

> Um legado de horrores e o medo que atravessa gerações – Mapeando a irlandesidade em *Son*, de Ivan Kavanagh

> A legacy of horrors and the fear that spans generations – Mapping the Irishness in *Son*, by Ivan Kavanagh

por Maria Clara de Santana Motonio

Graduanda em Letras - Língua Estrangeira na linha de pesquisa de Cinema Irlandês na Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa PIBIC. E-mail: sm.clara.maria@gmail.com. Orcid: 0009-0008-0953-2448.

por Sanio Santos da Silva

Doutor em Literatura e Cultura, pesquisador no campo dos estudos irlandeses, professor da área de inglês do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: sanio.santos@gmail.com. Orcid: 0000-0001-5803-2468.

Resumo

Son (2021), escrito e dirigido pelo irlandês Ivan Kavanagh, conta a história de Laura, uma mãe aflita após descobrir que seu filho David contraiu uma doença misteriosa. Mesmo que seja situada nos Estados Unidos, a narrativa pode ser relacionada às vivências de mães solteiras na Irlanda, que, até os anos 1990, eram colocadas em instituições chamadas Casas de Mãe e Bebê. Assim, este trabalho parte do questionamento: como *Son* representa aspectos sociais, identitários e históricos da Irlanda, mesmo sendo ambientado nos Estados Unidos? O objetivo é analisar o filme através de interpretações fundamentadas em estudos sobre cinema de terror, cinema irlandês e história da Irlanda, sobretudo em relação à Igreja Católica e às Casas de Mãe e Bebê.

Palavras-chave: Cinema. Terror. Mães solteiras. Igreja Católica. Irlanda.

Abstract

Son (2021), written and directed by the Irishman Ivan Kavanagh, follows Laura, a distressed mother whose son David contracts a mysterious illness. Although set in the United States, the narrative parallels the experiences of single mothers in Ireland, who were placed in institutions named Mother and Baby Homes until the 1990s. Thus, this study starts from the question: how does *Son* represent social, identity and historical aspects of Ireland, even though it is set in the United States? The objective is to analyze the film through interpretations based on studies on horror cinema, Irish cinema, and Irish history, especially in relation to the Catholic Church and Mother and Baby Homes.

Keywords: Cinema. Horror. Single mothers. Catholic Church. Ireland.

> Artigo recebido em 29.07.2024 e aceito em 14.10.2024.

1. Introdução

Nos anos 1990, as atividades da *Irish Film Board*, atualmente chamada *Screen Ireland*,¹ foram retomadas. A instituição foi fechada por alguns anos devido à falta de retorno financeiro, principalmente em comparação aos lucros da indústria hollywoodiana.² Atualmente, conquistar um público mundial tem sido um dos objetivos da *Screen Ireland* e, dentro desse contexto, o filme *Son* (2021) de Ivan Kavanagh foi produzido com o apoio financeiro da organização. O longa conta a história de uma mãe solteira, Laura, e de seu filho, David. Após a casa da família ser invadida por estranhos, David contrai uma doença misteriosa. A narrativa pode ser associada a relatos das Casas de Mãe e Bebê, instituições utilizadas para abrigar mulheres irlandesas que engravidassem fora do casamento.

Neste artigo, o objetivo geral é apresentar uma análise do filme, interpretando o conteúdo a partir de estudos sobre cinema de terror, história da Irlanda e as Casas de Mãe e Bebê. A metodologia utilizada no trabalho é a análise de conteúdo, tal como conceituada por Laurence Bardin.³ No que se refere à justificativa, esta pesquisa contribui para investigações sobre filmes irlandeses no Brasil e colabora para os estudos acadêmicos dedicados a cinematografias fora do circuito hegemônico de Hollywood. Ademais, os resultados desta pesquisa ampliam a compreensão acerca do gênero terror que, mesmo sendo constantemente desvalorizado pela crítica, propõe reflexões acerca de múltiplos fenômenos sociais contemporâneos.

Para melhor compreensão dos aspectos envolvidos, o desenvolvimento deste trabalho será dividido em quatro seções. Na primeira, discorreremos sobre o terror pós-moderno, suas características, sua relação com o comportamento da sociedade, paranoias e ansiedades vivenciadas pelas pessoas nos dias atuais. Na segunda seção, apresentamos conceitos para irlandesidade, discutindo como a identidade nacional é construída e como pode ser relacionada aos eventos históricos de uma comunidade. Na terceira seção, discutimos brevemente acerca das Casas de Mãe e Bebê e dos textos que retratam os casos de abuso acobertados tanto pela Igreja Católica quanto pelo Estado. Por fim, apresentamos uma análise

¹ *Fís Éireann/Screen Ireland* é uma agência estatal irlandesa que oferece recursos financeiros para produções para TV, animação, documentários e cinema. Disponível em: <https://www.screenireland.ie>. Acesso em: 10 mar. 2024.

² Séan Crosson, *Horror, hurling, and Bertie: aspects of contemporary Irish Horror cinema*, 2012.

³ Laurence Bardin, *Análise de Conteúdo*, 1977.

do filme *Son*, fundamentada em conceitos e estudos incluídos nas seções anteriores. Este trabalho é encerrado com uma seção de considerações finais.

2. O terror pós-moderno e os horrores da vida cotidiana

O medo está presente nas vivências dos seres humanos desde o início dos tempos. No decorrer dos séculos, esse sentimento se transformou e ganhou dimensões distintas. Trata-se de uma sensação inquietante, que tende a se associar a ansiedades ligadas à insegurança que permeia múltiplos contextos sociais. Nos dias atuais, a comunidade tende a se sentir ameaçada por perigos próximos, sejam indivíduos ou instituições, um fato que contrasta com o medo de eventos sobrenaturais. Dentro desse contexto, o cinema de terror pós-moderno reporta que pessoas temem mais seus próprios vizinhos e familiares do que fantasmas e zumbis.

De acordo com Isabel Pinedo, o gênero terror contesta padrões estabelecidos pela sociedade e considerados por muitos como estáveis e imutáveis.⁴ Essas narrativas abalam estruturas sociais que preservam determinados modos de vida, levando o espectador a questionar se está testemunhando algo que poderia acontecer no mundo real. Ainda de acordo com Pinedo, através do gênero, a audiência é conduzida a encarar fenômenos que contrariam a racionalidade.⁵ Enquanto a rotina dos seres humanos é previsível e controlável, o filme de terror estabelece um universo caótico que impõe uma constante perturbação à vida das pessoas.

O paradigma do terror pós-moderno impõe a incerteza como aspecto inerente à rotina da sociedade. Assim, indivíduos não podem assumir que estão fora de perigo, mesmo em espaços antes vistos como redutos de harmonia e segurança. Segundo Andrew Tudor, em um mundo paranoide, as ameaças aparecem sem qualquer anúncio prévio, sendo repetidamente associadas a enfermidades e mentes perturbadas.⁶ Esse contexto nos leva a desconfiar de familiares, amigos e, por vezes, de nossa própria sanidade. A perturbação reside no fato de não ser possível nem mesmo acreditar em nossos próprios sentidos. Isso pode ser compreendido em filmes irlandeses recentes que se enquadram no paradigma pós-moderno: *Without Name* (2016), de Lorcan Finnegan; *The Hole*

⁴ Isabel Pinedo, *Recreational terror: Women and the Pleasures of Horror Film*, 1997.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Andrew Tudor, *Monsters and mad scientists: A cultural history of the horror movie*, 1989.

in the Ground (2019), de Lee Cronin; *The Canal* (2014) e *Son* (2021), de Ivan Kavanagh.

Múltiplos filmes de terror pós-moderno são ambientados em um mundo *paranoide*. Nessa realidade, as ameaças superam as habilidades de seres humanos, que observam suas tentativas de sobrevivência serem continuamente frustradas. Logo, ciência e conhecimento não são recursos eficazes, uma vez que especialistas e lideranças se veem incapazes de conter a destruição que está por vir.⁷ Logo, seres humanos são submetidos a um estado de constante inquietação, visto que soluções encontradas para problemas em outros períodos são incapazes de restabelecer a normalidade.

Pinedo destaca que os filmes de terror pós-modernos costumam terminar sem que protagonistas consigam superar as forças que trouxeram irracionalidade, delírio e perturbações à vida das pessoas.⁸ As narrativas tendem a ter conclusões abertas, reflexo de uma realidade onde o mal não pode ser derrotado definitivamente. De acordo com Pinedo, essa incapacidade em retomar a estabilidade espelha eventos históricos traumáticos, a exemplo do Holocausto, das bombas de Hiroshima e Nagasaki e da Guerra do Vietnã.⁹ A instabilidade na sociedade resulta também de movimentos que buscam ou buscaram conquistar direitos para grupos minoritários, como o *black power* e o feminismo. Logo, ainda de acordo com a autora, o contexto pós-moderno surge a partir de múltiplos momentos de tensão social que explicitam contradições culturais e resistência a autoridades e valores tradicionais.¹⁰

No cinema de terror pós-moderno, o medo é projetado em uma figura aterrorizante que pode contrariar a visão de monstro sobrenatural e aversivo presente em produções do paradigma clássico. Segundo Andrew Tudor, o surgimento do monstro é o sinal de que a vida deixou de ser reconhecível, a estrutura social é abalada e categorias que indicavam estabilidade e segurança são fragmentadas para a instalação do perigo em meio à rotina das pessoas.¹¹ Essa subversão de espaços de segurança é um aspecto amplamente observável no terror pós-moderno, visto que personagens frequentemente passam por momentos de aflição em suas próprias casas. No filme *My Heart Can't Beat Unless You Tell It Too* (2020), de Jonathan Cuartas, a dinâmica familiar foge do

⁷ *Ibidem*.

⁸ Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Andrew Tudor, *Op. Cit.*, 1989.

comum quando os irmãos Dwight e Jessie tomam conta do irmão mais novo, Thomas, que tem uma doença desconhecida e precisa se alimentar de sangue humano para sobreviver. A produção é majoritariamente ambientada dentro da casa da família, pois, assim como a figura do vampiro clássico, Thomas não consegue se encaixar na sociedade e, quando tenta se inserir, acaba desencadeando uma série de mortes, incluindo a de sua própria irmã.

Na história, o medo reside na ligação dos irmãos a Thomas, que escolhem assassinar pessoas que consideram descartáveis para mantê-lo vivo. Além disso, grande parte da agonia está em acompanhar o dilema de Dwight, que leva uma vida infeliz e deseja abandonar os irmãos. O principal motivo que desencadeia o desequilíbrio no comportamento da família e declara sua ruína é a inserção de outras pessoas no ambiente. Dwight mantém em cativeiro uma pessoa em situação de rua, Jessie mata a prostituta que se relacionava com o irmão, e Thomas convida um garoto da vizinhança para conversar dentro de casa. Essa série de eventos resulta na dilaceração da instituição familiar. O espaço doméstico, em outros períodos relacionado a segurança e conforto, nesse filme, é convertido em uma fonte de desordem e sofrimento.

Um outro longa que exemplifica os argumentos de Pinedo e Tudor acerca do mundo paranoide do paradigma pós-moderno é *The Rental* (2020), de Dave Franco. A figura do monstro se mostra distinta pela forma como a narrativa constrói o medo e pela caracterização do vilão. Na produção, dois casais alugam uma casa para ter um momento de tranquilidade, mas uma sensação de insegurança se instala no local quando Mina e Charlie percebem que estão sendo observados. Mina, a única personagem estrangeira, vive um relacionamento com Josh, mas o trai com seu irmão Charlie, que também é casado. A tensão surge quando Charlie e Mina descobrem que estão sendo filmados e podem ter seus segredos revelados. Ao mesmo tempo que a sociedade contemporânea encontra satisfação em acompanhar outras pessoas 24 horas por dia, a perda de privacidade se tornou um dos maiores temores sociais com a ascensão da internet, de novas tecnologias da informação e das redes sociais.

A paranoia no terror pós-moderno opera de forma a ser associada a uma experiência recreativa. De acordo com Pinedo, o terror pós-moderno funciona como uma montanha-russa, simulando uma situação na qual medo e prazer se misturam.¹² A autora afirma que as pessoas vivenciam momentos de suspense e

¹² Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

desequilíbrio a partir da alternância entre enxergar o que está à frente e se encontrar em escuro absoluto. “Durante todo o processo, o elemento de controle, a convicção de que não há nada a temer transforma estresse/excitação (coração batendo, boca, aperto de pânico) em uma sensação prazerosa”¹³. Nesse sentido, o horror se torna uma experiência recreativa e leva a audiência a apreciar suas próprias contradições. Afinal, o perigo é algo que deve ser evitado a todo o custo?

Em *The Rental* (2020), o espectador é levado a acreditar que o irmão do proprietário é a grande ameaça devido ao seu comportamento xenofóbico com Mina. Contudo, quando o verdadeiro monstro aparece, nem sua identidade, nem sua motivação são reveladas. O vilão se mostra onipresente e onisciente, observando todas as ações das vítimas, que não têm a mínima chance de se defender. Para Tudor, no cinema de terror contemporâneo, tanto a natureza quanto o curso da ameaça escapam ao controle humano, sendo que muitas vezes a desordem parte das próprias pessoas.¹⁴ Assim, medo e violência passam a fazer parte da rotina dos seres humanos, o que promove a ideia de que as pessoas podem ser atacadas em qualquer lugar e por qualquer um. Efetivamente, “o paradigma pós-moderno embaça a fronteira entre o bem e o mal, o normal e o anormal, e o resultado da luta é, na melhor das hipóteses, ambíguo. O perigo para a ordem social é endêmico”¹⁵.

A partir das discussões apresentadas nesta seção, é possível evidenciar que o terror pós-moderno detém características que desafiam conceitos vistos como imutáveis em outros períodos. No contexto irlandês, a família foi uma instituição fundamental para a edificação da nação, atuando de forma a regulamentar o comportamento da comunidade e garantir que Estado e Igreja alcançassem seus objetivos. Contudo, enquanto se promoveu a ideia do ambiente doméstico como um espaço harmônico e pacífico, muitos irlandeses vivenciaram situações indescritíveis de violência em suas residências.

¹³ “Throughout, the element of control, the conviction that there is nothing to be afraid of turns stress/arousal (beating heart, dry mouth, panic grip) into pleasurable sensation”. Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997, p. 39. Tradução nossa.

¹⁴ Andrew Tudor, *Op. Cit.*, 1989.

¹⁵ “the postmodern paradigm blurs the boundary between good and evil, normal and abnormal, and the outcome of the struggle is at best ambiguous. Danger to the social order is endemic”. Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997, p. 22. Tradução nossa.

3. A família como pilar da identidade irlandesa

Ao abordarmos a discussão sobre irlandesidade é importante ressaltarmos os elementos que constituem o processo de formação do que entendemos como identidade nacional. Pensando no argumento de Benedict Anderson sobre as *comunidades imaginadas*, o processo identitário de uma nação é fundamentado por uma narrativa, a qual dita os signos que compõem o imaginário nacional e como a história de um povo é contada e repassada.¹⁶ Esses signos em conjunto criam o que é chamado por Stuart Hall de “sistema de representação cultural”¹⁷. Tal enquadre impulsiona sujeitos, inseridos dentro do discurso nacional, a reconhecer símbolos, promover discursos e se enxergarem como parte do agrupamento. A compreensão desses signos, da narrativa propagada na comunidade irlandesa e o contraste com outras identidades nacionais guiará o entendimento do conceito de irlandesidade.

Sara Rodrigues, ao discutir sobre os estereótipos acerca dos irlandeses, ressalta a importância de olharmos para a Irlanda sob a perspectiva de uma ex-colônia britânica e para a forma como o contexto cultural e histórico influencia o modo como irlandeses se percebem e são vistos por outras comunidades.¹⁸ Hall aborda elementos fundamentais para a construção do processo identitário. De acordo com o autor, faz-se necessário entender a importância do mito fundacional, ou seja, a história da origem de uma nação.¹⁹ Trata-se de uma concepção essencial para países colonizados, visto que tal discurso engendra avanços após séculos de opressão.

O esforço para resgatar a ancestralidade celta e construir o conceito de irlandesidade surge ainda durante o domínio britânico. Movimentos separatistas, de acordo com Alexandre Sampaio, destacaram a relação entre religião, história e a língua irlandesa, fatores que influenciam o discurso identitário irlandês até os dias de hoje.²⁰ Enquanto o passado e a cultura celta foram explorados para explicitar as diferenças entre irlandeses e britânicos, houve um esforço em estreitar a relação com a Igreja Católica, visto que a religião oficial do Reino Unido era o protestantismo. O gaélico irlandês, apesar de não ser amplamente falado no país, é um aspecto expressivo do país e distinto das outras nações das Ilhas Britânicas. Além disso, a cultura celta ainda se faz presente através de

¹⁶ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, 2008.

¹⁷ Stuart Hall, *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*, 2006, p. 49.

¹⁸ Sara Rodrigues, *A Representação da Irishness no Cinema Nacional Irlandês*, 2011.

¹⁹ Stuart Hall, *Op. Cit.*, 2006.

²⁰ Alexandre Sampaio, *O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa*, 2008.

expressões culturais, a exemplo da música, da dança e da literatura. Retomando os argumentos de Rodrigues e Hall sobre a importância da história na construção da narrativa nacional, momentos históricos, como a oposição dos movimentos nacionalistas ao domínio britânico, e tragédias, como a Grande Fome (1845-1849)²¹ e a Revolta de Páscoa de 1916,²² fazem parte da teia de signos que constituem o que significa ser irlandês. Esses eventos reúnem pessoas através de um sentimento de superação e da memória coletiva de dores sucessivamente relembradas.

Entre os pilares que estabeleceram a concepção identitária da comunidade irlandesa contemporânea está a instituição familiar. Efetivamente, a posição central da família no país emerge na zona rural em meados do século XIX e no início do século XX. A ideologia familista foi promovida por uma elite econômica de fazendeiros a partir de uma cooperação com lideranças da Igreja Católica, que garantiram que o conceito de *família unida* fosse resguardado.²³ Segundo Ciaran McCullagh, o Artigo 41 da constituição irlandesa explicita que a família é tratada como o ponto central da sociedade e que seus interesses deveriam preceder o estado.²⁴ O texto indica que a família é a unidade fundamental da sociedade, sendo superior a todo direito positivo. O Estado ainda garante proteção e respeito à autoridade familiar, que é vista como indispensável para a ordem social e, conseqüentemente, para o bem-estar da nação.

Na Irlanda rural, a família regulamentou aspectos tanto sociais como econômicos. A maior parte da mão de obra das fazendas consistia em membros das famílias, e a exploração dessa força de trabalho, como discutido por McCullagh, pode ter causado inúmeros conflitos e ressentimentos dentro do espaço doméstico.²⁵ A existência de tensões foi agravada pela família extensa, um sistema de herança amplamente adotado após a Grande Fome (1845-1849), que tinha como principal propósito preservar a propriedade das famílias.²⁶ Nesse sistema, o pai detinha grande controle sobre a vida dos filhos, pois ele escolheria o único herdeiro, que também deveria se responsabilizar por cuidar dos genitores

²¹ Segundo McCullagh (1991), a Grande Fome ocorreu na Irlanda do século 19, após uma praga atingir plantações de batata, o principal alimento dos camponeses na época. Esses fatores levaram a fome e morte em grande escala, causando uma enorme redução da população (Ciaran McCullagh, *A tie that binds: family and ideology in Ireland*, 1991).

²² De acordo com Sampaio (2008), a rebelião de Páscoa se deu em 1916 e foi liderada por James Connolly, Patrick Pearse e Michael Collins. A revolta falhou em seu propósito, porém criou heróis nacionais importantes para a conquista da independência em 1922 (Alexandre Sampaio, *Op. Cit.*, 2008).

²³ Ciaran McCullagh, *Op. Cit.*, 1991.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

na velhice. Outros filhos precisariam encontrar sustento fora da propriedade, um fato que levou muitos irlandeses a emigrar, pois não havia muitas oportunidades de trabalho em um país de economia essencialmente agrícola.

McCullagh indica que, nesse período, houve um expressivo aumento no número de internações em hospitais psiquiátricos. Segundo o autor, membros marginalizados das famílias enfrentavam dificuldades para sobreviver, problemas que acionaram inquietações que poderiam resultar em múltiplos transtornos mentais.²⁷ Convém destacar que as instituições que abrigavam esses indivíduos foram fundamentais para a manutenção do sistema da família extensa. Após se casar, o herdeiro da fazenda poderia não ter interesse em manter seus irmãos e irmãs solteiros na propriedade. Logo, possivelmente, para várias famílias, institucionalizar membros excedentes em hospitais psiquiátricos foi uma solução atraente.²⁸

McCullagh questiona a razão pela qual a Irlanda, que não é mais um país rural, persiste em manter a família como um pilar central da sociedade.²⁹ Talvez a resposta esteja no argumento trazido por Hall sobre o uso da narrativa e da tradição na construção da identidade nacional.³⁰ A família foi um dos signos mais importantes na construção da nação irlandesa e, mesmo em meio a inúmeras transformações sociais, tal ideologia continuará a influenciar o comportamento das pessoas. Entretanto, isso não significa que aqueles que pertencem a esse discurso não reconheçam suas falhas e contradições.

Sinéad Kennedy discute que a família opera de modo contraditório, pois mesmo sendo vista como um lugar de conforto e segurança, pode também ser fonte de violência e perversidade.³¹ A autora traz dados de pesquisas que demonstram que a Irlanda tem um percentual de abuso sexual infantil maior do que nações mais populosas na Europa e na América do Norte. Ademais, é apontado que a maioria desses abusos acontece dentro da unidade familiar ou por pessoas próximas, como padres ou professores.³² Nas últimas décadas, esses acontecimentos levaram a comunidade irlandesa a questionar o familismo propagado pelo Estado e pela Igreja Católica.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Stuart Hall, *Op. Cit.*, 2006.

³¹ Sinéad Kennedy, “Irish women and the Celtic Tiger economy”, 2003.

³² *Ibidem.*

Além dos abusos sexuais, é possível evidenciar que a ideologia familista submeteu os irlandeses a outras formas de violência. De acordo com Paul Redmond, a Igreja Católica quis separar mães solteiras do resto da população por considerá-las uma grave ameaça à moralidade e aos costumes da Irlanda pós-independência.³³ Essas mulheres foram tratadas como criminosas e repetidamente torturadas em instituições chamadas Casas de Mãe e Bebê. Assim, não se tratava apenas de preservar os valores familistas, visto que houve também um esforço para punir aqueles que não se adequavam aos modelos tradicionais de família.

4. Os escândalos e horrores das Casas de Mãe e Bebê

Nas últimas décadas, surgiram inúmeras denúncias acerca das experiências de indivíduos em instituições administradas pela Igreja Católica. Em 2014, veio a público a notícia de que cerca de 800 covas de bebês foram encontradas em uma Casa de Mãe e Bebê, localizada na cidade de Tuam. Convém destacar que as ações de lideranças católicas no território irlandês operaram de forma a impedir que esses acontecimentos fossem divulgados. Efetivamente, logo após a conquista da autonomia política em 1922, a Igreja se incumbiu de “isolar as mães solteiras da população geral das *workhouses*³⁴ e transferi-las para ‘instituições especiais’ separadas, como eram originalmente chamadas as Casas de Mães e Bebês”³⁵.

Por várias décadas, a Igreja Católica atuou de forma a retirar mulheres grávidas fora do casamento do convívio social.³⁶ Muitas foram abrigadas, ou talvez escondidas, em Casas de Mãe e Bebê localizadas em todo o território irlandês. De acordo com Paul Redmond, os pais das crianças eram, em sua maioria, homens casados, estupradores e mentirosos, que conseguiam escapar da responsabilidade.³⁷ Enquanto eles permaneciam impunes, as mulheres eram culpabilizadas e vivenciavam torturas indescritíveis nessas instituições, em sua maioria, administradas por freiras. Redmond ainda destaca que ser mãe solteira

³³ Paul Redmond, *The adoption machine*, 2018.

³⁴ Segundo Paul Redmond, as *workhouses* eram instituições que funcionaram na Irlanda para auxiliar pessoas que não conseguiam se sustentar e poderiam trabalhar em troca de comida. Antes da criação das Casas de Mães e Bebê, mulheres solteiras grávidas iam para essas instituições receber auxílio, mas ficavam em alas separadas das pessoas “respeitáveis”. (*Ibidem*)

³⁵ “to isolate single mothers from the general workhouse populations and move them to separate ‘special institutions’, as Mother and Baby Homes were originally called”. Paul Redmond, *Ibidem*, p. 34. Tradução nossa.

³⁶ Eimear Flanagan, *Tuam babies*: Excavation at mass grave could begin this year, 2022.

³⁷ Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018.

nunca foi crime, mas as mulheres eram julgadas como delinquentes. As “reincidentes” eram classificadas como “deficientes mentais”³⁸ que deveriam ser afastadas para proteção da sociedade.

As mulheres que engravidavam fora do casamento eram diminuídas, desrespeitadas e, recorrentemente, chamadas de pecadoras, prostitutas e promíscuas. Redmond compara essas instituições a prisões, onde mulheres eram privadas do mundo exterior, não podiam fazer amizade entre si e eram obrigadas a realizar tarefas absurdas, como arrancar grama com as unhas, sob a justificativa de estarem pagando o preço de seus pecados.³⁹ Durante a gestação, elas não eram poupadas de trabalhos mais pesados, e não podiam gritar durante o parto que, geralmente, era realizado sem nenhum tipo de anestesia. Muitas mulheres iam e voltavam dessas instituições, algumas conseguiam se casar, outras viviam em *workhouses* até o final de seus dias.

Redmond também discute o tratamento dado às crianças que, após o nascimento, eram separadas de suas mães e levadas para as chamadas⁴⁰ *industrial schools*⁴¹. As mulheres eram frequentemente afastadas de seus filhos por apenas um muro de distância. Ainda de acordo com Redmond, as crianças eram vistas como criaturas satânicas, pois eram fruto de uma vida pecaminosa.⁴² Assim, as freiras não ofereciam cuidado adequado aos recém-nascidos que, tal como suas mães, não eram vistos como dignos de benevolência. Essas instituições eram locais extremamente propícios a doenças, e muitos bebês morreram devido à situação precária à qual foram submetidos.

Como discutido anteriormente, em 2014, a historiadora Catherine Corless levou a público informações sobre uma cova com mais de 800 esqueletos de bebês em Tuam, ao lado de um convento onde funcionava uma das Casas de Mãe e Bebê. De acordo com uma matéria do *The Guardian*, a cova teria sido parcialmente descoberta em 1970, mas não houve interesse por parte de jornalistas irlandeses em explorar a notícia.⁴³ Recentemente, tanto a mídia local quanto a internacional passaram a dar atenção aos casos, o que levou o governo a abrir um inquérito sobre possíveis crimes ocorridos nessas instituições. De acordo com uma matéria

³⁸*Ibidem*, p. 34.

³⁹Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018.

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹ De acordo com Paul Redmond as *Industrial Schools* funcionavam como uma espécie de orfanato ou reformatório administrado pela Igreja Católica ou Protestante. (*Ibidem*)

⁴²*Ibidem*.

⁴³ Amelia Gentleman, *The mother behind the Galway children's mass grave story: "I want to know who's down there"*, 2014.

da BBC de 2021,⁴⁴ o inquérito final afirmava que não teriam sido encontradas evidências que a Igreja e as autoridades tenham forçado mulheres a entrar nessas instituições ou que elas teriam sido obrigadas a doar seus filhos. No entanto, na mesma matéria, consta que oito pessoas pediram revisão à justiça, o que resultou na anexação de um documento ao lado dos resultados do inquérito. O texto indicava que muitos sobreviventes não estavam de acordo com os resultados da investigação do governo. No documentário *Ireland's Mother and Baby Scandal* (2020), que aborda a história dos corpos encontrados em Tuam, parentes das vítimas compartilham suas experiências. A filha de uma das sobreviventes relata que sua mãe engravidou, foi institucionalizada e teve um filho. Logo após o parto, ela foi separada da criança e levada para outra instituição. Meses depois, uma freira a encontrou e disse: “o filho do seu pecado está morto”⁴⁵. Como destacado anteriormente, Redmond afirma que o abuso psicológico foi uma das principais formas de punição. As freiras costumavam usar diversos truques emocionais para persuadir as mulheres a darem os bebês para adoção.⁴⁶ Segundo o autor, as mulheres que deixavam as instituições ficavam severamente desorientadas e só percebiam meses depois o impacto de perderem seus filhos.⁴⁷ Em diversos casos, o trauma mental permaneceu pelo resto da vida.

A maioria das mulheres morreu sem saber o destino de seus filhos. Mesmo após deixar as Casas de Mãe e Bebê, muitas sofriam com estresse pós-traumático, ansiedade, ataques de pânico, ideações suicidas, infertilidade secundária, depressão, amnésia seletiva e outras condições mentais. Muitas tinham medo do julgamento das freiras, de suas famílias, da sociedade e se sentiam obrigadas a manter seu passado em segredo.⁴⁸

Esses acontecimentos estão intimamente relacionados ao familismo que enquadrou o modo de vida da comunidade por décadas. Os horrores vivenciados pelos membros excedentes no sistema da família extensa e por aqueles que viveram em Casas de Mãe e Bebê ainda permeiam o imaginário dos irlandeses. Nesse sentido, é possível que essas temáticas sejam exploradas por cineastas locais, sobretudo os envolvidos com o gênero terror. Assim como discutido anteriormente, o terror pós-moderno pode explicitar perturbações que afligem a rotina dos seres humanos, levando espectadores a questionar se também podem

⁴⁴ BBC NEWS. *Irish mother and baby homes inquiry “breached its duty”*, 2021. Disponível: <https://www.bbc.com/news/world-europe-59705603>. Acesso em: 10 jun. 2024

⁴⁵ “The son of your sin is dead”. *Ireland’s Mother and Baby Scandal*, 2020, 22 min 05 sec. Tradução nossa.

⁴⁶ Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

ser vítimas de tais acontecimentos. Logo, no contexto irlandês, o espaço doméstico pode ser apropriado para ambientar histórias de terror.

5. Os horrores do passado irlandês projetados em *Son*, de Ivan Kavanagh

Em *Son*, Laura é uma mãe solteira com um passado sombrio, mas que conseguiu reerguer sua vida e sustentar seu filho David. As inquietações começam quando um grupo de estranhos entra em sua casa no meio da noite. A princípio, eles não parecem ter causado nenhum mal, mas David começa a apresentar graves sintomas e precisa ser internado. Os médicos não conseguem chegar a um diagnóstico, e a polícia não encontra nenhuma pista que possa levar aos invasores. Logo, a sanidade de Laura começa a ser questionada, e as autoridades se mostram incapazes de solucionar as tensões. Desse modo, o filme se relaciona ao conceito de terror pós-moderno, apresentado por Isabel Pinedo. Segundo a autora, filmes enquadrados nesse paradigma tendem a embaçar os limites entre delírio e realidade, levando espectadores a encarar uma sociedade imersa em um estado de paranoia.⁴⁹

Logo após a invasão, Laura é atendida pelos policiais Steve e Paul. Enquanto ela explica o ocorrido, Steve pergunta se ela poderia ter sonhado acordada ou estar estressada por ter terminado um relacionamento ou perdido um ente querido. O policial ainda questiona quem seriam essas pessoas e por qual motivo entrariam na casa. Ao ser desacreditizada, Laura se aborrece e diz: “Eu não sei. Me diga você. Vocês são a polícia”⁵⁰. Assim, as inquietações são intensificadas pelo fato de as autoridades não oferecerem segurança às vítimas, eliciando um sentimento de desespero e insegurança. Segundo Andrew Tudor, o cinema de terror contemporâneo apresenta um mundo de incerteza, no qual as habilidades humanas não conseguem superar o contínuo estado de perturbação.⁵¹ O autor afirma que tais filmes são ambientados em um mundo *paranoide*, no qual expectativas acerca da normalidade tendem a ser contrariadas, e as autoridades falham em oferecer soluções efetivas.⁵²

⁴⁹ Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

⁵⁰ “I don’t know. You tell me. You’re the police”. *Son*, 2021, 10 min, 35 seg. Tradução nossa.

⁵¹ Andrew Tudor, *Op. Cit.*, 1989.

⁵² *Ibidem*.

O cinema de terror irlandês tem se edificado dentro do contexto do terror pós-moderno. Ruth Barton argumenta que o gênero de terror é um dos mais lucrativos da filmografia irlandesa e detém características que podem quebrar barreiras geográficas. De acordo com a autora, os filmes de terror irlandês abordam tanto questões locais quanto temáticas amplamente reconhecíveis.⁵³ Na verdade, ainda segundo Barton, filmes de terror eram praticamente inexistentes até meados dos anos 1990, mas, desde então, o gênero se tornou um dos mais relevantes no cinema irlandês contemporâneo.⁵⁴

Filmes de terror irlandeses exploraram temáticas distintas no decorrer dos anos. Geralmente, filmes de outros gêneros celebraram paisagens naturais, mas, de acordo com Séan Crosson, longas de terror de baixo orçamento retrataram ataques zumbi em florestas e fazendas.⁵⁵ Em produções do início dos anos 2000, como *Dead Meat* (2004), de Conor McMahon, e *Boy Eats Girl* (2005), de Stephen Bradley, é possível observar uma representação da natureza e da agricultura que contraria a concepção geral da Irlanda como um reduto pacífico de belezas naturais. Contudo, os filmes de terror mais recentes nem sempre abordam temáticas próximas à realidade local. Barton afirma que enquanto alguns espelham receios que surgem de incidentes específicos da Irlanda, outros se distanciam, através da ambientação e do elenco, de qualquer identificação com o país.⁵⁶ “A maioria fica em algum ponto intermediário, posicionando-se tanto como cinema irlandês quanto como um produto mundialmente reconhecível”⁵⁷.

Ivan Kavanagh escreveu e dirigiu *Son* seguindo tendências contemporâneas e não parece estar interessado em incluir aspectos que possam evidenciar que se trata de uma produção irlandesa. Ao analisar *The Canal* (2014), outro filme de Kavanagh, Ciara Barrett afirma que o longa, mesmo tendo sido gravado em Dublin, evitou espaços que pudessem indicar que a história se passa na capital irlandesa.⁵⁸ Além disso, a autora afirma que, entre os cinco personagens principais, apenas dois falam inglês com sotaque irlandês, enquanto os outros têm sotaques britânico e holandês.⁵⁹ Em *Son*, Kavanagh se distancia ainda mais da Irlanda, tendo gravado e ambientado o filme nos Estados Unidos. Contudo, Barrett afirma que se um cineasta não explora elementos nacionais, isso

⁵³ Ruth Barton, *Irish cinema in the twenty-first century*, 2019.

⁵⁴ Ruth Barton, *Ibidem*.

⁵⁵ Séan Crosson, *Op. Cit.*, 2012.

⁵⁶ Ruth Barton, *Op. Cit.*, 2019.

⁵⁷ “Most fall somewhere inbetween, positioning themselves both as Irish cinema and as globally recognisable product”. Ruth Barton, *Ibidem*, p. 67. Tradução nossa.

⁵⁸ Ciara Barrett, “The Canal (Ivan Kavanagh 2014)”, 2016.

⁵⁹ *Ibidem*.

não significa que a narrativa não pode ser resgatada e analisada a partir de representações culturais implícitas.⁶⁰

Son detém relação com a Irlanda, como veremos mais à frente, mesmo sendo uma produção que aborda temas como maternidade, abuso sexual e seitas religiosas, reconhecidos pelo público em escala global. Apesar de ser ambientado nos Estados Unidos e ter atores de várias nacionalidades, o projeto foi financiado pela *Screen Ireland* e conta com um diretor e roteirista irlandês, Ivan Kavanagh, além de a narrativa apresentar eventos que podem ser vinculados à história da Irlanda.

No hospital, Laura escuta a conversa de um médico com dois enfermeiros, que parecem estar trabalhando com os membros da seita que invadiram sua casa. Ela decide fugir e levar David, que está desacordado. Enquanto tentam encontrá-los, os policiais Steve e Paul descobrem que, na verdade, Laura é Anna Hansen, uma jovem que fugiu grávida após passar anos sendo abusada sexual e psicologicamente por seu pai e outros homens. A situação de Laura pode ser associada ao fato de a Irlanda ter um percentual expressivo de abuso sexual na infância, superior a países maiores na Europa e na América do Norte.⁶¹

Sinéad Kennedy afirma que o *Dublin Rape Crisis Center*⁶² solicitou a condução de uma pesquisa, que teve como resultado um relatório intitulado *The Sexual Abuse and Violence in Ireland Report*. Ainda de acordo com Kennedy, os resultados apontaram que, na Irlanda, 42 por cento das mulheres e 28 por cento dos homens foram vítimas de abuso sexual em algum momento da vida, sendo que na maior parte dos casos o agressor é um familiar, ou alguém próximo da família, como um padre ou um professor.⁶³ Esses números se tornam ainda mais alarmantes quando comparados a dados de todo o continente europeu: “[...] dezessete por cento das mulheres europeias sofreram abuso sexual quando criança. Na Irlanda, esse número é de trinta por cento”⁶⁴.

Kavanagh ambientou *Son* em uma cidade estadunidense, explorando uma temática que, mesmo sendo próxima à realidade de muitos países, é um grave problema social no contexto irlandês. Laura consegue sobreviver e fugir, mas as

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Sinéad Kennedy, *Op. Cit.*, 2003.

⁶² O *Dublin Rape Crisis Center* tem como missão atuar na prevenção e no tratamento do trauma de vítimas de estupro e outras formas de violência sexual. Disponível em: <https://www.drcc.ie>. Acesso em 08 set. 2023.

⁶³ Sinéad Kennedy, *Op. Cit.*, 2003.

⁶⁴ “[...] seventeen per cent of European women have experienced sexual abuse as children. In Ireland, that figure is thirty per cent”. Sinéad Kennedy, *Ibidem*, p. 106. Tradução nossa.

lembranças traumáticas e, possivelmente, os sujeitos envolvidos com os abusos continuam seguindo seus passos. Enquanto se escondem da polícia e dos seguidores da seita, ela e David se hospedam em um hotel de beira de estrada. Nessa sequência, enquanto seu filho assiste a desenhos na televisão, Laura se deita e vê uma pintura na parede que remete a uma pessoa sendo assediada (Figura 1). A imagem é apresentada em um plano ponto de vista, indicando que Laura a observou por alguns segundos, antes de fechar os olhos para dormir. A sequência termina com um corte *fade out* de um *close* do rosto de David sorrindo (Figura 2), o que parece ser o prelúdio de mais acontecimentos perturbadores. Para Pinedo, o terror pós-moderno explora medos que fazem parte da rotina das pessoas.⁶⁵ Desse modo, visto que muitas mulheres já vivenciaram situações de assédio sexual, a experiência de Laura pode eliciar sensações aterrorizantes em espectadores, sobretudo do sexo feminino.



Figura 1

Fonte: Ivan Kavanagh, *Son*, 2021.

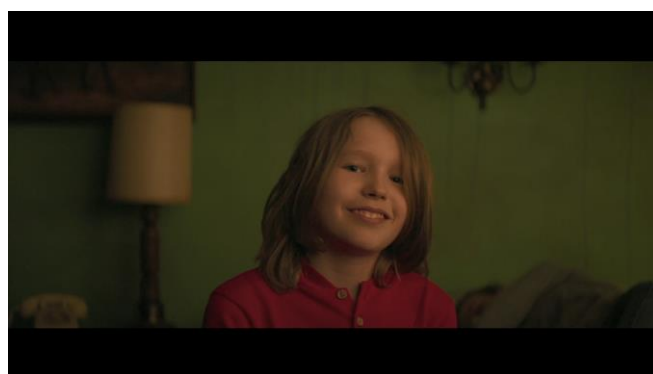


Figura 2

Fonte: Ivan Kavanagh, *Son*, 2021.

⁶⁵ Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

Laura descobre que a única forma de impedir o avanço da doença de David é alimentá-lo com carne humana. Ainda em fuga, eles se hospedam em outro hotel, onde encontram um homem violento, que explora e lucra com o trabalho de prostitutas. Quando os sintomas pioraram, Laura decide atrair o criminoso para o seu quarto e deixar que seu filho o devore. Em *Son*, a figura do monstro é projetada em uma criança, que ameaça até mesmo indivíduos adultos tidos como perigosos e agressivos. Tal aspecto pode ser associado ao fato de filhos ilegítimos serem vistos como impuros e diabólicos. Segundo Redmond, nas Casas de Mãe e Bebê, não apenas as mães-solteiras foram vítimas de maus-tratos, os recém-nascidos também eram desprezados e chamados de fracos, bastardos e descendentes de satanás.⁶⁶ Assim, o filme reflete crenças do catolicismo, ainda presentes no imaginário dos irlandeses, que julga nefasto tudo que possa contrastar com o modelo tradicional de família.

A doença de David o transforma em uma criatura violenta e perigosa, o que espelha o fato de sua mãe ter engravidado após anos de abuso. A história parece relacionar o comportamento do menino ao caráter de seu genitor, que só é revelado nas últimas sequências do longa. No cinema irlandês, a figura paterna tende a se apresentar de forma negligente e agressiva e, por vezes, esses indivíduos simplesmente se ausentam da vida de seus filhos. De acordo com Debbie Ging, nos anos 1990, cineastas irlandeses lançaram um ataque ao patriarcado irlandês através de filmes que representam pais abusivos e alcoólatras.⁶⁷ A autora ainda afirma que figuras paternas ausentes também representam uma crítica ao controle que homens exercem na sociedade irlandesa, sendo que muitos filhos costumam buscar a cultura midiática, sobretudo estrangeira, para preencher o vazio deixado por esses indivíduos.⁶⁸

Nos filmes irlandeses de terror da atualidade, especialmente quando ambientados no espaço doméstico, a figura paterna pode ser ausente, indiferente, ou até submeter a estrutura familiar a situações aterrorizantes: em *The Canal* (2014), também escrito e dirigido por Ivan Kavanagh, o delírio de David o leva a assassinar sua esposa e a quase afogar seu filho Billy; em *The Hole in the Ground* (2019), de Lee Cronin, Sarah parece ter fugido com seu filho Chris de um companheiro violento; em *Cherry Tree* (2015), de David Keating, a jovem Faith engravida de um colega de escola, que se torna um demônio após o ato sexual, desaparece e não oferece qualquer apoio. *Son* não é uma exceção a essa tendência,

⁶⁶ Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018.

⁶⁷ Debbie Ging, *Men and Masculinities in Irish Cinema*, 2013.

⁶⁸ Debbie Ging, *Ibidem*.

visto que o pai de Laura permitiu que ela fosse abusada sexualmente na infância, e o genitor de David é um indivíduo verdadeiramente assombroso e abominável.

No filme, as figuras paternas, apesar de não estarem presentes na maior parte da história, não afetam apenas o equilíbrio da família, mas também engendram os horrores desencadeados na narrativa. Após sofrer nas mãos de seu pai, Laura foi internada em um hospital psiquiátrico, de onde foge quando ainda estava grávida. Convém destacar que Dr. Bradlee, o psiquiatra responsável por seu tratamento, nunca acreditou em seus relatos. Em uma conversa com o policial Paul, ele afirma que os abusos levaram Laura a adentrar um mundo de fantasia: “Nunca houve nenhuma seita, nenhuma conspiração, nem outras fantasias que ela, agora, está tentando propagar”⁶⁹. Desse modo, as autoridades não acreditam em seus relatos e falham em defendê-la. É possível evidenciar que Laura, mesmo depois de ser internada, ainda sofre por ser a única a reconhecer o verdadeiro perigo. Ela não vive mais com o pai, mas passa a ser negligenciada pela instituição que deveria lhe oferecer cuidados. Esse contexto espelha a situação de diversas jovens irlandesas que, após engravidarem de abusadores, foram sistematicamente torturadas por freiras nas Casas de Mãe e Bebê. Enquanto as mulheres foram emudecidas e marginalizadas, os verdadeiros criminosos permaneciam impunes, livres para espalhar o terror e fazer outras vítimas.

A Igreja Católica influenciou o modo de vida da comunidade irlandesa, operando junto ao Estado para obliterar hábitos que desviassem as pessoas dos ensinamentos da instituição. Em *Son*, símbolos religiosos aparecem em diversas sequências, sendo que cruzeiros são os mais frequentes. É possível que Kavanagh tenha explorado esses objetos para indicar que o catolicismo estava envolvido em múltiplos acontecimentos perturbadores e a fé, na verdade, nunca garantiu proteção às pessoas. Em busca de lembranças sobre seu passado, Laura visita Jimmy Neagle, um amigo de infância que também teria sido explorado sexualmente. Ele é um jovem perturbado que vive em uma casa suja, bagunçada, e repleta de cruzeiros na entrada (Figura 3).

⁶⁹ “There was never any cult, no conspiracy, or any other fantasies she’s trying to perpetuate”. *Son*, 2021, 10 min, 35 seg. Tradução nossa.



Figura 3

Fonte: Ivan Kavanagh, *Son*, 2021.

A cruz pode ser vista como um item de proteção e é, inegavelmente, um dos principais artefatos do cristianismo. Porém, Jesus Cristo foi torturado e morto em uma cruz, o que evidencia que o símbolo detém uma concepção contraditória. Logo após a visita de Laura, Jimmy é encontrado despido e morto em sua residência com cruzes cravadas em sua boca (Figura 4), como se estivesse sendo silenciado por suas próprias crenças. A fé não foi apenas ineficaz em protegê-lo, mas, sobretudo, foi utilizada para castigá-lo. Na Irlanda, vítimas de sacerdotes católicos esconderam abusos por anos, mas muitas foram desprezadas quando tiveram coragem de expor seus agressores. Redmond afirma que, nos anos 1990, a reputação Igreja Católica foi seriamente prejudicada por uma onda interminável de denúncias de padres que abusavam sexualmente de crianças.⁷⁰ Além disso, foi descoberto que lideranças dos altos níveis da Igreja receberam diversos relatos, mas atuaram ativamente para encobrir os casos, “movendo pedófilos violentos e desumanos de uma paróquia para outra toda vez que as famílias das vítimas reclamavam”⁷¹.

⁷⁰ Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018.

⁷¹ “moving savage and inhuman paedophiles from one parish to another every time the families of the victims complained”. Paul Redmond, *Op. Cit.*, 2018, p. 144. Tradução nossa.



Figura 4

Fonte: Ivan Kavanagh, *Son*, 2021.

Faz-se necessário destacar que, ao contrário de Laura, Jimmy se negou a acreditar que estava louco e recusou ser internado para receber tratamento psiquiátrico. Desse modo, suas memórias não foram alteradas e, possivelmente, ele pôde descrever de forma mais fidedigna o que teria acontecido em seu passado. Porém, não ceder ao controle e ao abuso de autoridades o levou à ruína. Apesar de aparecer vivo em apenas uma sequência, o jovem trouxe informações essenciais para compreensão da narrativa. Ele revela detalhes sobre as práticas da seita e diz a Laura que um demônio a abusou sexualmente. Ela não se recorda desses momentos, mas sabe que foi vítima de seu pai e de outros homens. O fato de Laura e Jimmy relatarem acontecimentos distintos pode ser associado às características do terror pós-moderno. Nesse paradigma, de acordo com Isabel Pinedo, a narrativa tensiona os limites entre realidade e ilusão, levando a audiência encarar que eventos aparentemente óbvios, na verdade, não o são.⁷² No filme, personagens divergem em relação a determinados acontecimentos, enquanto a possível interferência de forças sobrenaturais aciona uma sensação de constante desequilíbrio na audiência. Ademais, Kavanagh posicionou, entre situações reais, sequências curtas mostrando sonhos e fragmentos da memória de Laura, o que eleva o clima de incerteza da narrativa.

O *design* sonoro exerce papel fundamental para enquadrar *Son* como uma produção de terror da Irlanda. Esse aspecto pode ser o resultado de um esforço por parte dos cineastas locais em superar dificuldades tecnológicas e também orçamentárias, para proporcionar experiências aterrorizantes ao público usando recursos mais acessíveis.⁷³ No filme, o som funciona de forma a acentuar a tensão

⁷² Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

⁷³ Sanio Santos da Silva, “O Horror Pelos Olhos de Uma Mãe: Mapeando o Familismo em *The Hole in The Ground*”, 2023.

causada por sequências de violência, sobretudo quando David devora suas vítimas. Além disso, há mudanças nos efeitos sonoros nos planos de uma mesma cena, fazendo do som mais um narrador na história. Por exemplo, Laura sai do quarto do hotel em desespero acompanhada por um som de tensão. Ao entrar no carro, ela grita, o som se intensifica, e seu grito é abafado, como se o espectador a estivesse observando do lado de fora. Há um corte para dentro do veículo, quando se passa a escutar a respiração ofegante de Laura, que fecha os olhos e recorda um episódio de abuso de seu passado. O *flashback* termina, e ela retorna ao tempo atual ao ser surpreendida por um barulho causado por uma mulher que foi arremessada no para-brisa do seu carro.

Laura tem um fim trágico, quando é morta pela polícia por tentar esfaquear David. Ela não queria que o filho passasse o resto de seus dias se alimentando de carne humana para sobreviver. O menino é levado ao hospital, mas ainda está enfraquecido e desacordado. Então, Paul o alimenta com um pedaço do seu próprio braço. Nessa sequência, torna-se evidente que o policial sabia, desde o início, que David precisava devorar seres humanos. Além disso, é revelado que ele assassinou Jimmy Neagle. Paul, na verdade, fazia parte da seita que submeteu Laura a múltiplas formas de violência. Por fim, ele apresenta David a seu pai, um demônio apavorante que abusou repetidas vezes de Laura. O último plano mostra um abraço entre pai e filho (Figura 5).



Figura 5
Fonte: Ivan Kavanagh, *Son*, 2021.

O pesadelo vivenciado por Laura está relacionado ao fato de mulheres, por muito tempo, terem suas vidas e narrativas controladas por uma perspectiva patriarcal. Pinedo afirma que, no terror pós-moderno, especialistas, em sua

maioria homens, que poderiam deter os monstros, são substituídos por vítimas, sobretudo do sexo feminino, sujeitas a altos níveis de violência gráfica e sexualizada.⁷⁴ Em *Son*, figuras masculinas de autoridade se mostraram ineficazes ou nocivas: Laura é abusada e explorada sexualmente pelo próprio pai; os médicos que cuidaram de David, aparentemente, faziam parte da seita; ela é desacreditada por seu psiquiatra e por policiais e, por fim, é enganada e assassinada por Paul. O único personagem masculino que apresenta alguma animosidade a Laura é Jimmy que, além de viver perturbado por eventos de seu passado, é punido com a morte após lhe descrever acontecimentos reais.

Com a exceção de Laura, existem apenas duas personagens femininas que colaboram com a narrativa: a vizinha, que ao tentar ajudá-la acaba sendo devorada por David, e a mãe de Jimmy, que a responsabiliza pelos acontecimentos terríveis que assombram seu filho. Finalmente, quando descobre a verdade, Laura se vê sem apoio nem condições para ajudar David e se defender dos membros da seita. Esse contexto é muito semelhante ao experienciado por mulheres que foram levadas às Casas de Mãe e Bebê, visto que eventos ocorridos nessas instituições foram por muito tempo escondidos e deturpados por uma visão patriarcal e machista da sociedade. Laura, então, termina o filme morta e vista pelo mundo como uma mulher mentalmente perturbada, enquanto o verdadeiro mal triunfa às escondidas.

6. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, foi possível observar como fenômenos sociais influenciam o cinema, sendo preciso entender tais contextos para analisar o conteúdo de determinadas produções. Portanto, tendo em mente a observação de Barton, o vínculo entre cinema e sociedade é fundamentado nas expectativas e fantasias da ordem social.⁷⁵ Assim, faz-se necessário listar e refletir sobre eventos históricos e fatores culturais da comunidade irlandesa antes de propor interpretações sobre as narrativas da cinematografia local. Essa questão se torna ainda mais evidente quando estudamos o terror pós-moderno, caracterizado por fragmentar a ordem social enquanto provoca tensões, paranoias e ansiedades na rotina das pessoas.⁷⁶ Deve-se destacar que, mesmo não sendo ambientado na Irlanda, o filme em estudo foi escrito e dirigido por Ivan Kavanagh, um cineasta

⁷⁴ Isabel Pinedo, *Op. Cit.*, 1997.

⁷⁵ Ruth Barton, *Op. Cit.*, 2019.

⁷⁶ Andrew Tudor, *Op. Cit.*, 1989.

irlandês, o que possibilita resgatar a história de forma a analisar aspectos narrativos e cinematográficos vinculados à irlandesidade.

Através da interpretação de *Son*, foi possível notar representações narrativas que se assimilam a relatos de pessoas institucionalizadas nas Casas de Mãe e Bebê da Irlanda. Além disso, o sofrimento de Laura espelha a forma como mulheres foram tratadas na Irlanda durante décadas. A história expõe a ferida aberta deixada pelo catolicismo e sua estreita relação com o Estado, um esforço para provocar reflexões sobre violência contra mulheres não apenas no contexto irlandês, mas em qualquer sociedade que enfrente problemas sociais enraizados pela ideologia patriarcal. Por fim, entende-se que a produção de Kavanagh explicitou os efeitos nefastos causados pelo familismo e por instituições religiosas, subvertendo concepções que permeavam o imaginário dos irlandeses. Nos dias atuais, cineastas têm utilizado a arte para denunciar um modelo social que vitimizou inúmeras pessoas, levando espectadores a perceber a necessidade de desafiar uma moralidade que sacrificou gerações em nome de uma determinada forma de viver.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BBC NEWS. *Irish mother and baby homes inquiry “breached its duty”*. BBC, 17 Dec. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-59705603>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Tradução de Luís Antero Reta, Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETT, Ciara. The Canal (Ivan Kavanagh 2014). *Estudios Irlandeses-Journal of Irish Studies*, n. 11, p. 282-285, 2016. Disponível em: https://www.estudiosirlandeses.org/2016/03/irish-film-and-television-2015/irishfilmandtv_ei11/. Acesso em: 01 jul. 2024.

BARTON, Ruth. *Irish cinema in the twenty-first century*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

BOY eats girl. Stephen Bradley (Dir.). Irlanda, Reino Unido: Element Films, 2005. Disponível em: Google Play. 98 min. Acesso em: 7 jan. 2024.

CHERRY tree. David Keating (Dir.). Irlanda: Fantastic Films, House of Netherhorror, 2015. 1 DVD (85 min).

CROSSON, Séan. *Horror, hurling, and Bertie*: aspects of contemporary Irish Horror cinema. University of Waterloo, Department of Fine Arts (Film Studies). *Kinema: A journal for Film and Audiovisual Media*, Waterloo, v. 37, p. 65-83, 2012.

DEAD meat. Conor McMahon (Dir.). Produção: Michael Griffin. Irlanda: Three Way Distributor, 2004. Disponível em: Google Play. 80 min. Acesso em: 20 fev. 2024.

FLANAGAN, Eimear. Tuam babies: Excavation at mass grave could begin this year. *BBC*, 22 fev. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-60464447>. Acesso em: 07 jun. 2024.

GENTLEMAN, Amelia. The mother behind the Galway children's mass grave story: "I want to know who's down there". *The Guardian*, 13 jun. 2014.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2014/jun/13/mother-behind-galway-childrens-mass-grave-story>. Acesso em: 07 jun. 2024.

GING, Debbie. *Men and Masculinities in Irish Cinema*. 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IRELAND'S Mother and Baby Scandal. Callum Macraf (Dir.). Amazon Prime, 2020. 47min. Acesso em: 20 mar. 2024.

KENNEDY, Sinéad. Irish women and the Celtic Tiger economy. In: Coulter, Colin; Coleman, Steve. *The end of Irish history?* Manchester: Manchester University Press, 2003.

MCCULAGH, Ciaran. A tie that blinds: family and ideology in Ireland. *The Economic and social review*, Cork, v. 22, n. 3, 1991. Disponível em: <https://www.tara.tcd.ie/handle/2262/66562>. Acesso em: 03 jul. 2024.

MY HEART can't beat unless you tell it too. Jonathan Cuartas (Dir.). Estados Unidos: Dark Sky Films, 2020. Disponível em: Google Play. 85 min. Acesso em: 20 jan. 2024

PINEDO, Isabel. *Recreational terror: Women and the Pleasures of Horror Film*. Nova Iorque: SUNY Press, 1997.

REDMOND, Paul. *The adoption machine: The dark history of Ireland's mother & baby homes and the inside story of how 'Tuam 800' became a global scandal*. Dublin: Merrion Press, 2018.

RODRIGUES, Sara. *A Representação da Irishness no Cinema Nacional Irlandês*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa. 2011. 106f. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6800/1/ulfl106448_tm.pdf. Acesso em: 12 jul. 2024.

SAMPAIO, Alexandre. *O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa: Um estudo da peça Translations, de Brian Friel*. 2008. 248f.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

SILVA, Sanio Santos da. O Horror Pelos Olhos de Uma Mãe: Mapeando o Familismo em *The Hole in The Ground*. In: Duarte, José. *Na Raiz de Todos os Males: Terror Doméstico no século XXI*. Lisboa: Editora Caleidoscópio, 2023.

SON. Ivan Kavanagh (Dir.). Irlanda, Estados Unidos: Belladonna Productions, Park Films, Elastic Film, 2021. Disponível em: Google Play. 98 min. Acesso em: 7 jan. 2024.

THE CANAL. Ivan Kavanagh (Dir.). Irlanda: Park Films, 2014. Disponível em: Google Play. 92 min. Acesso em: 20 jan. 2024

THE HOLE in the ground. Lee Cronin (Dir.). Bélgica, Finlândia, Irlanda, Reino Unido: Wildcard Distribution, Vertigo Films, 2019. Disponível em: Google Play. 90 min. Acesso em: 13 fev. 2024

THE RENTAL. Dave Franco (Dir.). Estados Unidos: IFC Films, 2020. Disponível em: Google Play. 88 min. Acesso em: 10 fev. 2024

TUDOR, Andrew. *Monsters and mad scientists: A cultural history of the horror movie*. Londres: Blackwell, 1989.

WITHOUT NAME. Lorcan Finnegan (Dir.). Irlanda: Lovely Productions, 2016.1 DVD (93 min).