínicas clandestinas de uma prática ilegal, os filmes kardecistas conferem ares de pesadas responsabilidades kármicas para a manutenção da gravidez, que, caso não sejam honradas, criarão dissabores ainda maiores para a mulher que lida com uma gestação indesejada.

## **6. Conclusão**

Enquanto Hollywood incensava a memória da própria cultura de massa que ela produz para convencer seu enorme público sobre as vantagens e encantos de tempos passados, no Brasil a nostalgia se apresenta apenas como uma estratégia possível. A expansão de valores conservadores que afetam diretamente a mulher se escora na religião de modo a aproximar

vertentes cristãs que, embora antagônicas em certos princípios, unem forças para pregar o controle de corpos femininos por meio do cinema e da TV.

Pecado mortal, Topíssima, bem como A dona do pedaço investem em enredos em que personagens femininas, mesmo que não centrais, reforçam o intuito de invalidar a capacidade da mulher decidir por conta própria sobre a interrupção de uma gravidez que ela não queira. Falta conhecimento, falta convicção, falta maturidade a essas personagens, sem que as obras jamais enfrentem um tema em que o que mais falta é uma infra-estrutura de acesso à informação, respaldo legal e apoio médico para que a autonomia da mulher sobre seu próprio corpo possa de fato ser exercida dentro da laicidade do estado que a lei afirma prever e preservar. É pelo dogma da noção de vida desde a concepção que essa ficção também atua.

Filmes com protagonistas masculinos, O filme dos espíritos, As mães de Chico Xavier e Deixe-me viver exemplificam a empreitada anti-aborto por meio do drama, do dogma e do pânico moral com recursos narrativos claramente emprestados do horror e do melodrama. As personagens femininas existem tão somente em função da maternidade, para que a orientação nobre e digna dos homens da trama sirva para indicar a elas o caminho da redenção. Se sofrem, é por não conseguirem valorizar a vida do feto, a única que importa o suficiente para precisar ser salva nas tramas.

Os protagonistas trazem o alento lúcido e pacífico que as tramas defendem ou pagam sua cota de preço pelo tabu do aborto que incentivaram com a obsessão espiritual e hábitos auto-destrutivos, caso de O livro dos espíritos, filme em que a vida da mulher que abortou é sumariamente descartada da trama já no início da história. Em Topíssima, o namorado que incentivou o aborto fatal de Jandira é enfrentado pela mãe da moça com arma nas mãos. A ideia de que homens são a causa dos supostamente incontornáveis horrores do aborto serve de base para argumentos de que são eles também que devem decidir sobre todos os meios de enfrentá-lo e proibi-lo, excluindo-se assim a vontade e a voz da mulher.

Desde que esse tipo conservador de nostalgia e religiosidade midiática ganhou força da década passada, a Suprema Corte dos Estados Unidos já anulou em 2022 as decisões que haviam legalizado o aborto em caráter federal a partir do caso Roe X Wade, em 1973, gerando dezenas de milhares de gestações decorrentes de estupro em diversos estados americanos. Enquanto isso, no Brasil, repetidos projetos de lei buscam criminalizar todo tipo de aborto, mesmo em caso de estupro, para todas as idades. Grupos religiosos perseguem, presencial e virtualmente, crianças, adolescentes e jovens mulheres que abortam ou mesmo

jovens que doam para adoção o bebê gestado depois desse tipo de crime. Apoiado pelo *soft power* da cultura de massa, o imaginário conservador cada vez mais motiva flagrantes violações dos direitos da mulher sobre seu próprio corpo.

## 8. Referências

ALMEIDA, H. B.. Melodrama comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cad Pagu* [Internet]. 2002;(19):171–94. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200008>. Acesso em 15 out. 2024.

BANDEIRA, L. A. M.. Geopolítica e política exterior: Estados Unidos, Brasil e América do Sul. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

BEASLEY, C., BROOK, H.. The cultural politics of contemporary Hollywood film: power, culture, and society. Manchester: Manchester University Press, 2019.

BRAUN, S.; LOPES, G. E. G.. Evangelicals and Power in Brazil: from José Sarney to Jair Bolsonaro (1985-2022). In: *International Journal of Human Sciences Research*, v. 3, n. 5, 2023. Disponível em: [https://www.academia.edu/98741676/Evangelicals\\_and\\_Power\\_in\\_Brazil\\_from\\_Jos%C3%A9\\_Sarney\\_to\\_Jair\\_Bolsonaro\\_1985\\_2022\\_](https://www.academia.edu/98741676/Evangelicals_and_Power_in_Brazil_from_Jos%C3%A9_Sarney_to_Jair_Bolsonaro_1985_2022_). Acesso em: 23 fev. 2024.

CÁNEPA, L.. Notas para pensar a onda dos filmes espíritas no Brasil. *RuMoRes*, [S. l.], v. 7, n. 13, 2013, p. 46–64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/58931>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CÁNEPA, L.; SUPPIA, A.. O filme espírita brasileiro: entre dois mundos. *ALCEU* - v. 17 - n.34 - jan./jun. 2017, p. 81 a 97.

DEL PRIORI, M.. Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo. São Paulo: Planeta, 2014.

DINIZ, D.; MEDEIROS, M.; MADEIRO, A.. National abortion survey – Brazil, 2021. *Ciência e saúde coletiva*, vol. 28, no. 6, pp. 1601-1606, 2023.

DUNN, C. W.; WOODARD, D.. Ideological images for a television age: Ronald Reagan as party leader. In: HILL, Dilys M., MOORE, Raymond A.; WILLIAMS, Phil (edit.). *The Reagan Presidency: an incomplete revolution?*. Londres: The MacMillan Press, 1990, p. 115-131.

FALUDI, S.. *Backlash: the underclared war against American women*. Nova York: Three Rivers Press, 2006.

FERRO, M.. Cinema e história. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HADDEN, J. K.. The rise and fall of American televangelism. In: The Annals of the American Academy of Political and Social Science, Vol. 527, Religion in the nineties (May, 1993), pp. 113-130. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1048680>. Acesso em: 14 set. 2022.

KOZIOL, M.; TONE, A.. (F)ailing women in psychiatry: lessons from a painful past. In: Canadian Medical Association Journal, v.190(20); 22 mai. 2018. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5962395/>. Acesso em: 14 set. 2022.

MARTINS, V.S.; SANTOS, G.F.C.. Do melodrama à telenovela: das lágrimas ao retrato do cotidiano. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2009/resumos/R17-0074-1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2024.

MORETTIN, E. V.. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: História: Questões & Debates, n. 38, p. 11-42. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

PEREIRA, E.. Teologia do Domínio: Uma chave de interpretação da relação política evangélico-bolsonarista. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 76, p. 147–173, 2023. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/60331>. Acesso em: 23 fev. 2024.

VADICO, L.. O campo do filme religioso. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 19., 2010, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. p. 1-14.

WARE, S.. American women's history: a very short introduction. Nova York: Oxford University Press.