

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

MARIANA RAMOS VIEIRA DE SOUSA

**MONSTROS FAMILIARES:
Horror, Melodrama Familiar e Pornografia e a
Violenta Conformação de Corpos e Desejos
Femininos**

Niterói

2017

MARIANA RAMOS VIEIRA DE SOUSA

MONSTROS FAMILIARES:
Horror, Melodrama Familiar e Pornografia e a
Violenta Conformação de Corpos e Desejos
Femininos

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Mariana Baltar Freire.

Niterói
2017

S725 Sousa, Mariana Ramos Vieira de.

Monstros familiares: horror, melodrama familiar e pornografia e a violenta conformação de corpos e desejos femininos / Mariana Ramos Vieira de Sousa. – 2017.

178 f. ; il.

Orientadora: Mariana Baltar Freire.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Cinema e Vídeo, 2017.

Bibliografia: f. 172-177.

1. Horror. 2. Estudos de gênero. 3. Melodrama. 4. Pornografia. I. Freire, Mariana Baltar. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Cinema e Vídeo. III. Título.

MARIANA RAMOS VIEIRA DE SOUSA

MONSTROS FAMILIARES:
Horror, Melodrama Familiar e Pornografia e a
Violenta Conformação de Corpos e Desejos
Femininos

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Mariana Baltar Freire (orientadora)
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Prof^a. Dr^a. Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM/UAM)

Niterói
2017

A todos os monstros extraordinários
que povoam nossos imaginários
e transformam a vida em
uma aventura perigosa e maravilhosa

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer minha orientadora, Mariana Baltar, por ter me guiado em todo esse processo de escrita. Desde a primeira aula de Mídia e Horror que fiz com ela ainda em 2009/10, durante a graduação, ela sempre foi uma fonte de inspiração e admiração, me permitindo explorar espaços de estudo que eu nem bem sabia que existia com um olhar crítico sempre pronto a abraçar novas e instigantes possibilidades. Agradeço também pela forma quase sobrenatural com a qual ela sempre conseguiu me retirar dos emaranhados dos meus pensamentos e encontrar um norte para minha pesquisa que não poderia ter sido mais pessoal se eu tivesse descoberto por mim mesma. Sua mentoria foi e continua sendo essencial para meu trabalho e seu exemplo como pessoa e professora me anima na busca de novos desafios e espaços de saber cada vez mais desafiadores. Agradeço à minha mãe pela eterna paciência em lidar com minhas crises e ansiedades, por ser um exemplo de mulher e intelectual, e por sempre partilhar comigo de discussões animadas a respeito de livros, filmes, gostos e vida. Sei que nossa trajetória foi por vezes conturbada, alguns diriam quase um melodrama horrífico, mas creio que sem ela eu não teria me tornado a pessoa que sou, ou desenvolvido a profunda admiração que posso dizer que sinto por todo o percurso que traçou a duras penas em sua vida. À todos meus amigos que entre cervejas, vinhos e Whatsapps não apenas me escutaram falar incessantemente sobre o processo por vezes doloroso de pesquisa e escrita, como também me incentivaram constantemente a me desafiar. Vocês são algumas das pessoas mais incríveis que conheço e a mera convivência, mesmo em ocasiões difíceis ou nas mais descontraídas, sempre me ensinaram coisas novas e me retiraram de minha zona de conforto. Agradeço especialmente à Renata Spitz, amiga com quem tracei toda minha vida acadêmica, por todos os puxões de orelha, bem como pela generosidade em tirar um tempo para ler meus escritos e ainda conseguir fingir que estava gostando do que lia. Aos amados Thiago Franco e Felipe Ferreira de Almeida, com quem morei por anos e que tenho certeza seguirão comigo por muitos mais, mesmo que não mais na proximidade do 603 da Amaral Peixoto. À professora Laura Loguercio Cánepa por gentilmente ter aceitado participar da banca de defesa. Aos professores Maurício Bragança, Eliany Salvatierra e Nina Tedesco pela generosidade que sempre tiveram comigo, estando próximos em toda minha trajetória acadêmica, lendo e criticando meus trabalhos e também servindo de exemplo de profissionais engajados e interessados com a formação de seus alunos, sem jamais se distanciar desses ou criar barreiras nessas relações. À minha família que mesmo longe está sempre no meu coração. À todos os meus alunos da matéria “Feminino e Horror” que ministrei na UFF. E finalmente, à todas as séries e filmes que assisti enquanto deveria estar escrevendo, sem elas não teria conseguido sustentar os últimos fios da minha sanidade, e é meu amor eterno pelas histórias que contam e a forma que me afetam, o poder singular do audiovisual como espaço de catarse expressiva e questionamento, que me fazem prosseguir com energia renovada.

RESUMO

Esta dissertação pretende investigar as formas como o cinema popular de horror, como artefato cultural e histórico, produzido entre as décadas de 1970 e 1980, na América do Norte e na Europa, refletiu as ansiedades da ideologia patriarcal hegemônica frente ao desafio imposto pelas lutas e teorizações feministas que lhes eram contemporâneas. Dentro de um cenário de intensas e dolorosas mudanças sociais e culturais, o horror torna-se um espaço privilegiado para compreendermos as complexas negociações políticas em torno das categorias de gênero e sexo. O horror é utilizado como moldura narrativa para discursos que refletem, mesmo que não abertamente, sobre o processo violento de conformação dos corpos femininos aos padrões sociais vigentes, corroborando, organizando, complexificando, ou mesmo, subvertendo, discursos que buscam lidar dramaticamente com os medos gerados por estes corpos e suas sexualidades, através de protagonistas femininas que incorporam o monstruoso, mulheres essas que por seus “desvios” se tornam os monstros desse horror fílmico. Dessa forma, este gênero organiza dentro de um regime dramático as disputas socioculturais em torno da significação e representação das mulheres que ocorrem para além do mundo estritamente fílmico. Nesta dissertação, o horror será analisado em sua relação com dois outros “gêneros do corpo” (WILLIAMS, 2004), o melodrama familiar e a pornografia, gêneros estes cuja exploração máxima do corpo em momentos de sensações extremas é parte essencial do pacto com seus espectadores. Esta relação bastante complexa que será explorada em suas nuances através da análise dos filmes *O Exorcista* (1973, William Friedkin), *Carrie - A Estranha* (1976, Brian De Palma), *Os Filhos do Medo* (1979, David Cronenberg), *A Marca da Pantera* (1982, Paul Schader), e *Possessão* (1981, Andrzej Żuławski), filmes geralmente associados ao horror mas que possuem uma natureza escorregadia, sempre flertando com a linguagem, visualidade e temática tanto da pornografia quanto do melodrama familiar. Se analisarmos os mesmos textos fílmicos através de estratégias de interpretação diferentes, que infatizem o dialogismo e as trocas entre estes gêneros do corpo, obteremos textos politicamente polissêmicos e talvez contraditórios, que denunciam as instabilidades tanto dos gêneros como categorias fixas, como dos textos e de seus discursos, o que nos permite adensar a discussão à respeito da representação destes femininos monstruosos, tanto dentro do lar burguês com seus monstros familiares, na forma de melodramas horroríficos, quanto no horror erótico pornificado em seu contato com a imaginação pornográfica, no processo que chamo de monstificação da sexualidade feminina.

Palavras-chave: Horror, Estudos de Gênero, Melodrama, Pornografia.

ABSTRACT

This dissertation will investigate the ways in which the popular horror film produced in North America and in Europe during the 1970s and 1980s, understood as a cultural and historical artifact, reflected the anxieties of the hegemonic patriarchal ideology faced with the challenges brought on by its contemporary feminist theorizations and fights. In a scenario of intense social and cultural changes, horror becomes a privileged space for us to comprehend the complex political negotiations surrounding the categories of gender and sex. Horror is used as a narrative frame for discourses that reflect, even if not openly, on the violent process of conforming women's bodies to current social norms, corroborating, organizing, complexifying, or even subverting discourses that try to deal through drama with the fears aroused by these bodies and their sexualities, through female protagonists who incorporate the monstrous, women who become these movies' monsters because of their "deviations". In this way horror organizes within a dramatic regimen the social-cultural disputes surrounding the signification and representation of women, which also takes place outside the strictly filmic world. In this dissertation, horror will be analyzed in its relation with two other "body genres" (WILLIAMS, 2004), family melodrama and pornography, genres in which the maximum exploitation of the body in moments of intense sensation is central to their spectatorial pact. This complex relation will be explored in its nuances through the analyzes of *The Exorcist* (1973, William Friedkin), *Carrie* (1976, Brian De Palma), *The Brood* (1979, David Cronenberg), *Cat People* (1982, Paul Schader), and *Possession* (1981, Andrzej Żuławski), all films that are usually associated with the horror genre but which have a slippery nature, always flirting with the language, visuality and thematic of both pornography and the family melodrama. If we analyze these same texts through different interpretation strategies, emphasizing the dialogism and generic exchanges between these body genres, we will find texts that are often politically polysemic and maybe even contradictory, that denounce both the instabilities of the idea that poses genre as fixed categories, as well as the instabilities within these texts and their discourses, something that will allow us to deepen the discussion over the representation of these feminine monsters, both in the bourgeois home, in the form of horrific melodramas that create its familiar monsters, as well as in the erotic pornified horror in direct contact with the pornographic imagination, in a process I call the monstrification of female sexuality.

Key-words: Horror, Gender Studies, Pornography, Melodrama.

SUMÁRIO

Introdução	p.09
Capítulo I - Mulher, Monstruosidade, Sexualidade	p.30
1.1. Mulher como outro monstruoso.....	p.31
1.2. Uma revolução dentro do lar.....	p.34
1.3. <i>Backlash</i>	p.37
1.4 O Espetáculo do excesso e os “gêneros do corpo”.....	p.41
Capítulo II - Monstros Familiares e o Melodrama Horrorífico	p.52
2.1. Melodrama e Excesso: a linguagem expressiva do espetáculo moderno.....	p.54
2.2 As crias da sensibilidade melodramática.....	p.60
2.3. <i>Os Filhos do Medo</i>	p.65
2.4. <i>Carrie</i>	p.82
2.5. <i>O Exorcista</i>	p.100
Capítulo III - Horror e Pornografia : A monstrificação da sexualidade feminina	p.118
3.1 A monstrificação da sexualidade feminina.....	p.127
3.2. <i>A Marca da Pantera</i>	p.131
3.3. <i>Possessão</i>	p.148
Conclusão	p.167
Bibliografia	p.172
Filmografia citada	p.178

INTRODUÇÃO

Lar. Espaço que define e encapsula todos os sonhos e desejos da família de classe média burguesa. Local da rotina diária, de tudo aquilo que nos é, ou assim esperamos, familiar. É aqui que nos centramos, é a edificação mesma do seio familiar, com todo seu aconchego, memórias, vivências, solidez, permanência. É, portanto, parte fundante da idéia de uma subjetividade nuclear, do processo de subjetivação daquilo que se considera, ao menos é o que nos dizem todas as instituições de nossa sociedade, um sujeito funcional.

Contudo, e na maioria das vezes, é dentro da domesticidade do lar - com sua estrutura já há muito corrompida pelos vermes do tempo, seus espaços escuros, esquecidos e podres, suas paredes-caixões que guardam inúmeros e inomináveis esqueletos -, que surgem nossos mais perenes e insidiosos pesadelos.

O lar familiar do passado, estrutura indestrutível, cavernosa e palacial, é, ao mesmo tempo, sinônimo de segurança - paredes que nos separam do conturbado mundo público, uma segunda pele, membrana que mantém o mundo externo fora, lá, do outro lado -, e local por excelência dos segredos privados. Todas as verdades familiares, pertencentes apenas à família nuclear, que não desejamos revelar, procuramos guardá-las em espaços fechados, sejam esquecidas em nosso inconsciente ou trancafiadas nos porões e sótãos que arquitetamos cuidadosamente.

Este espaço densamente ambíguo é o núcleo da esfera do privado, a qual foi paradigmaticamente associada ao feminino. O lar, alguns nos dizem até hoje, é o lugar da mulher. A ela pertence o doméstico, a intimidade, o familiar. Seu dever, dentro da separação entre as ordens público e privada que se consolidou especialmente ao longo do século XIX, é zelar por esse ambiente, ser a fonte de todas as suas alegrias. Pilar social, a mulher é colocada em um pedestal de adoração, de onde deve gerir e manter a paz e os bons costumes, servindo de exemplo para todos nós.

“Anjo do lar” - mulher, mãe, filha, irmã - ela é tida como guardiã do espaço moral. Contudo, assim como o lar que rege, essa figura também possui um duplo sinistro, repositório de segredos. A boa mãe, boa mulher, esconde para além do espelho, para além do imaginário social hegemônico de perfeição e pureza, sua faceta cruel e demoníaca, o potencial de destruir o próprio lar pelo qual vela.

O “monstro do lar”, mulher monstro/monstro feminino, surge como uma construção da diferença implicada pelo desejo e sexualidade femininos como monstruosidade, parte de um imaginário criado de modo a condenar e excluir tal desejo e reafirmar a ordem familiar doméstica como norte moral da sociedade e o papel da “boa mãe”, boa mulher, como essencial para a manutenção da pureza desse lar.

Com esta dissertação pretendo investigar as formas como um certo cinema popular de horror, produzido entre as décadas de 1970 e 1980, primariamente na América do Norte, mas também na Europa, refletiu as ansiedades da ideologia hegemônica frente ao desafio imposto pelas lutas e teorizações feministas que lhes eram contemporâneas, e que procuraram construir a liberação feminina como um anseio não natural, monstruoso dentro do status quo. Através de filmes que enfatizam exatamente a potencialidade monstruosa, a ambiguidade fundante e, aparentemente, inerente ao corpo feminino e seus desejos, e como tal monstruosidade adentra o ambiente familiar, colocando-o em risco e adensando sua crise, pois trás consigo o mal sobrenatural.

Meu objetivo é apontar e analisar o papel do cinema de horror na construção de textos fílmicos que disseminavam um imaginário monstruoso atrelado à sexualidade feminina incontida, descontrolada, que surgia, ou parecia surgir, no período analisado. Tais filmes apontavam o potencial disruptivo e perigoso do feminino que extrapola seus lugares “seguros e naturais”: a casa familiar, o papel de mãe, uma sexualidade sem desejo e prazer carnal.

A construção da sexualidade e do corpo femininos como fonte de sensações ambíguas, incerteza, perigo e desejo, tem um longo e persistente passado na cultura ocidental. Assim como Lilith¹ e Medusa, figuras de monstros femininos têm como uma de suas características mais marcantes serem seres intersticiais, seres que desafiam classificações e cujos corpos instáveis ameaçam os limites e binários normativos²: dentro/fora, humano/inumano, homem/mulher, vida/morte .

¹ Personagem existente em diversas culturas, desde os sumérios, até os gregos, e que na cultura judaica, de acordo com alguns escritos, teria sido a primeira mulher de Adão, feita por Deus do mesmo barro que este, e que se rebelou por se recusar a se submeter a um ser que esta via como seu igual, amaldiçoada a ver cem de seus filhos demoníacos morrerem todos os dias por toda a eternidade; em outras culturas Lilith é associada tanto à tradição de vampiros, quanto às bruxas, de forma consistente o perigo que sinaliza é direcionado à crianças recém nascidas, especialmente bebês meninos, estando ligada à cultos de sacrifício de bebês.

² Farei uma breve discussão de alguns elementos da teoria foucaultiana do poder, conhecimento e norma mais adiante na dissertação, por hora apenas utilizo parte do seu vocabulário, sem adentrar muito em suas implicações teóricas e possíveis problemas, mas já sinalizo estar ciente das dificuldades em aplicar as ideias de Foucault à prática e crítica feministas.

Lilith com seu tronco de mulher e sua cauda de serpente; Medusa com seus cabelos de serpente - sendo a serpente uma imagem recorrente, especialmente na cultura judaico-cristã, aliada à ideia da descoberta da sexualidade e do pecado original, portanto, fonte de transgressão, reflexo da desobediência de uma sexualidade latente e perigosa - apenas para citar duas das personagens mais fortes e persistentes dentro do imaginário cultural do ocidente cujos corpos intersticiais causam medo e desejo.

Ao longo dos séculos, multiplicaram-se imagens na cultura ocidental que associam a sexualidade feminina ao monstruoso, que tende a desafiar as barreiras do humano por seu excesso incontido e misterioso: sexualidade animalesca, terrível, implacável, arrebatadora, irracional.

Obviamente, esta retórica de “monstrificação” da sexualidade feminina não foi o único imaginário que lhe foi atrelado, como já falamos anteriormente, o monstro feminino existe dentro de um binômio que pretende separar a mulher boa, anjo do lar, da mulher má, monstro familiar. Tal tática de classificação e separação responde aos anseios e necessidades de um discurso cultural específico, que representa a mulher como falta ou excesso, de menos ou de mais, nunca exatamente Uma, sempre alguém da norma, um discurso de saber e controle sobre seus corpos que, para dominá-los, os perscruta, significa e patologiza.

O ponto de referência deste discurso nunca é Uma mulher, mas sim seu papel como mãe dentro do drama identitário masculino que rege o imaginário simbólico. Ela é sempre *outro* em relação ao *um*, *um* que só vê no *outro* uma versão de si, um *outro* que nunca pode ser *um* por si só. Identidade e não diferença, pois o ponto de referência não permite vê-la em seus termos .

A monstruosidade é “(...)culturalmente definida como uma força não natural(...)” (PINEDO, 1996, p.21). O monstro é um ser contrário à natureza, uma existência anormal, deformada, impura, que denota perigo, o perigo do contágio, e que tende a causar horror e pavor naquele que lhe vê³.

³ “[a] sociedade não existe em um vácuo neutro e sem valor. Ela é sujeita a pressões externas; aquilo que não está com ela, que não faz parte dela ou não se sujeita a suas leis, está potencialmente contra ela (...) ideias de separação, purificação, demarcação e punição de transgressões tem como função principal impor sistematização em uma experiência [vida] inerentemente desorganizada. É apenas exagerando as diferenças entre dentro e fora, cima e baixo, masculino e feminino, com e contra, que se cria uma impressão de ordem.” (DOUGLAS, 1984, p.4, minha tradução) Transcrevo aqui este trecho do livro “Pureza e Perigo”, pois, apesar da autora não se debruçar sobre a questão do monstro, ou ao menos não utilizar este termo em suas discussões, ela faz um vasto estudo dos rituais de purificação e da relação em sociedades primitivas com a sujeira, o que associa exatamente ao que se pretende fora da ordem, que transgride padrões, que causa, ou deve causar, nojo e fascínio por representar o perigo do contágio, da dissolução das barreiras que ordenam a vida cotidiana dentro de um certo



Fig 1: Cindy Sherman, “Untitled #263, 1992”. Nas palavras de Glenn D. Lawry, historiador de arte, este trabalho “um dos mais repulsivos e nojentos” da artista, permanece gravado em sua memória, pois “(...)te faz, ao menos se você for um homem, sentir um incômodo profundo...em parte pois a genitália feminina está ovulando...e então você vê esse pênis impróprio acima dela”, o que indica um estranho e fascinante deslize de identidades, a possibilidade assustadora de que a diferença de gênero seja tão mais tênue do que se imagina, algo verdadeiramente monstruoso.

A palavra *monstro* é também associada ao excesso, ao que ultrapassa o humano e o racional, que não pode ser completamente apreendido ou detido pelas classificações que sustentam nosso sistema de significações, literalmente *extra ordinário*, que perpassa ordens, normas, limites, barreiras, que não pode ser explicado ou contido em categorias fixas, pois é excesso, transborda, transgride.

A proliferação de imagens e alegorias de um feminino monstruoso denota a persistência de ansiedades e temores ligados à sexualidade feminina, à própria diferença de gênero que tal sexualidade representa em última instância, sendo esta pensada como uma sexualidade particular, a parte, diferente da “norma” masculina e, por isso, inerentemente misteriosa e potencialmente ameaçadora.

sistema de crenças. O monstro, tal qual a impureza, representa a falibilidade dos sistemas de crenças que norteiam a organização social, bem como a necessidade constante de um processo de contato e posterior expulsão de tais elementos impuros e monstruosos para que se possa delimitar o que é ou não aceitável, separar o diferente, diferente este que, apesar de rechaçado, em última instância não pode ser eliminado por completo, pois é parte fundante do “dentro” do sistema. Guardadas as devidas proporções, e indicando que meu trabalho não pretende ser um estudo antropológico tal como é o caso do estudo que cito de Mary Douglas, acredito que tanto impureza quanto monstruosidade são noções ligadas à problemática da diferença, do contato conturbado com aquilo que não é semelhante, no caso do meu estudo em particular, conecto o perigo e o medo associados ao monstruoso em certos filmes de horror com a diferença de gênero.

Dada a força de tal imaginário, não é de se estranhar que o cinema⁴, implicado como está neste processo dinâmico de produção, reprodução e negociação de imagens e representações que chamamos de cultura reflita seus movimentos complexos e permanentes, especialmente em um cenário cultural midiático como o recente, no qual o poder das imagens em representar e consolidar representações é ímpar.

Em um momento de intensas mudanças sociais e culturais, o horror, como explicarei mais adiante, torna-se um espaço privilegiado para compreendermos as complexas negociações políticas em torno das categorias de gênero e sexo.

Desta forma, pretendo analisar ao longo desta dissertação as implicações políticas, sociais e culturais de discursos fílmicos que constroem a sexualidade feminina como monstruosa, e o desejo feminino como *locus* de estranhamento, perigo e fascínio. Para tanto, e de modo a tentar compreender melhor as trocas e diálogos entre diferentes espaços de negociação de representações, utilizo o cinema de horror como lugar de análise. Isto porque,

[O] gênero do horror tem com frequência conseguido encontrar o pulso das fobias nacionais, e aqueles livros e filmes que obtiveram maior sucesso parecem quase sempre trabalhar e expressar medos que atravessam um amplo número de pessoas. Tais medos, que são constantemente políticos, econômicos, e psicológicos ao invés de sobrenaturais, fornecem uma sensação alegórica agradável aos melhores produtos do horror. (KING, 2006, *Kindle Locations* 175-179, minha tradução)

Contudo, percebo ser impossível, limitador e até mesmo contraproducente, tentar criar uma norma de aplicabilidade supostamente universal na compreensão e estudo de uma tradição cultural tão múltipla e heterogênea quanto o horror cinematográfico, bem como para o entendimento do que seria classificado como monstro e monstruosidade. Desta forma, meus objetos de análise, os filmes que utilizarei como fundo e corpo de meu trabalho, encontram-se ligados por alguns elementos que preciso, desde já, esclarecer.

Procurei formar um *corpus* diverso e que me permitisse investigar questões particulares do horror cinemático, questões relacionadas à representação do feminino monstruoso, de um certo espaço e período histórico.

Existe um recorte temporal muito claro dentro de minha pesquisa. Os filmes que utilizarei foram produzidos e lançados entre as décadas de 1970 e 1980. Tal escolha foi

⁴ Compreendo o cinema como produto cultural e, portanto, parte do complexo aparato do poder e de suas tecnologias sócio-culturais que gendram corpos e comportamentos de acordo com imperativos de normalização de sexualidades, imperativos esses baseados na “essencialidade” da heterossexualidade como norma fundante e de uma divisão de papéis e poderes sociais assimétrica na qual a mulher figura como ser inferior, diferença negativa.

bastante deliberada, uma vez que ao longo dessas duas décadas podemos inferir um movimento cultural e social duplo e, aparentemente, divergente: primeiramente, a popularização do feminismo, que para além dos debates políticos adentra o universo da cultura de massas e seus produtos, e, com isto, o progressivo questionamento de padrões sociais que previam a opressão e subordinação feminina; e, posteriormente, uma violenta resposta do *status quo* contra tais mudanças de paradigma na forma do recrudescimento de uma política reacionária que minou diversos dos ganhos obtidos pela mobilização política das mulheres.

Esta resposta, muitas vezes violenta, ligada às ansiedades de uma ordem masculina que vê seu local de poder e hegemonia ameaçados pelas mudanças sociais e culturais em curso foi também responsável pela disseminação de um imaginário cultural bastante negativo, monstruoso, que, em alguma medida, ainda permanece atrelado ao feminismo⁵.

A escolha de filmes que, em sua maioria, pertencem a um certo “cinema popular de horror”, como referido anteriormente, dá-se por dois motivos. Primeiramente, o entendimento da importância da cultura pop e suas imagens dentro da construção do imaginário e discursos políticos atuais: “[a] Cultura pop informa nossa compreensão de problemas políticos que, em uma primeira análise, não parecem ter relação alguma com a cultura pop; ela também nos faz ver como algo feito como puro entretenimento pode ter tudo a ver com a política.” (ZEISLER, 2008, p.7)

O papel da *cultura da mídia* (KELLNER, 2001), bem como seus espetáculos, como parte fundamental de um processo intenso de pedagogização social é inegável: as imagens que produz e veicula nos ensinam como ser; como nos portar; como manter nossos corpos; quais corpos são ou não desejados; quais comportamentos são ou não socialmente aceitáveis; quais sexualidades são ou não “possíveis” e como elas são classificadas e codificadas; quais limites manter e a consequente punição para qualquer possível transgressão dos mesmos; qual nossa identidade e como ela nos posiciona, ou exclui, dentro do esquema social; quais projetos de vida devem ser almejados e possuem conotações positivas:

⁵ “Você já ouviu esses mitos antes. Alguns deles são especificamente sobre feminismo, tal como a afirmação a afirmação de Pat Robertson de que ‘[o] feminismo encoraja mulheres a deixarem seus maridos, matarem seus filhos, praticarem bruxaria, destruir o capitalismo, e se tornarem lésbicas.’ Alguns são mais genericamente sobre mulheres e a mudança de seus desejos e papéis, tal como uma série de notícias veiculadas na última década que propõe que devido meninas estarem se saindo melhor nos estudos, a educação e as chances de sucesso dos meninos foram comprometidas. A mitologização do feminismo na mídia conta ela mesma como cultura pop” (ZEISLER, 2008, pp.14-15)

“[o]s espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e quem não. Dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não poderosos que, se não se conformarem, estarão expostos ao risco de prisão ou morte (...)” (KELLNER, 2001, p.10)

Contudo, e talvez portanto, esta cultura da mídia é também um espaço de disputas complexas, pois “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta.” (KELLNER, 2001, p.10).

Neste espaço de duas décadas procurei filmes de horror nos quais a monstrosidade fosse incorporada, *dada corpo*, pelo feminino, uma monstrosidade literalmente gendrada⁶, atrelada a questões de gênero. Dessa forma, nos filmes que analisarei personagens femininos são diretamente associados à figura do monstro, sejam estas monstros em si, ou sejam portadoras de sexualidades e desejos monstruosos.

Exemplos não são difíceis de encontrar: mulheres animais (A *Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader, *Enraivecida na Fúria do Sexo*, 1977, David Cronenberg), possuídas por forças demoníacas (*O Exorcista*, 1973, William Friedkin, *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski), portadoras de anomalias genéticas (*Irmãs Diabólicas*, 1973, Brian De Palma, *Gêmeos - Mórvida Semelhança*, 1988, David Cronenberg), com poderes sobrenaturais (*Carrie - A Estranha*, 1976, Brian De Palma), resultado de experimentos científicos bizarros (*Calafrios*, 1975, David Cronenberg, *Irmãs Diabólicas*, *Os Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg, *Enraivecida na Fúria do Sexo*), vampiras (*Fome de Viver*, 1983, Tony Scott); esses são apenas alguns dos exemplos mais populares e clássicos do cinema de horror deste período, alguns dos quais serão analisados nos próximos capítulos.

Apesar da variedade de “origens de suas monstrosidades”, uma coisa parece ser compartilhada por todas essas mulheres: a sexualidade e o desejo feminino são vistos como inerentemente excessivos, sendo, portanto, codificados como monstruosos⁷, causa e fonte do horror que cerca as narrativas filmicas em questão.

⁶ O uso do termo “gendrado” tomo emprestado da tradução de Suzana Funk do texto “A Tecnologia do Gênero”, cuja a mesma explica da seguinte forma em nota de rodapé “Utilizo o termo ‘gendrado’ para designar ‘marcado por especificidades de gênero’. Assim, penso poder conservar o jogo que a autora faz entre os termos ‘gendrado’ e ‘en-gendrado’.”(FUNK, Apud. LAURETIS, 1994, p.206)

⁷ Mesmo em filmes como *Hellraiser - Renascido do Inferno* (1987, Clive Barker), onde a personagem feminina em questão não corporifica o monstro, estando apenas à serviço de um monstro “masculino”, da mesma forma, seu desejo e sua sexualidade são visual e narrativamente classificados como anormais e perversos, portanto, monstruosos.

É aqui que o contexto histórico de produção e circulação desses filmes torna-se especialmente relevante e, tentarei perscrutar através de minha análise, revelador. Uma das premissas que seguirei ao longo desta dissertação é a de que existe uma relação bastante próxima entre os discursos feministas que estavam sendo veiculados nos Estados Unidos e na Europa, especialmente a partir da década de 1960, as mudanças sociais e culturais profundas que tais discursos procuravam gerar em sociedades hegemonicamente patriarcais e a forma como os produtos culturais de tal período refletiram e responderam, muitas vezes violentamente, à tais questionamentos.

Carrie é em grande parte sobre como mulheres encontram seus próprios canais de poder, e o que os homens temem a respeito das mulheres e sua sexualidade...isto tudo para dizer que, escrevendo o livro em 1973 e tendo saído da universidade há apenas três anos, eu estava totalmente ciente do que a Liberação das Mulheres significava para mim e outros do meu sexo. O livro é, em suas implicações mais adultas, produto de uma masculinidade desconfortável avessa a um futuro de igualdade feminina. Para mim, Carrie White é uma adolescente abusada, um exemplo do tipo de pessoa cujo espírito é constantemente destruído para sempre naquela cova de predadores que é o típico colégio suburbano. Mas ela também é Mulher, sentindo seus poderes pela primeira vez e, como Sansão, destruindo o templo ao fim do livro. (KING, 2006, Kindle Locations 2993-2998)

A fala de Stephen King a respeito do seu livro *Carrie* (1974), que serviu de base para o filme homônimo de Brian de Palma que discutirei nesta dissertação, ilustra bem a insatisfação e o desconforto correntes em um período de intensas mudanças sociais e culturais, um momento de empoderamento feminino. Para o autor, e suspeito eu para muitos outros homens do período, a “repentina” *Liberação das Mulheres* e as exigências de tal movimento soaram como ameaças diretas.

Para estes homens, sujeitos e principais beneficiários de um discurso masculinista de dominação e submissão do feminino, esta configuração social refletia o estado “natural” das relações sociais. Portanto, para eles, a fonte de tal “revolta” parecia um mistério nefasto, algo que poderia, e deveria, ser atrelado a influências monstruosas e demoníacas, e, portanto, que deveria tratado com o rigor que tal presença exige.

Uma vez que a possibilidade do estabelecimento de uma rede de poder feminino era algo de tal forma desconhecido e negado, por tantas gerações reprimido, a mera chance de sua irrupção social, cujos limites, se é que existiam, eram totalmente desconhecidos, criava um cenário de incerteza e aversão que precisava ser combatido, pois significava o risco (quase) real de um surto de poder sobrenatural, que excede o natural e o normal, e potencialmente sobre humano - mulheres que literalmente controlassem a realidade através do mero poder e

capricho de suas mentes e pudessem trazer abaixo a ordem patriarcal ao serem confrontadas. Mesmo que ao fim do dia, fim do filme, a única coisa que elas realmente conseguem fazer é espalhar horror e morte, e destruir a si mesmas.

Penso o cinema de horror como um espaço de negociação de medos e ansiedades, uma espécie escape das tensões sociais latentes, a expressão artística no campo do imaginário fantasioso horrorífico de inquietações sociais que, se para uns se apresentavam como possibilidade nascente de liberdade e mudança⁸, para outros (leia-se aqui, paradigmaticamente, homens cis, brancos, heterossexuais e conservadores de classe média) era uma ameaça à seu lugar de fala já privilegiado e que, como tal, precisava ser combatida, rechaçada, purgada de quaisquer potências reais de mudança e empoderamento político e social.

Meu projeto se assemelha em parte ao que Cynthia A. Freeland (2004) traçou em seu texto “Feminist Frameworks For Horror Films”, no qual a mesma propõe uma moldura alternativa na análise fílmica que não se fixa apenas no caráter psicodinâmico do horror, uma “moldura psicanalítica na qual mulheres são descritas como castradas ou como representando ameaças que evocam as ansiedades de castração masculinas” (pp.742-743) o que apenas relega o feminino ao local incômodo de dependência e reflexo do masculino.

Prefiro entender estes filmes como produtos históricos e culturais de uma ideologia de gênero que pode ser perscrutada a partir de uma análise crítica profunda que questiona exatamente o caráter supostamente ontológico dos discursos de gênero encerrados nessas obras (FREELAND, in. BRAUDY e COHEN (org.), 2004, pp. 742-763). Tal abordagem pressupõe a compreensão dos filmes como artefatos culturais⁹, produtos de seu tempo, cultura

⁸ Falo aqui não apenas das políticas feministas, mas também de uma série de lutas que neste momento histórico específico coexistiram em uma sincronia bastante interessante, seguindo o caminho de uma luta ampla pela garantia dos direitos civis e de expressão e visibilidade pública de movimentos de minoria, paradigmaticamente atrelada às lutas de minorias raciais, como os negros americanos, e de populações coloniais.

⁹ A minha utilização da expressão “artefato cultural” deve-se ao uso da mesma por Freeland (2004), “Na moldura que recomendo, devemos mudar nossa atenção da psicodinâmica do assistir filmes, para a natureza dos filmes como artefatos que possam ser estudados examinando tanto sua construção quanto seu papel cultural.” (p.752). O artefato cultural é um produto da sociedade e cultura e momento histórico no qual foi produzido, circulado e consumido; um vestígio de suas práticas e significados, pois carrega em si traços, maiores ou menores, dos significados e valores compartilhados pelos sujeitos de tais culturas, significados esses que possibilitam a comunicação, mais ou menos eficiente, entre tais sujeitos, e que denotam uma compreensão e interpretação de mundo mais ou menos similar (HALL, 1997). Utilizo os conceitos de Hall com uma certa licença e liberdade, uma vez que o escopo desta dissertação não é pensar a fundo a questão da cultura, com todos seus problemas e complexidades. Forneço aqui uma leitura muitíssimo breve e limitada dos conceitos do autor apenas como forma de nortear o leitor e indicar caminhos para que o mesmo possa expandir seu conhecimento sobre o assunto.

e sociedade, que guardam em si características, pensamentos e/ou reflexões acerca de tal momento histórico.

E se meu foco se direciona ao cinema, devemos compreender que os discursos ideológicos, especialmente no que tangenciam ou falam abertamente de questões de gênero, existem em diálogo com toda uma rede de produtos e indústrias culturais que lhes são historicamente sincrônicos - literatura, televisão, jornalismo, música, artes plásticas, propaganda etc, apenas para citar algumas das redes mais estabelecidas de disseminação de produtos culturais.

Eles também conversam, abertamente ou não, com tradições culturais bastante antigas, tradições estas que sustentam os pressupostos de certas ideologias, nesse caso específico me refiro ao “patriarcado hegemônico ocidental”¹⁰, e que precisam de tais artefatos contemporâneos, neste caso a produção cinematográfica, para se reinventarem, adequarem aos tempos e manterem sua relevância e poder de acordo com as particularidades dos momentos em questão.

Portanto, vejo os filmes de horror que analiso como repositórios culturais de grande valor na investigação das ideologias de gênero¹¹ disseminadas por tais sociedades, bem como

¹⁰ Utilizo as aspas na forma de um questionamento em relação a própria noção da possibilidade de um patriarcado universalizado e universalizante. Como todo discurso que pretende uma abrangência e uma aplicabilidade quase global, tal como a ideia de uma “cultura feminina”, a formulação desta ideologia como uma fonte de pressupostos “essenciais”, inerentes à todas as sociedades patriarcais, e mesmo vendo o patriarcado como uma forma/moldura que se repete globalmente, algo como um resquício de um imaginário coletivo primitivo compartilhado por todas as sociedades humanas, é uma perigosa falácia. Cair em tais generalizações é também reforçar o caráter de uma natureza inerente a tais pressupostos, algo que não pode ser mudado, que não possui historicidade, o que mina a própria intenção de mudança representada por movimentos de contestação tais como o feminismo. Uso essa nota como um primeiro momento de desconfiança, sinal de um cuidado com a utilização de tais figuras, que se podem aparentar um valor estratégico em uma primeira instância, também trazem consigo problemas e desvantagens para a trama de nossa argumentação.

¹¹ Sobre ideologia, “Marx e Engels caracterizaram a ideologia como as ideias da classe dominante que obtêm predominância em determinada era histórica(...)o conceito de ideologia(...) foi usado para atacar ideias que legitimavam a hegemonia da classe dominante, que conferiam a interesses particulares o disfarce de interesses gerais, que mistificavam ou encobriam o domínio de classe, servindo assim aos interesses de dominação”(KELLNER, 2001, p.77), obviamente, tal descrição clássica de ideologia em termos marxistas é muito voltada à questões de dominação de classes, questões econômicas, e não levam em conta outros atravessamentos ideológicos, tal como o gênero, para tanto, me aproximo mais da definição de Cynthia A. Freeland, que expande-o da seguinte forma: “[I]deologia é uma representação distorcida das relações de poder e dominação.(...) A crítica ideológica feminista é uma leitura interpretativa profunda que critica ou analisa a forma como um filme apresenta certas mensagens naturalizadas sobre o gênero - mensagens que o filme subestima e espera que sua audiência concorde e aceite. Essas serão geralmente mensagens que perpetuam a subordinação e exploração das mulheres (...)Ou, ocasionalmente e mais interessante, uma análise da ideologia de um filme pode mostrar que este está problematizando relações “normais” de cominação de gênero” (FREELAND, 2004, P.752). É através das representações criadas e propagadas pela ideologia de gênero, com auxílio do seu aparato, tal como o cinema, que a ideologia hegemônica cria sujeitos de gênero: homens e mulheres; e naturaliza certos significados correntes do que significa ser homem ou mulher dentro de tal sociedade, bem como a separação, quase sempre categórica, entre os sexos, e a hierarquia social resultante do posicionamento destas.

suas maquinações, supostas transparências (fantasiadas com a máscara do “natural”), espaços de falhas e possíveis lugares de negociação, que possam servir como plataformas de reapropriação de corpos, sexualidades e comportamentos ditos desviantes e monstruosos.

Uma das características mais fascinantes do horror é, como já foi mencionado, a capacidade do gênero de capturar e expressar os medos e ansiedades das sociedades pelos quais é produzido. De uma certa forma, o horror sempre serviu de “tela” para tais anseios e temores. Mesmo que a tela em questão distorça as condições da realidade, a aposta no mundo da fantasia permite a potência do estranhamento: a potência de ver um mundo que nos é bastante familiar, tal como o lar da família burguesa, perturbado pela presença de elementos não humanos, sobrenaturais, alienígenas, alienados, monstruosos. O estranhamento causado pelo horror tem uma ressonância ímpar, pois mesmo em suas estruturas de ficção exacerbada ele consegue colocar em cheque a ontologia do nosso mundo “real”, e nos convida a rever tal mundo e perceber suas falhas e defeitos.

Mas a qual horror me refiro em meu texto? Em que categorias me baseio para defini-lo? Para mim, o horror, bem como a maioria dos gêneros cinemáticos, está muito além de definições e barreiras genéricas sólidas. Alguns dos filmes que incluí em minha análise são bastante canônicos, estando contidos em qualquer lista de “melhores filmes de horror de todos os tempos”, tal é o caso de *O Exorcista* e *Carrie*. Escolher esses filmes foi, digamos assim, mais fácil, uma vez que eles contêm as marcas “clássicas” do gênero - monstros e violência - e que qualquer espectador mais ou menos versado em suas convenções os compreende como parte de tal.

Em outros filmes, o horror surge mais sutilmente, na forma de uma moldura narrativa, fornecendo elementos de sua linguagem e permitindo que tais filmes evoquem as sensações próprias do horror, medo e nojo¹², ao utilizar metonímias do horrorífico: espaços sujos e escuros, profusão de fluidos corporais tal como o sangue e vômito, uma atmosfera de perigo constante, ameaça de violência e sensação de instabilidade, a insidiosa presença do sobrenatural no mundo real.

Um dos casos mais emblemáticos para mim é o filme *Possessão*, uma das minhas últimas e talvez mais interessantes adições ao *corpus* deste trabalho. Descobri-o como que por acaso, em alguma lista obscura na internet. Lá ele era classificado como horror, informação

¹² “Terror - o que Hunter Thompson chama ‘medo e abominação’- muitas vezes surge de uma sensação penetrante de desestabilização; que as coisas estão se desfazendo.” (KING, 2006, Kindle Locations 235-236, minha tradução).

que também se encontra na página do filme no IMDb¹³. Contudo, quando apresentei um de seus trechos em um congresso, fui questionada por uma das pessoas na platéia que disse sempre ter entendido o mesmo como um drama familiar.

Obviamente, tal possibilidade de leitura não me surpreendeu por completo, e, posso dizer, foi em verdade um dos motivos que mais me atraiu para o filme. Como tantas outras obras, e muitas das que se encontram aqui analisadas, *Possessão* é um exemplo da constante intertextualidade e polifonia dos produtos culturais que consumimos.

E é nas trocas entre gêneros “díspares”, na mistura de elementos por vezes opostos, que constroem-se textos complexos, que ativam diferentes sensações em seu público, que não se conformam à espaços herméticos, que transbordam entre tradições culturais múltiplas que procuro me focar.

Nos próximos capítulos tentarei pensar exatamente as interpelações entre o cinema de horror e dois outros gêneros filmicos: melodrama familiar e pornografia. Creio que as trocas existentes entre esses gêneros possam fornecer chaves interessantes de investigação, que suscitam algumas perguntas: o que dizer de um filme de horror que flerta abertamente com a linguagem da pornografia? Qual a potência de colocar um fundo melodramático em uma narrativa horrorífica? O que tais trocas e citações entre gêneros nos diz sobre a forma como tais filmes foram pensados e a “mensagem”, direta ou subliminar, que tais arranjos procuram passar para seus espectadores? E, acima de tudo, qual a posição do feminino e da sexualidade feminina dentro desse intrincado arranjo genérico?

Walter Metz em *Toward a Post Structural Influence in Film Genre Study: Intertextuality and The Shinning* (1997) fala exatamente da qualidade escorregadia das barreiras de gênero e a potência que tais espaços de contato fornecem para a crítica filmica.

Neste texto, o autor sugere que todos os gêneros do cinema Americano se relacionam, especialmente por lidarem com a mesma estrutura de tensões ideológicas que circundam o cinema e a sociedade daquele país; interpelando-se continuamente, tais gêneros diferem no máximo no que diz respeito à estratégia que utilizam para lidar com essas tensões.

¹³ Internet Movie Database. Como ferramenta muito utilizada na indústria cinematográfica, acredito que a forma como os filmes estão categorizados em tal site seja bastante esclarecedora, pois, de certo modo, serve de guia para os consumidores das obras. Também creio serem importantes os marcadores (tags) utilizados em sites de streaming, tal como o Netflix (que possui diversos funcionários especializados em criar as mais variadas e específicas marcações), ou venda de conteúdo audiovisual, como iTunes, uma vez que eles servem para demarcar as áreas de interesse e facilitar um consumo dirigido às expectativas do espectador. Sempre que a filiação genérica de um certo filme me confunde, vou até esses sites e sempre utilizo-os como uma forma de me nortear, e, muitas vezes, as possibilidades apresentadas me auxiliam em leituras mais complexas.

Portanto, ele propõe, apenas a forma como o público interpreta tais textos será alterada, uma vez que a mesma é ativada de acordo com as expectativas de gênero, e que se analisarmos os mesmos textos através de estratégias de interpretação diferentes, obteremos textos “politicamente polissêmicos e talvez contraditórios.” (METZ, 1997, p.39), que denunciam as instabilidades tanto dos gêneros como categorias fixas, como dos textos e de seus discursos.

O que se desenha é a proposta de uma metodologia de análise comparativa que explora as possibilidades interpretativas que surgem das intertextualidades pulsantes no tecido fílmico. Dessa forma a análise fílmica é permeada pelo interesse na “relação dialética de um filme com o gênero fílmico que seus leitores ativam [e que] expõem um sistema de similaridades e diferenças que possibilita uma leitura política do filme” (Idem, p.44).

Tão melhor pois no cerne do horror jaz a sensação peculiar de que o mundo que nos cerca está se desfazendo, entrando em colapso: o horror desestabiliza fronteiras, questiona a impermeabilidade de nosso sistema de crenças, torna-nos vulneráveis aos nossos medos. Em última instância, ele demonstra a falibilidade das fronteiras de nosso mundo, mostrando que a separação entre sujeitos e não sujeitos, entre o mundo dos sujeitos e o espaço dos abjetos¹⁴, é muito mais tênue do que imaginamos inicialmente, ou mesmo, uma fantasia em si.

O que nos separa de nossos monstros? Não seriam eles parte mesmas de nós? A própria ideia fundante no mundo ocidental de dicotomias essenciais, corpo/mente, humano/animal, homem/mulher, vêm abaixo, ou é fortemente questionada, quando somos obrigados a encarar tais duplos monstruosos e vê-los não apenas em suas diferenças, mas naquilo que com ele compartilhamos: um corpo múltiplo de pulsões não totalmente domesticadas e possivelmente explosivas.

Em *Film Bodies: Gender, Genre and Excess* (2004), Linda Williams aponta para presença essencial do corpo feminino dentro da economia do espetáculo sensorial que é central para a definição dos gêneros do corpo, chancela sobre a qual ela coloca os cinemas de horror, o melodrama familiar e a pornografia. Williams compreende-os como casos particulares dentro da indústria hollywoodiana, uma vez que todos os três centram-se no

¹⁴ Os conceitos de abjeto e abjeção serão analisados e explicados no primeiro capítulo. Por hora, vale dizer que o meu entendimento parte tanto das leituras de Barbara Creed (1986), quanto de Julia Kristeva (1982), contudo, me distancio de ambas especialmente por não acreditar que a abjeção esteja necessariamente ligada à figura materna horrífica, mas sim à noção de transgressão de barreiras e limites entre categorias supostamente dicotômicas, uma transgressão que sinaliza o risco de contaminação com o que se crê impuro, degradante, desprezível.

estímulo de experiência sensorial, para além da narrativa, como forma de interpelar seus espectadores de modo singular e potente, através dos sentidos e da mobilização do *pathos*.

Não apenas reforçando o engajamento narrativo, mas, também, de forma concorrente à sua lógica, de modo a garantir a eficácia da “pedagogia moralizante” (conformação de valores e atitudes), que adquire um papel primordial na modernidade como modo de lidar com suas tensões e anseios, ocupando o lugar que antes pertencia ao sagrado (BALTAR, 2006, 2010).

Para tanto, tais filmes se pautam na linguagem do excesso espetacular, o qual tende a emergir exatamente da exploração em tela de corpos femininos¹⁵ “sexualmente saturados”, articulando o que a autora denomina verdadeiros “espetáculos de vitimização feminina” (WILLIAMS, 2004).

Segundo a análise de Williams, o investimento na visibilidade excessiva de tais corpos, especialmente quando do espetáculo de sua vitimização, gera uma ruptura na própria malha narrativa, fazendo emergir uma nova lógica fílmica, baseada exatamente neste excesso, que afeta o espectador de forma singular, motivo pelo qual, para além da trama, o público desses filmes parece procurar neles experiências sensórias impactantes, ressonantes, “verdadeiras”.

O excesso é um dos cerne de minha análise e me debruçarei melhor sob ele no primeiro capítulo desta. A investigação de sua linguagem explosiva, dos seus momentos de irrupção, será essencial para que possamos compreender a forma singular como tais gêneros constroem o tecido fílmico e se dirigem ao seu público, bem como a intrincada malha de significados, citações e trocas nos quais todos eles se encontram implicados.

É no compartilhamento da linguagem do excesso, do excesso como modo de fala e como moldura narrativa e estética, que emerge mais claramente, e espetacularmente, a dimensão dialógica que aproxima tais gêneros e que possibilita perscrutar os deslizamentos, trocas e falhas discursivas que permeiam e assombram o discurso ideológico.

Tentarei mostrar ao longo dos meus escritos a conexão entre um discurso feminista inflamado e as respostas de camadas masculinas, conservadoras ou não, que lhes eram contemporânea. Se escritoras, teóricas e militantes feministas passam a questionar as pedras

¹⁵ A utilização do termo “feminino” abre espaço para a investigação mesma de tal categorização de gênero, bem como seus limites e possibilidades, e como ela é utilizada dentro do cinema estudado. Seria feminino um termo restrito apenas à mulheres? Será que esse feminino “vaza”, por assim dizer, para outros lugares de representação? Será que podemos mesmo falar de “um feminino” e no que nos ajudaria a ativação de uma categoria tão problemática/problematizada? Essas são algumas das questões que surgirão e nos guiarão ao longo do projeto.

fundamentais da ideologia patriarcal, especialmente a própria ideia do binário de gênero, esta, por sua vez, adentra em uma campanha ferrenha de demonização e monstrificação de corpos e comportamentos que busquem transgredir os padrões do que determina como socialmente aceitável.

No primeiro capítulo, tentarei traçar as origens e “evoluções” de discursos a respeito do corpo, sexualidade, e desejo ditos “femininos”. Sem ser exaustiva, até mesmo pela limitação de um trabalho como este, procurarei os traços de monstruosidade e horror que parecem ter se atrelado à essa Mulher¹⁶ em boa parte da cultura ocidental. Esta figura infâme que parece transcender temporalidades e espaços, mas que nunca consegue livrar-se de seu maior peso: seu corpo. Condição mesma de uma existência carnal, terrena, oposta à racionalidade, próxima ao animal, afeita aos caprichos das pulsões sexuais, perdida em meio ao mundo desvalorado das corporalidades repulsivas, cuja única permanência é a eterna decomposição que lhe caracteriza.

Esse será um capítulo mais teórico, no qual tentarei investigar as implicações da mulher-corpo, mulher-Outro, mulher-excesso, mulher-abjeto, mulher-monstro, dentro de um discurso persistente, mesmo que vacilante. Aqui, tentarei definir tais categorias, pensar em suas implicações históricas e culturais para posteriormente, nos demais capítulos da dissertação, recuperá-las, acioná-las, quando da análise dos filmes de horror que compõem meu *corpus*.

Seguindo os rastros de uma possível genealogia discursiva, parto de exemplos que não se restringem apenas ao horror, nem mesmo ao cinema. Acredito que existam algumas vantagens em tal abordagem, as quais me animam em minha busca.

Primeiramente, a força de uma genealogia é necessariamente mostrar a falibilidade do que acreditamos lugar comum, tradição, natureza, qual seja o nome que queira-se dar para um princípio de essencialidade. Espero conseguir mostrar que o que chamo de monstrificação das sexualidades e desejos femininos não é apenas um fenômeno local, preso a uma determinada temporalidade “ideal”, mas produto de uma história complexa e ambígua, e de disputas pesadas pelo poder de representar.

¹⁶ Assim como meu uso desconfiado do termo patriarcado, a utilização da palavra Mulher aqui, feita como a capitalização de sua inicial, também deve ser entendida como algo que será problematizado posteriormente. Deixo aqui registrada uma inquietação inicial para que o leitor não ceda à tentação essencializante deste termo, não ceda à ideia da possibilidade de uma entidade universal Mulher, apesar de ser, de certa forma, o que o certo patriarcado referido anteriormente parece, em diversas instâncias, tentar naturalizar.

Veremos também que a própria leitura e significação do monstruoso varia bastante entre textos filmicos, especialmente quando comparamos filmes produzidos na década de 1970, um período teoricamente mais liberal, com filmes produzidos no cerne do conservadorismo da década de 1980. O que em um determinado momento histórico era claramente rechaçado, em outro aparecia com outras nuances, novas roupagens. Tais configurações ambíguas e mutantes nem sempre seguiam a linha do que era “pregado” dentro do discurso hegemônico corrente, o que torna algumas dessas narrativas especialmente interessantes e arriscadas.

Como capítulo inicial, é em seu corpo que tentarei dar o tom dialógico de minha análise. Visto que pretendo tecer uma conversa com alguns escritos mais influentes de teóricas e militantes feministas, tais como Kate Millett, Betty Friedan, Monique Wittig, Sulamith Firestone, Hélène Cixous, Marilyn French, Luce Irigaray, Susan Faludi, Donna Haraway, Julia Kristeva, Gayle Rubin, para citar apenas algumas, que estavam escrevendo no período de produção de tais filmes de horror.

É importante notar que essas teóricas em sua maioria tiveram formações nos “clássicos”. Seus campos de estudos, ao menos em um momento inicial do movimento feminista, estavam ligados à filosofia e suas diversas vertentes, ou ao espaço da literatura e da linguística, áreas do saber muito mais “consagradas”, especialmente no meio acadêmico, do que o cinema era naquele momento.

Acredito que para manter um diálogo com as mesmas seja interessante encontrá-las e desafiá-las em seus próprios territórios de saber, eventualmente traçando paralelos com possíveis desenvolvimentos e implicações de suas teorias dentro do meu campo de estudo particular: o cinema de horror que lhes era contemporâneo.

Dessa forma, e mais abertamente nesse primeiro capítulo, compreendido como uma introdução à metodologia que seguirei, tentarei chamar, sempre que possível, exemplos de outras artes. Dialogo com estes de modo a melhor exemplificar a maquinação ideológica que lhes anima e perscrutar a influência que eles exercem sobre o discurso cinematográfico, bem como sua permanência dentro do imaginário cultural.

Consequentemente, é neste capítulo que tentarei fundamentar teoricamente a questão do monstruoso e do mal como fontes do horror. Tendo em vista que ambos são vistos como exigências para o efeito e possibilidade de pacto com o horror, tais figuras precisam ser pensadas e analisadas, especialmente na irmandade estranha que tais noções de

monstruosidade conotam com o feminino, e o deslize quase imperceptível entre a figura da mulher e o espaço da abjeção monstruosa que propõem.

No segundo capítulo, analisarei as conotações mais melodramáticas e, conseqüentemente, moralizantes do discurso de monstificação da sexualidade feminina. Neste, o desejo que ousa se externar demanda uma severa punição. A mulher monstruosa que se atreve a desejar é mostrada como uma ameaça direta à instituição familiar. Sua presença corrompe, é sinal de impureza, uma mancha de degradação e sujeira moral, que denota a desintegração da sociedade patriarcal.

Procurarei focar minha escrita na análise de *O Exorcista* (1973, William Friedkin), *Carrie - A Estranha* (1976, Brian De Palma), *Os Filhos do Medo* (1979, David Cronenberg). Estes filmes constroem o panorama de um discurso de moralização feminina diretamente ligada à mudanças sociais que aconteciam no contexto histórico de sua produção, utilizando o drama familiar e a relação entre mães e filhas como centro de suas tramas monstruosas.

Aqui a reiteração e o excesso visual enfatizam os termos de uma ameaça monstruosa que espreita o lar, o estranho que permeia e se esconde na familiaridade doméstica das “novas” famílias que surgem com os abalos das revoluções sexuais e sociais deste período. A visualidade excessiva e monstruosa, portanto, procura enfatizar o simbolismo moral do tecido fílmico.

Contudo, pretendo mostrar que longe de uma moral direta e facilmente apreensível, tais filmes constroem narrativas extremamente complexas, nas quais se por um lado suas personagens femininas parecem ser punidas por desejar, seja este um desejo sexual ou meramente um desejo de se libertar de papéis sociais opressivos, por outro lado podemos encontrar espaços de reapropriação de tais personagens, locais que nos permitam questionar a representação *monstrificada* dos mesmos.

Construídos ao redor da instituição familiar e, especialmente, de figuras femininas, esses filmes nos apresentam casos nos quais o próprio corpo feminino parece facilitar (incorporar) a penetração de elementos monstruosos no seio da família e no lar em que ela habita.

No entanto, a ideia de familiaridade, do que nos é comum e conhecido, desliza facilmente para o seu oposto, o desconhecido, isto porque o próprio conceito gira em torno de noções de público e privado, o que deve e pode ser visto e o que precisa ser escondido, o que

pertence ao mundo familiar, e nele deve ser guardado, e o que pode ser mostrado no mundo externo.

O mundo doméstico passa a figurar como fonte de medo e assombro, pois carrega em si a marca da violência patriarcal que persiste mesmo sem precisar ser materializada em um personagem, isso porque ela encontra dentro das paredes do lar um local de legitimidade para essa violência, um local onde ela executa sua catarse – educando, perseguindo, punindo e aterrorizando aqueles que estão sob sua custódia – longe do julgamento do olhar público.

A falência e degradação no mundo extra-diegético de tal modelo familiar gera tensões sociais que precisam ser materializadas e expurgadas dentro do mundo simbólico da narrativa, e, em última instância, dentro do seio familiar. Basta apenas olhar mais a fundo para o contexto de produção destes filmes para perceber o lastro do conflito cultural decorrente do ganho de terreno cada vez maior de lutas pela igualdade entre os sexos, pelos direitos civis das minorias, e as mudanças que se propagavam na sociedade e a resposta agressiva à essas mudanças por parte da ideologia dominante¹⁷.

No terceiro capítulo, passo a desenvolver as questões teóricas que foram abordadas a partir de uma análise que foque especialmente em problematizações ligadas ao que chamarei de monstrificação da sexualidade feminina e sua representação fílmica dentro de uma linguagem cinemática que flerta com a pornografia, explicitando as pulsões ambíguas, horror e prazer, causadas por/direcionadas a este corpo monstruoso.

Minha análise será desenvolvida especialmente a partir dos filmes *A Marca da Pantera* (1982, Paul Schader), e *Possessão*¹⁸ (1981, Andrzej Żuławski). Cada um à sua maneira, eles narram a história de mulheres desejanter, que vivem e dão vazão às suas pulsões sexuais, e cuja sexualidade é, portanto, classificada como monstruosa.

O recurso à linguagem pornográfica, bem como as citações visuais claras ao imaginário deste gênero, reforça e reitera a carnalidade corporal. Imagens excessivamente pornificadas quando associadas ao horror geram corpos extremamente saturados, tanto o

¹⁷ É importante notar a quase completa ausência de personagens que não sejam brancos de classe média dentro desses dramas, personagens negros ou de outras etnias são praticamente invisíveis ou mesmo inexistentes dentro desse universo pequeno burguês suburbano, de modo a reforçar o limite claro imposto no que se caracteriza como problematizações aceitáveis dentro de uma produção fílmica que, mesmo que se marginalizada dentro da fortuna crítica, ainda era parte de um *mainstream* cultural e social hegemonicamente branco.

¹⁸ *Possessão* se destaca dentro da filmografia escolhida como um ponto fora da curva, tanto por se tratar de uma obra europeia, de produção franco-alemã, quanto por ser um filme que dialoga com uma produção de cinema de arte europeu, subvertendo algumas questões da moldura genérica do cinema popular de horror, no entanto, sua presença se justifica exatamente por apresentar um caso particular de articulação dramática que reforça e complica alguns dos pontos a respeito do horror que trabalharei ao longo desta dissertação.

corpo do próprio filme quanto os corpos em tela, atravessados por desejos estranhamente monstruosos, no limite entre o familiar e o abjeto.

Tais corpos femininos são alvo de sérias e espetaculares punições por ousarem transgredir as regras do que se definia naquele momento histórico como “apropriadamente feminino”, isto é, um ideal de pureza e subserviência, parte do imaginário da *nova domesticidade* que dominou a década de 1950, e que não permite que tais mulheres respondam à suas pulsões sexuais.

Com isso em mente, pretendo observar os filmes em questão e tentar dialogar com os discursos que construíram tais monstruosidades, bem como com os discursos que lhe denunciaram. No entanto, deve-se atentar também para o potencial de resistência que tais corpos e comportamentos monstruosos representavam.

Longe de uma leitura que procure e denuncie negativos, tentarei adensar minha discussão através de um olhar que busca compreender as falhas no processo de formação de tais corpos. Pois, assim como já foi mencionado, a força da lei sobre a sociedade é parte de um enfrentamento complexo e contínuo, que não produz sentidos fechados, mas sim espaços abertos de negociação, em contínuo processo de deslocamento e realinhamento de forças que precisam ser exploradas, mesmo que para tanto precisemos adentrar a entranhas da carne e o intrincado mundo do prazer.

A ideia de monstruosidade feminina surge como uma metáfora do desvio, do excesso comportamental das personagens, bem como de seus contrapontos extra-diegéticos, e que é associado à esses corpos desejanter, separando-os da norma imposta pela ideologia interna/internalizada de suas tramas filmicas.

A própria noção de monstro está ligada à ideia da visualidade, materialização de um mal presságio, a palavra vem do latim *monere/avisar*, que encerra a ideia de um sinal, uma forma de instruir aqueles que com ele se deparam através, muitas vezes, do choque visual do encontro com um corpo anormal e falho. Tal encontro traumático enfatiza a finalidade pedagógica da utilização desses corpos como um modo de repreender e educar, como modelos que devem servir de exemplo da punição e destino decorrentes do desvio.

Portanto, a forma extravagante e fantástica como esses filmes lidam com as tensões e crises da sociedade que os produz, tocando suas feridas mais profundas, e como eles se relacionam com questões de gênero e sua representação, repensando seus problemas e iluminando suas falhas, faz deles um lugar privilegiado para uma análise que pretende

investigar e problematizar os discursos que a ideologia patriarcal produz e mascara a respeito e através dos corpos femininos, conformando-os através da incitação do medo do estigma do monstruoso.

O horror apresenta-se como microcosmo perfeito que reflete e subverte o discurso de monstrificação feminina bastante arraigado dentro do cinema e da sociedade em si. Por isso, procuro analisar o modo como este gênero funciona e como ele é, muitas vezes, utilizado como moldura narrativa para filmes que falam, mesmo que não abertamente, sobre a conformação dos corpos femininos - negociando padrões, normas e representações. Tais textos procuram lidar com as ansiedades geradas pela presença destes corpos através das negociações pulsantes do tecido filmico e reorganizar dentro de um regime dramático as disputas socioculturais em torno da significação dos mesmos que ocorrem para além do mundo estritamente diegético.

Desta forma, o objetivo principal desta dissertação é aprofundar a análise do papel do cinema de horror, dentro das discussões a respeito da representação do feminino. Tanto em seu caráter mais reacionário, como produtos de um discurso que busca conformar tais corpos através de uma pedagogia moralizante, mas também como um espaço que permite transgressões e novas reflexões a respeito destes corpos e com isso analisar o impacto de tais filmes tanto para a cultura massiva, na consolidação e negociação de certos padrões e regras associados aos gêneros estudados, quanto como reflexos de ansiedades que perpassam o mundo filmico, dentro do contexto da segunda onda feminista, ansiedades estas que são trabalhadas nesses filmes através das metáforas e metonímias do monstruoso.

Abordarei os objetos proposto não como fatos únicos e isolados na relação intertextual entre o cinema de horror e o resto do cinema, mas como exemplos de uma afinidade entre eles que percorre tanto cinema, quanto outras representações culturais. O momento escolhido não dá início ou encerra tais trocas, pois elas vão se propagando, rearticulando e renovando, de acordo com as demandas internas de cada filme e do cenário externo que os produz. E acredito que mesmo no evento de uma análise centrada nesses filmes, eles não são mais do que estudos de caso, e muito se valem da relação que será proposta ao longo do projeto entre eles e outros tantos filmes que formam um cânone mais difuso e inclusivo, isto é a forma como eu mesma engendro o meu texto, crio categorias, etc.

O meu objetivo é tentar compreender e denunciar as tramas de um discurso à respeito do feminino que tenta se esconder por trás das mais diversas formas de representação. Tal

discurso pretende refletir apenas um estado natural das coisas, mas esconde, exatamente, a forma como dita as normas segundo as quais os corpos que constrói e domina devem ser materializados, condenando a mulher ao lugar do Outro, do monstruoso.

A esse esforço inicial, junta-se a minha vontade de procurar uma saída para o impasse da condição feminina dentro do cinema e da sociedade em si, e mesmo explorar as possibilidades que um discurso de gênero baseado em dicotomias fixas entre feminino/masculino procura esconder.

É daí que surgem meus impulsos de analisar uma filmografia com um olhar que não apenas aponte seus problemas, mas que procure compreender as falhas desse processo de significação e apropriar-se de seus métodos para propor alternativas para padrões e normas culturais estabelecidas. Reavendo discursos e corpos, exploramos suas possibilidades, possibilidades essas que talvez só possam se concretizar quando mudarmos nossa postura frente às questões de gênero e suas representações no mundo cinemático e a relação deste como o mundo extra-diegético que lhe produz, faz circular, e consome, atribuindo-lhes significados para além da ficção.

CAPÍTULO I

MULHER, SEXUALIDADE, MONSTRUOSIDADE

CAPÍTULO I - MULHER, SEXUALIDADE, MONSTRUOSIDADE

A woman in the shape of a monster
a monster in the shape of a woman
the skies are full of them
Adrienne Rich, “Planetarium”

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.
Sylvia Plath, “Lady Lazarus”

E assim como objetivo final da revolução socialista era não apenas a eliminação do privilégio econômico de classe mas a eliminação da própria distinção de classe, então, o objetivo da revolução feminista deve, diferente daquele do primeiro movimento feminista, ser não apenas a eliminação do privilégio masculino mas sim da própria distinção de sexo: a diferença genital entre seres humanos não teria mais importância [conteúdo] cultural.
Shulamith Firestone, “The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution”

1.1 Mulher como Outro Monstruoso

Um dos desafios deste estudo é demonstrar a relação e aproximação estranha entre os conceitos de Mulher, Sexualidade e Monstruosidade tal como são construídos e significados dentro da malha discursiva de nossa sociedade. Adrienne Rich nos diz, “Uma mulher em forma de monstro Um monstro em forma de mulher Os céus estão cheios deles” (RICH, Apud. GILBERT et GUBAR, 2000) o que nos leva a inferir uma reciprocidade entre tais termos, reciprocidade bastante próxima, possibilidade latente e constante de monstrificação do feminino, mas que se esconde de alguma forma no discurso, e de seus recessos espreita e prepara seu ataque, uma força insidiosa e ameaçadora com o poder de destruir a vida como conhecemos.

Voltemos, portanto, às “origens” do discurso feminista moderno. Uma das questões que parece rondar o feminismo que emergiu em meados do século XX, e que em certa medida e com outras roupagens ainda persiste nos dias atuais, é a construção social e política da ideia

de mulher. Existiria um sujeito “mulher” que poderia ser agrupado dentro de uma classe de “mulheres” as quais reivindicavam de forma uníssona por seus direitos? Qual o conteúdo e a posicionalidade de tal termo dentro da vida social?

As perguntas nos confundem pela suposta transparência das respostas. Parece inicialmente muito claro o que é uma mulher, visto que a categoria do sexo é uma das primeiras assimiladas e determinadas na vida social, porém tais perguntas se embaralham dentro do viver social. Como nos diz Simone De Beauvoir¹⁹ em “O Segundo Sexo”, publicado pela primeira vez em 1949, reclama-se constantemente do desaparecimento da *mulher*, a perda dentro daquele momento histórico de alguma essência feminina que colocava em risco a própria categoria de mulheres, reclamações estas que, em última instância, revelavam a particularidade histórica do conceito de feminilidade.

Para além de uma natureza, algo supostamente inalterável e a-histórico, contra o qual não se poderia lutar por ser um “destino” biológico e final, as reclamações direcionadas às mulheres apontavam para a construção de ideais femininos, um processo social intenso do qual participam ativamente diversas forças e instituições:

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.” (BEAUVOIR, 1967, p.9).

Ser mulher é algo que precisa ser declarado e demarcado pois constitui uma condição de diferença, uma diferença que se constrói/é construída, em relação e contra um absoluto masculino, definido como norma social, portanto, uma diferença na identidade. Contudo, a relação entre tais termos, apesar do que possa parecer a um primeiro olhar rápido e descompromissado, não é uma relação de simetria. Existe uma diferença de poderes entre os pólos relacionais da “categoria do sexo” (WITTIG, 1982), que se esconde por detrás da

¹⁹ Obviamente, o questionamento das ideologias de gênero não tiveram início com a autora. Basta apenas lembrar ícones da crítica feminista tais como Mary Wollstonecraft (1759-1797) e Sojourner Truth (1797-1883), que, - cada qual em seu país e seguindo linhas que indicam mesmo a heterogeneidade do feminismo como movimento vivo que responde a diversas outras interpelações e necessidades das vivências dos indivíduos que o compõem - trabalharam e escreveram copiosamente a respeito da “condição feminina”, dentro de um cenário de mudanças sociais profundas, aqui me refiro à passagem entre os séculos XVIII e XIX, que intensificaram o estabelecimento das bases da divisão e consequente gendramento dos espaços público e privado, dentro de uma noção dicotômica, que perduram, em de certa forma, até hoje. Portanto, a utilização de Simone de Beauvoir como “origem” é apenas uma estratégia que me permite atualizar os termos discursivos para a situação histórica do século XX, onde as interpelações entre feminismo e cinema surgem.

máscara da natureza da diferença sexual como construída pela ideologia sexual que sustenta a sociedade ocidental patriarcal burguesa.

A mulher é o termo negativo, limitação e particularidade, uma variante incompleta do homem, que só existe e pode ser definida dentro de tal relação. Presa pelo obstáculo de seu corpo (BEAUVOIR), ela não consegue, nem mesmo pode, transcender tal existência carnal e, em última instância,

[e]la não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para êle, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p.10)

Ser sexuado por *default*, sua existência é atrelada à sua posição de alteridade e singularidade fundada na diferença sexual. O que Beauvoir aponta e expande ao longo de seu livro é a necessidade ontológica da formação, afirmação, e construção da categoria do Outro para que se possa conceber um Sujeito dentro da dialética que comanda o discurso ocidental.

O Sujeito (masculino), portanto, existe e detêm poder social apenas por criar e manter um Outro (feminino) que denomina seu objeto, de forma que a própria base do sistema social é uma relação de oposição que se pretende inexorável, pois fundada na “realidade” da biologia, e que prevê/causa, a objetificação de um de seus termos, criando um sistema de dominação.

As afirmações de Simone de Beauvoir foram essenciais para a conscientização de toda uma geração de mulheres, revelando-lhes a natureza social e os interesses políticos por trás de sua opressão material, e instigando-as a contestar todo o sistema social que criava-lhes como Mulher, determinava as possibilidades de tal existência, e lhes prendia em tal papel.

Ao levantar a questão do subjugamento das mulheres como um problema cultural, como produto de um processo humano e não de uma condição “natural”, questionando mesmo a possibilidade e as origens da categoria “mulher”, entendida, portanto, como forma de categorizar, de agrupar certas pessoas de acordo com traços arbitrariamente escolhidos, e, a esse grupo atribuir um status de sub-cidadãos, não sujeitos, Outros sociais e do discurso, a autora teve um papel muito importante de desestabilizar, ou ao menos revelar, as estruturas da ideologia patriarcal, vistas como sólidas e racionais.

A ideologia da diferença sexual, como disse Monique Wittig, é nada mais do que uma máscara que “esconde o fato que as diferenças sociais sempre pertencem a uma ordem

econômica, política e ideológica” (1982, p.64), de modo a ocultar os conflitos de interesses que esse sistema de diferenças pressupõe.

Existe, portanto, uma finalidade para a criação e normatização da ideia de diferença sexual. Segundo a autora, e aqui ela difere dos escritos de Beauvoir, tal ideologia cria a diferença de que fala, cria os corpos que rege. É, portanto, a necessidade de dominação de uma parcela da sociedade sobre a outra que faz com que os opressores criem os corpos sexuados como corolário de sua dominação.

Tais corpos são a marca final de uma opressão e não a causa desta (WITTIG, 1981), uma marca produzida nas nossas interações sociais diárias, e reproduzida nos discursos e produtos culturais que produzimos e consumimos sob o signo do “mito da mulher”, que apropria as consciências e corpos das mulheres.

O sexo é uma categoria política que funda a sociedade como heterossexual. Como tal não diz respeito a seres, mas relações (pois mulheres e homens são resultados de relações)...A categoria do sexo determina como “natural” a relação que está na base da sociedade (heterossexual) e através da qual metade da população, mulheres, são “heterossexualizadas” (fazer mulheres é tal como fazer eunucos, a criação de [raças de] escravos, [raças] de animais) e submetidas a uma economia heterossexual. Pois a categoria do sexo é um produto da sociedade heterossexual que impõe sobre as mulheres a rígida obrigação da reprodução da “espécie”, isto é, a reprodução da sociedade heterossexual. A reprodução compulsória da “espécie” por parte das mulheres é o sistema de exploração sobre o qual a heterossexualidade é economicamente baseada. (WITTIG, 1982, pp. 66-67)

A utilização de uma abordagem materialista para a questão de gênero - falando em opressão material, categorias políticas, ideologia de dominação, exploração econômica - determina as bases de um intento político potencialmente revolucionário. A conscientização das mulheres como uma classe dominada cuja condição de dominação só pode ser extinta através da luta revolucionária, uma luta que coloca em questão e prevê a necessidade da eliminação de instituições fundantes e fundamentais da sociedade ocidental como lhe entendemos: a família, a heterossexualidade, a mulher como esposa e reprodutora.

1.2 Uma revolução dentro do lar

A retórica revolucionária proposta por Wittig, já podia ser encontrada anos antes, e de forma tão inflamada quanto, nos escritos de Shulamith Firestone (1970). Ativista feminista canadense, e uma das fundadoras e figuras centrais do feminismo radical, em seu livro manifesto “A Dialética do Sexo - o caso para uma revolução feminista”, Firestone utiliza os

métodos dialético e materialista seguindo a tradição de Marx, Freud, Engels e parte de princípios expostos por Simone de Beauvoir para analisar a experiência comum feminina²⁰ e questionar diversos dogmas de sua cultura: diferença sexual, família, as imposições da infância, ideais românticos e a fantasia de amor como uma forma de prisão, sex-appeal feminino, instinto materno, a própria cultura como constructo masculinista, etc.

Vendido como “A alternativa **humana** para 1984 - um ataque cortante sobre a supremacia masculina que delinea o fim do sistema sexual de classes” (FIRESTONE, 1970, capa), o livro é um grito de guerra por uma mobilização radical e total, que não se rendesse aos encantos e ameaças da cultura dominante, suas falsas promessas de amor, romance e felicidade familiar que apenas alienam o sujeito feminino de uma consciência real de sua opressão.

Para a autora, o momento histórico de seu presente não apenas tornava possível como exigia e incitava a revolução da classe das mulheres. Ela cita os diversos avanços científicos e tecnológicos como catalisadores revolucionários - “feministas estão falando em mudar uma condição biológica fundamental”(Idem, p.1) -, a possibilidade do controle de natalidade através da utilização da pílula seria apenas o início de um processo que, caso houvesse investimento em pesquisa, retiraria das mulheres o peso da reprodução da espécie e da criação das crianças.

Dentro de suas propostas, ela advoga pelo uso da cibernética como forma de reprodução laboratorial humana, a proliferação e disponibilidade de contraceptivos, aborto e suporte estatal para a criação das crianças, além de tecnologias reprodutivas que possibilitem a seleção sexual e a fertilização in vitro.

“A família biológica é uma distribuição de poderes inerentemente desigual” (p.8), pois gera demandas muito altas sobre as mulheres e as torna dependentes dos homens, dependentes, portanto, de seus opressores. Para ela, diferente do que diria Wittig, a biologia era sim um destino, pois determinava papéis diferentes quanto à reprodução da espécie, a primeira e fundante divisão laboral, contudo, esse era um destino que estava com seus dias contados.

²⁰ Vale observar que o “comum feminino” ao qual Shulamith e várias outras teóricas de um momento inicial da mobilização da segunda onda feminista pareciam se referir abarcava basicamente as vivências e experiências de mulheres brancas, quase sempre heterossexuais, de classe média com um certo grau de instrução. Apenas posteriormente recortes de classe, raça, identidade sexual e de gênero, etc, foram adicionados à teorização e prática feministas e não sem disputas internas profundas e que ainda reverberam até os dias atuais.

A instituição familiar estava no centro da diatribe feminista de forma consistente através de diversas de suas autoras mais influentes. Apesar de abordagens e propostas de ação por vezes diferentes, todas concordavam que a família nuclear, um constructo social tipicamente burguês, estava no cerne da opressão feminina.

Era em seu nome que fora criado e promovido pelo patriarcado ameaçado o “mito da mulher”, um ideal de mulher “domesticada” cujo papel era buscar a realização pessoal como mães e esposas. Em momentos de crise social, quando da necessidade de recolocar mulheres dentro do lar, apelava-se para a ideia de uma “mística feminina” - termo cunhado, analisado e revelado em sua perversidade ideológica por Betty Friedan (2001) em seu livro homônimo, lançado em 1963: esse era o culto da dona de casa e sua família suburbana perfeita como sonho maior e último de toda uma sociedade masculinista.

Como seu corolário, nos explica a autora, implantou-se em toda uma geração de jovens de classe média dos EUA a ideia de que qualquer tipo de instabilidade psicológica feminina se devia a um desejo descabido por liberdade, a vontade de independência como um gatilho para neuroses. “O problema sem nome” que assombrava mulheres que questionavam, mesmo que inconscientemente, seus papéis socialmente aceitos, uma insatisfação descabida, o sentimento de “seria isso tudo que há?”, frente a uma realidade que se impunha como ideal, um problema que tal discurso de patologização dizia ser *tipicamente feminino*, e que utilizava exatamente para controlar tais mulheres e mantê-las presas a seus papéis dentro do drama doméstico.

O reforço de tal imaginário de feminilidade ideal não existia em um vácuo; era produto de um momento histórico específico, servia a uma finalidade bastante clara dentro do discurso patriarcal e utilizava-se dos produtos culturais de tal época como suporte para o estabelecimento de sua utopia social.

A guerra foi a grande virada no padrão e atitudes das (em relação às) mulheres trabalhadoras. De 1900 até 1940, as mulheres que adentraram o mercado de trabalho eram em sua maioria jovens, não casadas, com pouco mais de vinte anos de idade, que estavam apenas matando o tempo até o casamento. De repente, para preencher o lugar dos homens e auxiliar na indústria bélica em expansão, mulheres casadas e mais velhas foram recrutadas, e desde então até o presente (quando a típica mulher que trabalha tem quarenta anos e é casada) a idade média cresceu com o aumento do percentual das mulheres no mercado de trabalho. Uma pesquisa feita com mulheres revelou que oitenta por cento delas queria manter seus empregos após o fim da guerra...Esta, é claro, foi a fonte de tremendas tensões nos filmes da época, que tentavam, através de ridicularização, intimidação, ou persuasão, retirar mulheres dos escritórios forçá-las de volta a suas casas, livrar-se das supermulheres e trazer de volta as superfêmeas. (HASKELL, 2004, p.628)

1.3 *Backlash*

Tais táticas de “ridicularização, intimidação, ou persuasão” pública e cultural foram também centrais dentro da estratégia de coação do “backlash”²¹ que se instalou em resposta às mobilizações feministas das décadas de 1960 e 1970, “[a]s fileiras do backlash acusam o movimento feminista da criação de uma geração de mulheres solteiras infelizes e sem filhos - mas os seus defensores na mídia são os verdadeiros responsáveis por fazer com que as solteiras e as mulheres sem filhos se sintam monstros de circo.” (FALUDI, 2001, p.22)²²

O “mito da mulher”, mito da feminilidade, cria uma categoria de “não mulheres”, que questiona se podem ser chamadas mulheres aquelas “fêmeas” que ousam desobedecer os papéis tradicionalmente femininos, mãe e esposa, apregoadas ao lar, ao espaço do privado. Tal mito faz parte da maquinação ideológica de um discurso de gênero que tenta se manter hegemônico através da ameaça à própria possibilidade de inteligibilidade social de tais representações desviantes, classificando sua outridade dentro de um campo semântico de diferença assustadora e misteriosa que facilmente desliza para o monstruoso.

Percebe-se a complexidade da trama social de negociação de representações de gênero: em resposta à um movimento de emancipação econômica feminina, mesmo que o gatilho de tal movimento tenha sido a belicosidade da sociedade masculina, passa a se propagar a ideia da perda de uma “essência” feminina que exige, por sua vez, uma resposta prática, e muitas vezes violenta.

Tal perda precisa ser sofrida, percebida como algo de extrema importância, causa para vigilância constante, de modo que tal discurso torna-se parte não apenas dos diálogos que concernem a família burguesa, primeira instituição de poder que talvez sentisse o abalar de suas estruturas, mas se torna pauta para toda uma sorte de discursos sociais.

Desde os meios culturais de massa, como cinema, jornalismo, e especialmente a propaganda, até os discursos médicos que procuram patologizar tais “não mulheres”,

²¹ *Backlash*, título da obra homônima, é o termo utilizado por Susan Faludi para nomear o “refluxo antifeminista” que se deu especialmente a partir da década de 1980 nos Estados Unidos da América caracterizado por um “contra-ataque às conquistas femininas, que opera em dois níveis: convencer as mulheres de que seus sentimentos de angústia e insatisfação são resultado do excesso de independência, ao mesmo tempo que destrói gradativamente os mínimos avanços que as mulheres realizaram no trabalho, na política e em sua forma de pensar.” (FALUDI, 2001, p.17).

²² “Da ‘falta de homens’ à ‘epidemia de infertilidade’, do ‘estresse feminino’ à ‘prejudicial dupla jornada de trabalho’, estas pretensas crises femininas tiveram sua origem não nas condições reais da vida das mulheres mas sim num sistema fechado que começa e termina na mídia, na cultura popular e na publicidade - um contínuo *feedback* que perpetua e exagera a sua própria imagem fictícia da feminilidade.” (Idem, p. 14).

transformando-as em mulheres falhas, mulheres que não cumprem seu papel biológico e social, monstros estéreis e perigosos criados pelos impulsos irracionais e animais de um gênero que pode se pôr a perder, e por a perder toda a humanidade, caso não seja cerceado pela racionalidade masculina.

O deslize até o horror implicado por tal transgressão comportamental feminina não é muito grande. A ameaça ao poder, à posição social de domínio de um grupo sobre o outro, faz com que aqueles que de alguma forma controlam a produção cultural e discursiva, os mesmos responsáveis pela ideologia hegemônica, essa falsa consciência que naturaliza as relações de poder e dominação existentes através de representações distorcidas, passem a produzir falas e produtos culturais que expressam seu desconforto. Perpetua-se assim um imaginário de decadência social generalizada e perigo cósmico ligadas à aparição de tais monstros sociais, mulheres e outros Outros do discurso.

A ideologia da separação rígida entre os sexos parte, também, de um pressuposto de ordem, para a eliminação das ambiguidades de gênero que colocariam em risco as barreiras sociais que permitem a inteligibilidade do sujeito e a manutenção do masculino como pólo de poder e dominação dentro desse esquema, “realmente parece que o que está em jogo é o *monopólio da “atividade” produtiva*, a distribuição de um *poder “fálico”* (IRIGARAY, 1987, p. 16).

O fato de que tais ambiguidades nunca podem ser completamente apagadas, e que dependem de um processo contínuo de observação, vigilância e reafirmação de normas para tentarem manter qualquer semblante de estabilidade, é fonte constante de ansiedades. Procura-se por todos os lados provas e sinais de que a divisão sexual tal como é imposta, como princípio de natureza, possa existir de uma forma pura e total, e, para tanto, ativa-se das ciências biológicas à psicanálise, cria-se todo um aparato de pesquisa e investigação na busca de uma “verdade” do sexo.

Como supunha Wittig, porém partindo de um estudo da psicanálise Freudiana em busca do que seria/significaria a feminilidade/feminino, Luce Irigaray propõe que tal divisão entre os sexos talvez seja produto de uma necessidade anterior de diferença, criada em serviço de um argumento, um argumento que prevê a criação e manutenção de um sistema assimétrico de poder e dominação, a criação de sujeitos e seus Outros objetos: “uma vez que a heterogeneidade é reduzida na prática sexual, será que não observaríamos uma proliferação de

diferenças, uma compulsão de diferenciação, seja para reter o prazer, ou para acalmar a angústia da indiferença, ao menos na arte ou ciência da dialética?” (Idem, p. 21).

Tornar-se mulher, pois a mulher é colocada dentro da economia de representação psicanalítica como um processo de adequação a uma norma, é, no entanto, dobrar-se passivamente a coação de um sistema no qual o significado do que é ser mulher, uma mulher real, é “regulado por paradigmas e unidades de valor que são determinados por sujeitos masculinos”. Tal processo, em última instância, não retorna para um referente real *mulher*, se é que tal entidade seja mesmo possível, e sim para o que a mulher significa dentro de/para o/em relação ao imaginário masculino.

O feminino que surge na psicanálise e que, de certa forma, molda também as expectativas sociais sobre as mulheres, é nada mais do que a negação final da possibilidade de diferença, é o feminino criado e dito a partir de um reflexo (espéculo de uma investigação interna) do masculino, um repositório de todos os conteúdos que aqueles que detêm o poder de significar renegam em si mesmos²³, deficiência, atrofia, o outro lado obscuro do sexo masculino. “A sexualidade feminina sempre foi conceitualizada com bases em parâmetros masculinos...A respeito da mulher e de seu prazer esta visão [falocêntrica] da relação sexual nada tem a dizer .” (IRIGARAY, 1985, p.23).

Dentro do cinema, a questão da representação da mulher, bem como o significado e valor atribuídos à sua imagem em tela, foi primeiramente colocada por Laura Mulvey em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Neste ensaio, que permanece como um dos paradigmas dos estudos da representação feminina, Mulvey se propõe a investigar os padrões de fascinação e prazer visual correntes na sociedade e que informam e são reproduzidos pelo cinema narrativo: “O ensaio tem como seu ponto de partida a forma como o cinema reflete, revela e mesmo brinca com a interpretação direta, socialmente estabelecida da diferença sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo.” (MULVEY, 2000, p.34)

²³ “Portanto, o feminino precisa ser decifrado como inter-dito: dentro ou entre eles, entre os significados realizados, entre as linhas...como uma função das necessidades de (re)produção uma moeda de troca intencionalmente fállica, que, por falta da colaboração de um outro (potencialmente feminino), precisa imediatamente de *seu* outro, um alter ego invertido ou negativo - “preto” também, como um negativo fotográfico. Inversão, contrário, e mesmo contraditório, necessário para que o processo de especula(riza)ção# do sujeito masculino seja cultivado e assimilado...será permitido e até obrigado que o feminino retorne em oposições tais como: *ser/tornar-se, ter/não ter sexo(ôrgão)* , *fálico/não-fálico* , *pênis/clitóris* ou então *pênis/vagina*, *mais/menos*, claramente representável/*continente obscuro*, *logos/silêncio ou falatório sem sentido*, *desejo pela mãe/desejo por ser a mãe*, etc. Todas estas são modalidades de uma função feminina postulada com rigor pela procura de um certo jogo para o qual ela sempre se encontrará alistada sem ter começado a jogar. Um jogo entre ao menos dois, ou dois meio, homens...no qual ela não terá nenhum papel. Fora do palco, o lado, para além da representação, para além de uma identidade individual.” (IRIGARAY,1987, p. 22)

Para Mulvey o conteúdo e significado das imagens em tela, bem como a ativação erótica do olhar do espectador, o prazer que este deriva em ver o filme, e a estrutura do espetáculo filmico, são produtos da diferença sexual determinada pelo inconsciente da sociedade patriarcal. O paradoxo da ordem falocêntrica é que seu significado e ordenação dependem da imagem da mulher castrada.

Contudo, e nas mesmas linhas do que fora dito por outras teóricas feministas do período (o artigo de Mulvey foi primeiramente publicado em 1975), a representação da forma feminina dentro desta ordem simbólica “fala apenas da castração e nada mais” (MULVEY, p.34). As mulheres, como tal, não existem neste esquema discursivo, sua função deriva apenas do que ela simboliza, seu conteúdo, na formação do sujeito masculino: “primeiramente a ameaça de castração por sua falta real de um pênis e, por conseguinte, a elevação do filho à ordem simbólica. Uma vez que este fim tenha sido atingido, seu significado no processo termina. Não permanece no mundo da lei e da linguagem se não como uma memória, que oscila entre a memória da plenitude maternal e a memória da falta.” (p.35), ideal erótico e ameaça destrutiva, anjo e monstro.

As preocupações formais e o funcionamento do aparato cinematográfico eram reflexos das obsessões da sociedade que lhe produzia, codificando o erotismo e prazer visual oferecidos pelo visionamento filmico de acordo com a linguagem da ordem patriarcal dominante (MULVEY). Na economia do cinema clássico narrativo Hollywoodiano, o prazer visual e seu significado estavam diretamente atrelados à imagem da mulher, e a forma como tal presença servia aos propósitos narrativos e permitia satisfazer e reforçar o ego dos homens espectadores.

[S]ua aparência [é] codificada para causar forte impacto visual e erótico, de forma que pode-se dizer que [a imagem da mulher] conota a sua condição [possui uma função] de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico...ela segura o olhar, representa e significa o desejo masculino...A presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo num filme narrativo comum, contudo, sua presença tende a trabalhar contra o desenvolvimento da história, congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (Idem, p.40)

A mulher é um objeto erotizado e sua imagem - inerentemente excessiva e sexualizada, cujo significado final é a própria diferença sexual - é central para a construção do espetáculo cinemático, e gera pulsões ambíguas no espectador: o prazer derivado da satisfação visual de um objeto erotizado e a ansiedade da castração que sua imagem inicialmente

significava. É exatamente na organização do jogo entre tais pulsões conflitantes que a narrativa clássica Hollywoodiana se funda: narrativa e espetáculo, profundidade de campo e superficialidade, ação e contemplação erótica, suspense e situação.

1.4 O Espetáculo do excesso e os “gêneros do corpo”

Por muito tempo dentro da historiografia do cinema seu aspecto e seus elementos narrativos figuraram como o ponto central da linguagem cinematográfica, de modo que todo o processo histórico e desenvolvimento tecnológico até D. W. Griffith foram vistos como espaços de experimentação que visavam, mais ou menos conscientemente, estabilizar as normas que permitissem ao meio contar histórias com a maior eficácia possível:

O aspecto dominante do sistema de integração narrativa é que um elemento de significação cinematográfica é escolhido e lhe é dado um papel de integração: o de contar uma história. O narrador escolhe os diversos elementos do discurso como função da história, e é também através da história que o espectador é levado a interpretar as diversas formas de discurso cinemático. (GAUDREAU et. GUNNING, 2006, p. 374)

Na contracorrente à essa tradição, ou por vezes em paralelo e como parte constitutiva da mesma como veremos mais adiante, temos o que os autores denominaram “sistema de atrações mostrativas”²⁴, no qual a função narrativa do que é visto é quase, se não de todo, insignificante, dando espaço para um espetáculo visual que se desenvolve de maneira bastante independente, nos moldes singulares de uma atração - termo recuperado do cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein e que se conecta com a tradição dos espetáculos de feiras e circos, “um momento de pico no show, relativamente autônomo, e ativando técnicas de representação que não pertencem à ilusão dramática, ligando-se às formas mais *agressivas* das artes performáticas (o circo, o teatro de revista, a feira)” (Idem. p. 375, minha ênfase).

Em seu texto sobre o primeiro cinema e a relação particular que este propunha com o seu espectador, fora dos moldes de uma espetatorialidade que era até então entendida pela historiografia como passiva de identificação, imersão e suspensão na/atraves da narrativa, Tom Gunning enfatiza a importância que a visibilidade e os atos mostrar e de se exibir para a

²⁴ “System of monstrative attractions”. A escolha das palavras ao cunhar tal termo tão central para o desenvolvimento do pensamento dos autores a respeito da forma como se desenvolveu o cinema de atrações nos permite traçar uma relação ainda mais palpável do termo mostrar com a própria noção de monstro, uma vez que enfatiza a raiz comum à ambos, vindos do latim *monere/avisar*, mas que encerra em si também a ideia de um sinal, uma forma de instruir aqueles que com ele se deparam através, muitas vezes, do choque visual do encontro com seu corpo.

câmera tinham dentro deste modo cinematográfico. A fascinação com a ilusão do truque era um dado central para o produtor de imagens, pois para circular em meio às demais atrações que povoavam os espaços espetacularmente saturados dos *vaudevilles* seus filmes precisavam estimular a atenção do espectador lhe proporcionando uma experiência tão sensória e sensacional como se o mesmo estivesse em um dos diversos brinquedos do parque de diversões:

Em suma, o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando sua curiosidade visual, e fornecendo prazer através de um espetáculo excitante - um evento único, seja ele ficcional ou documentário, que é por si só de interesse...Exposição teatral exerce domínio sobre a absorção narrativa, enfatizando o estímulo direto do choque ou da surpresa às custas do desenvolvimento da narrativa ou da criação de um universo diegético...Uma atração sujeitava agressivamente seu espectador ao 'impacto sensual ou psicológico' (GUNNING, 2006, 384)

Gunning foi fundamental para o desenvolvimento de um olhar crítico a respeito dos outros modos de cinema que não aqueles puramente dramáticos e narrativos, modos estes onde o espetáculo estabelecido como fonte de excesso surge como uma nova possibilidade discursiva, bastante instável e fora dos padrões pretensamente racionais da narrativa clássica e, por isso, fonte de suspeita para muitos. Tal foi o caso de Laura Mulvey que no ensaio já citado não apenas indica o espetáculo como uma barreira ao fluxo narrativo, mas também determina como o espetáculo, que para ela está intrinsecamente ligado à aparição do corpo feminino, é uma fonte de ansiedades para o olhar masculino (MULVEY, 2000).

Precisamente por *não ser narrativo*, ele [espetáculo] permanece além do esquema conceitual narrativamente fundado, e esse "além" ameaça a coerência totalizante do sistema narrativo. Ao *interromper* ativamente a coerência narrativa, o espetáculo *ameaça* a estabilidade do sistema narrativo...O espetáculo incômodo é parte do cinema; seu acesso só é permitido até o ponto em que ele possa ser reprimido. (BUKATMAN, 2006, p.75) (Crivo do autor)

Segundo Bukatman, o "prazer do incômodo" é um dado inegável dentro da relação do espectador com a obra audiovisual, uma parte importante, que não pode ser simplesmente rechaçada e reprimida em função da estrutura pretensamente mais estável da narrativa clássica, funcionando muitas vezes como "uma torta jogada na cara da ideologia e da autoridade dominantes" (Idem. p.76), e que por si só é capaz de engajar e gerar prazer.

Para ele, Mulvey é essencial no processo de reconhecer a existência deste excesso, mas suas demais filiações lhe impedem de teorizá-lo, ao que o autor responde com uma

proposta de formulação do espetáculo como uma forma de irrupção temporal, algo que transcende o espaço-tempo da narrativa.

A discussão entre os autores nos revela que mais do que qualquer outra coisa o filme é um texto polifônico cuja materialidade complexa e pulsante escapa às diversas investidas da estrutura narrativa que tenta em vão lhe organizar, dar sentido e harmonia às suas vozes destoantes, vozes estas que entoam simultaneamente diversos hinos, criando um espetáculo histórico e confuso, onde por vezes uma voz, por vezes outra, perpassa as demais em uma constante briga por atenção dentro de um espaço que logo se torna absurdo e super saturado.

O espetáculo do excesso é exatamente aquela voz que apesar das pressões externas, das exigências de racionalidade e finalidade narrativa, escapa à normatização e faz de sua presença inesperada o signo último da instabilidade que permeia e constrói o discurso hegemônico, fazendo com que este reaja violentamente numa tentativa vã de lhe domar.

O excesso é, portanto, parte intrínseca e inalienável da estrutura fílmica, mesmo que tenda a irromper e transcender os limites desta, pois, segundo Kristin Thompson, ele está fincado na própria materialidade fílmica, suas imagens e sons como unidades de análise que podem e devem ser tomados fora do papel que lhe designa a função narrativa. Trabalhando com conceitos propostos por Roland Barthes, mas expandindo suas possibilidades ao propor um diálogo com os Formalistas Russos, ela propõe uma saída do vortex da narrativa, que tenta exaurir as possibilidades de todos os detalhes do filme e que é animado exatamente por intentos analíticos que busquem na materialidade dos elementos visuais e sonoras do filme apenas aquilo que fala diretamente com sua finalidade e significação narrativas (THOMPSON, 2004).

A autora, então, nos incita a buscar exatamente tudo aquilo que foge à motivação, todos os dados imagéticos e auriculares que não parecem ter lugar dentro de uma narrativa de contenção realista, explorar, finalmente, a materialidade fílmica como um corpo pulsante e inerentemente excessivo.

O excesso é aquilo que instiga o espetáculo sensorial, aquilo que chama atenção e convoca a percepção porque não pode ser preso dentro da ordem positivista e prática da função e estrutura narrativa: a imagem que se entrega em toda sua exuberância; o movimento de câmera que interrompe o fluxo da cena chamando atenção para sua materialidade e duração; os sons deslocados, excessivamente texturizados, que têm vida própria e ecoam por minutos em nossos ouvidos; o estilo que encanta por sua técnica intrincada, tomando, nem

que por apenas alguns breves e memoráveis momentos, as rédeas da mise en scène e lhe fazendo explodir em sensações.

Dentro de um cenário midiático no qual as trocas culturais parecem cada vez mais atravessadas exatamente pela lógica do espetáculo visual que tende a carregar o sistema sensorio de todos os seres definidos e inscritos nesse espaço com imagens que parecem e precisam emanar a promessa de presença e de uma experiência que excita ao máximo, e de forma quase anestésica, seus sentidos e sentimentos, consolida-se cada vez mais aquilo que Linda Williams denominou “frenesi do visível”, um “crescimento gradativo da visualidade como elemento central da vida social” (BALTAR, 2010, p.7)²⁵.

Neste contexto, os gêneros que a própria Williams em outro texto define como “gêneros do corpo” parecem ocupar um lugar crucial na indústria audiovisual, animando toda uma cultura cinéfila regida pelo imperativo da “busca pelas sensações”²⁶ (TÜRCKE, 2010), a partir de um “convite às sensações” (BALTAR, 2010, p.6) que se materializa em narrativas nas quais o excesso é parte essencial da estrutura do filme e, em especial, que:

Lidam com o universo sensorio-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*; e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da modernidade. (Idem)

O corpo feminino é dado como imagem por excelência do excesso visual que mobiliza o espetáculo cinematográfico, canalizando e centralizando às pulsões sexuais contidas nas estruturas do olhar e inerentes ao cinema narrativo, visto por Mulvey como um dado da ideologia misógina do patriarcado que “era inexoravelmente mas invisivelmente reforçada pelas condições da espectralidade do cinema” (BUKATMAN, 2006, p.73) , sendo, por

²⁵ Utilizarei os termos “frenesi do visível” e “máxima visibilidade” a partir da discussão com o texto “Frenesi da Máxima Visibilidade” de Mariana Baltar. Se por um lado, assim como a autora pretendo trabalhar com os “gêneros do corpo” como locais privilegiados para a análise dessa visibilidade excessiva, por outro, minha leitura não será pautada na máxima visibilidade como evidência do real, mas, em uma outra corrente, como o sinal mesmo de um adensamento do espetáculo que tende a quebrar com as barreiras do que se acredita verossimilhante. Se na pornografia hardcore mainstream a quebra do fluxo narrativo em favor da performance sexual apresentada como uma atração espetacular é, quase indiscutivelmente, o cerne do pacto com o gênero, relegando a narrativa a segundo plano, ou mesmo prescindindo da mesma, dentro dos demais gêneros do corpo a ordem narrativa ainda parece imperar, de modo que o excesso visual e sensorio, mesmo que seja sem dúvida o momento de maior expectativa e que incita o próprio consumo desses produtos, tende a funcionar apenas como moldura para esses instantes onde o espetáculo irrompe e justifica a narrativa. Contudo, para além das cenas de morte, suspense e susto, que no horror tendem a concentrar as forças excessivas do filme, acredito que diversas outras cenas, sequências e corpos tomam parte dentro de um estilo de visualidade excessiva e espetacular, e, portanto, também me debruçarei sobre essas imagens como espaços de análise do excesso.

²⁶ “Sensation seeking” (TÜRCKE, 2010)

isso, vítimas de um discurso narrativo que previa a sua opressão/supressão/repressão como resposta ao desconforto causado por sua presença. Contudo:

Ao considerar o espetáculo como uma forma puramente visual e estática, Mulvey ignora não apenas as camadas de discurso sensual na imagem, mas também seu movimento temporal e sua capacidade inerente para auto-mutação. Espetáculo/performance não é identificado como uma *força potencialmente desemolduradora*, mas sim como uma *visão emoldurada*. Em consequência disso, ao invés de romper com a objetificação narrativa da personagem feminina - sua passividade em termos de ação - a interrupção da narrativa pelo espetáculo duplica tal objetificação justificando sua relação passiva com o olhar. (DEL RIO, 2008, p.32)

O projeto empreendido por Linda Williams²⁷ em “Film Bodies” (2004) visa exatamente analisar forma, estrutura e função que operam dentro de representações excessivas, de modo a investigar as possibilidades do excesso como linguagem e estilo cinematográficos particulares. Para tanto, ela estrutura sua análise a partir dos três gêneros fílmicos que caracteriza como “gêneros do corpo” - termo inicialmente utilizado por Carol J. Clover (2015) : horror, melodrama familiar e pornografia.

Central dentro de seu argumento é a investigação do espetáculo e excesso nesses filmes como atrações sensuais que causam um impacto sensacional nos seus espectadores, especialmente elicitando nestes respostas e pulsões corporais conflitantes no “limite do respeitável”. Portanto, ela se propõe a procurar a lógica e razão por detrás de conteúdos explícitos e excessivos que são muitas vezes rechaçados como espetáculos violentos, gratuitos e sensacionalizados de exploração, de modo que “pensando comparativamente a respeito de todos os três gêneros do corpo ‘nojentos’ e sensacionais talvez possamos superar o simples fato da sensação e explorar seu sistema e sua estrutura bem como seu efeito nos corpos dos espectadores” (WILLIAMS, 2004, 728), possibilitando a compreensão do excesso espetacular como um sistema que possui significados, formas de significar, e estruturas singulares.

Ela compreende tais gêneros como casos particulares dentro da indústria hollywoodiana, uma vez que todos os três centram-se no estímulo de experiências sensoriais extremas, para além da narrativa, como forma de interpelar seus espectadores de modo singular e potente, através dos sentidos e da mobilização do *pathos*, não apenas reforçando o

²⁷ Um dos pontos que distanciam a obra de Williams dos trabalhos de Mulvey é que enquanto esta se limita a pensar em filmes de uma tradição clássica narrativa bastante restrita, cânones como o noir de um cinema pretensamente “masculino”, aquela presta sua análise aos recantos dos gêneros não tão canônicos, que apesar de sua popularidade, ainda sofriam com as críticas à sua estrutura excessiva e repetitiva, e dramaticamente rasa. O que Williams consegue enxergar é um pacto de espetatorialidade muito mais complexo e fluido, onde posições de identificação com pólos de gênero são bastante flutuantes, de modo que classificar e engessar o prazer visual como dado do olhar masculino mostra-se um intento incompleto.

engajamento narrativo, mas, funcionando de forma concorrente à sua lógica, de modo a garantir a eficácia da “pedagogia moralizante”²⁸ (conformação de valores e atitudes), que adquire um papel primordial na modernidade como modo de lidar com suas tensões e anseios, ocupando o lugar que antes pertencia ao sagrado (BALTAR, 2006, 2010).

Mas o horror e a pornografia são os únicos gêneros [Williams adicionaria o melodrama] devotados especificamente à excitação de sensações corporais. Eles existem apenas para horrorizar e estimular, não sempre respectivamente, e sua habilidade de fazê-lo é a única medida de seu sucesso: “eles se provam no nossos pulsos”. Então no ciclo do horror “bom” designa assustador, de forma especificamente corporal (promete-se calafrios, arrepios, tremores, formigamento na espinha)... E o *Hustler’s Erotic Film Guide* ranqueia filmes pornográficos de acordo com o grau de ereção que eles produzem (um filme é classificado como “ereto”, outro “flácido”). O alvo em ambos os casos é o corpo, nosso corpo testemunha. Mas o que testemunhamos é também o corpo, o corpo de outra pessoa, em meio à uma experiência: o corpo no sexo, o corpo ameaçado. (CLOVER, In GRANT (Ed.), 2015, p.71)

Linda Williams aponta para presença essencial do corpo feminino dentro da economia do espetáculo sensorial que é central para a definição dos gêneros do corpo. Este espetáculo tende a emergir exatamente/especialmente da exploração em tela de corpos femininos²⁹ “sexualmente saturados”, articulando o que a autora denomina verdadeiros “espetáculos de vitimização feminina” (WILLIAMS, 2004, p.732).

Segundo sua análise, o investimento na visibilidade excessiva de tais corpos, especialmente quando do espetáculo de sua vitimização, gera uma ruptura na própria malha narrativa, fazendo emergir uma nova lógica fílmica, baseada exatamente neste excesso, que afeta o espectador de forma singular, motivo pelo qual, para além da trama, o público desses filmes parece procurar neles experiências sensoriais impactantes, ressonantes, “verdadeiras”.

Em todos os filmes que analiso, a pedagogia moralizante atua de forma violenta sobre os corpos e comportamentos que pretende normatizar, utilizando-os como exemplo para quaisquer transgressões futuras. Nesses filmes, mulheres que ousam rebelar-se contra o papel de submissão ou domesticidade que lhes é socialmente imposto são confrontadas por respostas violentas quase cósmicas.

²⁸ A questão da pedagogia moralizante será melhor explorada no próximo capítulo na discussão a respeito do melodrama, modo de sensibilidade e expressão que se consolidou ao longo do século XIX, junto à modernidade ocidental, que continua a influenciar os mais diversos produtos e gêneros culturais que consumimos, neste caso especialmente a linguagem e forma dos gêneros do horror e da pornografia, e cuja matriz comum jaz exatamente no modo popular do excesso.

²⁹ A utilização do termo “feminino” abre espaço para a investigação mesma de tal categorização de gênero, bem como seus limites e possibilidades, e como ela é utilizada dentro do cinema estudado. Seria feminino um termo restrito apenas às mulheres? Será que esse feminino “vaza”, por assim dizer, para outros lugares de representação? Será que podemos mesmo falar de “um feminino” e no que nos ajudaria a ativação de uma categoria tão problemática/problematizada? Essas são algumas das questões que surgirão e nos guiarão ao longo do projeto.

O corpo feminino é, por excelência, talvez mesmo por “excesso”, o meio pelo qual experienciamos nossas sensações mais extremas. A autora traça essa função espetacular do corpo da mulher até o século dezoito, quando o Marquês de Sade produziu suas peças pornográfico-filosóficas, bem como do surgimento das novelas góticas, gênero que por muito tempo foi associado quase exclusivamente ao tempo e espaço feminino, e do romance que se consolidou como o formato literário predominante dentro da modernidade; para ela, mesmo dentro dos gêneros produzidos para o consumo masculino, o corpo feminino ainda era O receptáculo das sensações, “movido e comovente” (WILLIAMS, 2004).

Demonstrações furiosas de força talvez pertençam ao masculino, mas chorar, se acovardar, gritar, desmaiar, tremer, e implorar por perdão pertencem ao feminino. Em suma o terror abjeto, é gendrado feminino, e quanto mais preocupado um filme esteja com tal condição - que é a essência do horror moderno - mais acentuada a feminilidade da vítima. Não é por acaso que nos slasher as vítimas masculinas são assassinadas rapidamente ou no fora de tela, e que lutas prolongadas, nas quais a vítima tem tempo para contemplar sua destruição iminente, são inevitavelmente codificadas femininas. (CLOVER, In. GRANT, Ed., p.98)

Seguindo esta lógica, a centralidade da figura feminina nos gêneros do corpo deve-se, em parte, à necessidade de avatares femininos através dos quais a parcela masculina da audiência de possa experimentar tais sensações extremas. A violência destas sensações corporais dependem do corpo feminino, ou feminilizado, como receptáculo de tais sensações, permitindo um afastamento seguro para seus espectadores. Representações de sensações de excitação descontroladas e potencialmente destruidoras, sensações vividas no limiar do sujeito - seja o *pathos* do melodrama, o gozo da pornografia, ou o sofrimento do horror - são codificadas como femininas, e eternizadas no imaginário através da imagem de corpos femininos saturados pelo excesso.

O gendramento das pulsões e afetos são codificados tanto por Clover quanto por Williams através do estudo da distribuição das perversões sexuais seguindo o modelo psicanalítico Freudiano, dentro de um esquema complexo de dicotomias - masculino/feminino, sadismo/masochismo, atividade/passividade -, porém as autoras se preocupam em enfatizar exatamente a fluidez e escorregamentos de gênero que tais filmes proporcionam, dentro de um modelo possivelmente bissexual de identificação, no qual os gêneros do corpo proporcionam experiências voláteis de excitação sadomasoquista .

Em última instância, o conteúdo das pulsões e seus respectivos gendramentos, bem como a valoração de seus significados, nada mais é do que mais uma instância da construção e

do trabalho, sócio-historicamente específico, da categoria do sexo e de suas tecnologias de propagação e reprodução. “Sexo, violência e emoção não são de forma alguma gratuitos e de forma alguma limitados estritamente a esses gêneros” (WILLIAMS, 2004, p,736) e a mobilização de tais afetos é,

Muito pelo contrário uma forma cultural de resolução de problemas...filmes pornográficos tendem a apresentar o sexo como problema, de modo que a performance sexual mais intensa, diferente e melhor é colocada como sua solução...No horror, a violência relacionada à diferença sexual é o problema, mais violência a ela relacionada é também a solução. Nos ‘filmes de mulher’ o *pathos* da perda é o problema, repetição e variação desta são as soluções do gênero. (Idem)

A identificação das estruturas da fantasia - “o lugar onde as subjetividades ‘desubjetificadas’ oscilam entre o eu e o outro, sem ocupar uma posição fixa”(WILLIAMS, 2004, p.737) - como parte fundante desses gêneros os libera para que proponham experiências sensoriais ainda mais arriscadas, dentro das temporalidades inerentemente anacrônicas do suspense narrativo e de seu adensamento sensacional através da utilização de um espaço saturado pelo excesso, tais gêneros conseguem ativar de forma singular “as tensões e anseios da modernidade” aos quais Baltar se refere.

O que se segue é que nestes gêneros filmicos somos convidados à forjar uma relação bastante intrincada com o que é visto, o espectador se vê implicado em uma relação de identificação instável entre masculino e feminino, entre eu e outro, desejo e repulsa, observador e participante, e, dentro do imperativo da máxima visibilidade, sendo atingido constantemente pelos mais diversos, díspares e explosivos impulsos e sensações, sendo quase que obrigados a lidar com seus impulsos e desejos mais obscuros.

Os filmes de horror levam essa lógica fantástica à seu extremo, trabalhando com universos onde o fantástico emerge por todos os lados e os dramas correntes, os diversos problemas que nos cercam, preocupam e assustam, são materializados em presenças “mostrosas”/monstruosas, que anunciam através de seus corpos excessivos aquilo que a fantasia guarda: os medos que rondam a vida contemporânea.

Retorno aqui às considerações de Mulvey e outras feministas quanto ao conteúdo da figura feminina. A mulher aparece como signo último da diferença sexual, seja essa codificada e compreendida, negativamente, como falta do falo e ameaça de castração ou, em termos positivos, pela transgressão de um sexo que “representa o *horror de nada para ser visto*. Um defeito na sistematização da representação e do desejo. Um ‘buraco’ em sua lente

escopofílica.” e que, portanto, “precisa ser excluído, rejeitado de tal cena de representação”. (IRIGARAY, 1987, p. 26), e portanto, potência perigosa de uma *poder na diferença* (WILLIAMS, 2015, p.25), poder não fálico, que contradiz e foge às demandas da sociedade na qual tudo ver é tudo saber, e saber é poder, um corpo que frustra a possibilidade última da captura e representação de suas “confissões”, a verdade de seu sexo (WILLIAMS, 1989, p. 47).

A mulher e seu sexo, seu corpo, sua sexualidade, como representação do horror, e o horror cinematográfico cuja verdade essencial e fundante é a sua preocupação com problemas de diferença sexual e de gênero. Amarro aqui a última ponta da proposta inicial deste capítulo, o parentesco e proximidade entre mulher, sexualidade e monstrosidade.

O que define a sua especificidade [do horror] em relação às instâncias da ordem e da desordem é a articulação entre termos provenientes de categorias e definições do “humano” e do “natural” (...) O horror viola a ordem “natural” subestimada. A anomalia se manifesta como o monstro: uma força não natural e desviante. O monstro viola as barreiras do corpo através do uso da violência contra outros corpos e através das qualidades disruptivas de seu próprio corpo. O monstro dissolve as diferenças binárias. Perturba a ordem social ao dissolver as bases do seu sistema de significação, sua rede de diferenças: eu/não eu, humano/não humano, vida/morte [masculino/feminino]. (PINEDO, 1996, p.21)

O corpo feminino, desde sempre marcado como ausência ou excesso, deformação e defeito, confunde e fascina a visão, no cinema de horror que analiso é apresentado com um excedente de anormalidade: é deste corpo, de sua materialidade, de seu desejo e sua sexualidade que emerge o monstruoso.

As “mulheres em forma de monstro” das quais falava Adrienne Rich no trecho de seu poema que citei no início do capítulo, “há muito habitam os textos masculinos. Emblemas de uma materialidade imunda, compromissadas apenas com seus próprios fins, essas mulheres são acidentes da natureza, deformidades que devem repelir, mas em sua aberração elas possuem energias doentias, artes poderosas e perigosas” (GILBERT et GUBAR, 2000, p.29).

Seus corpos podem ou não materializar visualmente a monstrosidade que lhes é inerente, que o horror fantástico construído através de um feminino monstruoso faz explodir na forma de aberrações e corpos limítrofes, contudo o monstro está sempre presente, ela é o outro lado do “Anjo do Lar”. O monstro feminino nada mais é do que o espelhamento do “mito da mulher”, a possibilidade terrível de perturbação monstruosa que lhe persegue e espreita. Não necessariamente um oposto, mas duplo necessário do “sexo que não é um” (WITTIG): o Sexo múltiplo e transgressor, fragmentado, marginal, força pulsante que excede

a norma, diferença última em um sistema que vê e fala apenas o que lhe é igual, e que renega o que não pode ver, conhecer e, finalmente, dominar. Excesso, resíduo, lixo que precisa ser eliminado, mas que faz parte da estrutura do sistema que lhe expulsa.

Há uma espécie de criatura que expõe, agora no terreno propriamente cultural, a ansiedade que o ser humano tem relativamente ao caráter artificial de sua subjetividade: o monstro da tradição, da literatura e do cinema. No fundo, a questão da subjetividade diz respeito, sobretudo, ao cruzamento de fronteiras: entre o humano e o não-humano, entre cultura e natureza, entre diferentes tipos de subjetividade. O monstro, “pura cultura”, como diz Cohen... expressa nossa preocupação com a diferença, a alteridade e a limiaridade. A “existência” dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a “teoria do sujeito” nos levou a crer. As “pegadas” do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o “sujeito” não existe. (SILVA, 2000, p.19)

A presença monstruosa é a um sinal, sinal místico e potente que dá a vê um futuro ainda em formação, por isto deformado, augúrio repulsivo que apavora por dar-se a ver, pelo espetáculo mesmo de sua existência excessiva; fantástico e atemorizante, fugidio, insidioso, sorrateiro, abjeto, impuro, corpo perigoso, desejo pulsante, carne exposta, incerteza que viola barreiras, força desmesurada e agente de mudança e renovação.

Eu queria que a mulher pudesse escrever e proclamar este império único para que outras mulheres, outras soberanas desconhecidas, também pudessem exclamar: Eu também transbordo; meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo sabe de canções desconhecidas. Constantemente eu também me senti tão repleta de torrentes luminosas que poderia explodir (...) E eu também nada disse, nada mostrei; Não abri minha boca, não redesenhei minha metade do mundo. Eu tinha vergonha. Eu tinha medo, e engoli vergonha e medo. Eu disse para mim mesma: estás louca! Qual o significado de tais ondas, essas enchentes, essas explosões? Onde está a mulher infinita e ebulliente que (...) não teve vergonha de sua força? Quem, surpresa e horrorizada pelo tumulto fantástico de suas pulsões (pois fizeram com que acreditasse que uma mulher normal e bem ajustada possui...uma compostura divina) não se acusou de ser um monstro? (...) Bem, sua doença vergonhosa é que ela resiste à morte, que ela dá trabalho.(CIXOUS, 1976, p.876)

Monstro feminino: promessa de revolução e arrebatamento. Veremos ao longo dos próximos capítulos as formas como o discurso que monstifica tais mulheres e suas sexualidades é construído no cinema de horror através da intertextualidade com outros gêneros cinemáticos também baseados no excesso e na exploração visual de corpos sensacionalizados para a afetação do espetáculo sensório-sentimental pulsante e engajante: primeiramente, no capítulo 2, falarei da relação entre horror e melodrama familiar, e buscarei enfatizar o papel da família e do drama familiar na conformação de femininos “monstruosos”, especialmente através do investimento em imagens de sofrimento e dor dadas corpo por personagens femininos e da relação conturbada entre mães e filhas; posteriormente, no

capítulo final, tecerei considerações a respeito da relação entre horror e pornografia dentro de uma lógica de construção da sexualidade e do desejo femininos como lugares de monstrosidade, especialmente através do investimento na exploração de cenas sexuais violentas e de formas de violência extremamente sexualizadas, afirmando o caráter negativo e monstruoso “inerente” à mulheres que vivem suas sexualidades e dão vazão aos seus desejos carnisais, como fonte de perigo, impureza e animalidade.

Contudo, ficará claro ao longo das discussões que proponho, o mesmo discurso que monstrosifica tais mulheres, seus corpos e desejos, também pode servir como um espaço de contestação e possível reapropriação de suas representações, enfatizando exatamente a monstrosidade como uma forma de poder que assusta exatamente porque ameaça a hegemonia da ordem fálica masculinista.

CAPÍTULO II

MONSTROS FAMILIARES E O MELODRAMA HORRORÍFICO

CAPÍTULO II - MONSTROS FAMILIARES E O MELODRAMA HORRORÍFICO

*What's been happening to me is just too strange...I'm in the middle of a strange adventure. -
Nola, Filhos do Medo*

“Ela” [a outra mulher] está se exibindo.
Mary Russo, *O Grotesco Feminino*

Existe uma força ímpar de mobilização sentimental e moral dentro da estrutura do romance familiar. Como unidade básica da sociedade ocidental moderna, muito peso e valor é colocado sobre a família nuclear, sua estrutura compreendida como uma das bases, se não *A* base, fundamentais do sistema social burguês. Seus membros - pai, mãe e criança - são as subunidades de um corpo que serve de exemplo e guia para todos os demais, sua relação é um ideal de harmonia que está no cerne mesmo da organização e possibilidade do sujeito dentro de diversos discursos, como, por exemplo, da psicanálise.

O drama familiar é a base do sistema simbólico patriarcal que permeia a sociedade; sua organização icônica persegue a todos especialmente através de sua proliferação idealizada em diversos dos produtos culturais que consumimos diariamente. Dentro deste cenário, o melodrama familiar se destaca por fazer da família não apenas moldura, como também fonte do drama. Neste gênero, os problemas que assolam e assombram a família nuclear ganham uma projeção especial. A possibilidade da dissolução da unidade familiar é, nos dizem tais filmes, uma tragédia tão terrível quanto qualquer catástrofe global ou cósmica, e assim, com tal força e ressonância, deve ser sentida e representada, causando medo, horror e dor.

É portanto interessante pensar as interseções entre o melodrama familiar e o cinema de horror, e a isso se serve o presente capítulo. Tendo em vista que esta pesquisa se foca na investigação dos discursos de monstrificação do feminino, como se organizam e proliferam, dentro do cinema de horror, uma relação em especial ganhará destaque aqui por ser de extrema relevância para esse intento: a relação entre mãe e filha, tragédia última feminina, uma relação de proximidade extrema e espelhamento bastante complexa, e cujas organizações e as diferentes roupagens e articulações nos quais nos são apresentados, através da figura do monstro dentro de melodramas horroríficos, muito nos dizem sobre o papel socialmente imposto às mulheres dentro de tal sociedade.

Porém, antes de começar propriamente a investigação filmica destes melodramas horríficos, acho prudente, necessário e essencial traçar a relação entre outros dois parentes muito próximos - excesso e melodrama - cuja relação dentro da tradição cultural moderna é central para o desenvolvimento do espetáculo, particularmente o espetáculo próprio do horror cinemático, e imprescindível para que possamos seguir de forma enfática e absorver o máximo das possibilidades da presente análise .

2.1. Melodrama e Excesso: a linguagem expressiva do espetáculo moderno

Dentro do vocabulário corrente e popular, referir-se a alguma situação ou pessoa como melodramática denota o flerte com o exagero, é um adjetivo ligado ao sensacional, explicitamente emocional, e mesmo à manipulação através da exposição excessiva de sentimentos e sensações. Ligado ao mundo da exploração emocional explícita, oposto ao regime da contenção, o melodramático ultrapassa o respeitável, e seu apelo popular, sendo o próprio popular olhado com desconfiança, lhe relegou por muito tempo ao espaço de ridicularização crítica.

Chama-se melodrama o espetáculo popular que nasce dentro da conjuntura histórica que originou o que se define historicamente como Modernidade Ocidental. Esse momento histórico tem como um de seus marcos mais expressivos e memoráveis a Revolução Francesa, apesar de este representar não o momento de quebra definitivo, marco singular, mas a confluência de diversos cenários que já vinham se desenhando ao longo de séculos da história ocidental.

Como forma de expressão cultural, um “modo de experiência” (ELSAESSER,1987) , o melodrama não se limita, diferente do que pode-se pensar, à um único gênero artístico. Muito mais do que isso, o melodrama é um modo de expressão particular, uma forma de imaginar e representar singular e extremamente flexível, que permeia todo o espetáculo moderno e cuja influência sobrevive até os dias atuais.

Ele surge como um modo singular na interseção entre diferentes segmentos sociais e seus produtos culturais, uma forma de articular o espetáculo moderno, entre o “popular” e o “culto”, que jaz no cerne da cultura popular de massa. O popular massivo surge com a expansão exponencial e desenfreada das cidades, com a desintegração da divisão estamental da sociedade, com a entrada do povo no mercado de consumo e, portanto, com a sua demanda

por expressão e representação e a necessidade de adequar a produção cultural às demandas deste público nascente.

De outra parte, e por estranho que isso possa soar hoje, o melodrama de 1800 ... está ligado por mais de um aspecto à Revolução Francesa: à transformação da canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo duplamente "em cena". As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*...."Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva." (MARTIN-BARBERO, 1997, p.158)

O melodrama como forma é resultado de uma sincronicidade histórica, onde a proibição de utilização do texto dramático das peças patenteadas pelo teatro popular que impedia e censurava o uso do diálogo falado encontrou o um público popular que não buscava palavra, mas sim emoções e ações fortes, violentas e expressivas no entretenimento que consumia.

O que era uma restrição foi contornado a partir da utilização e absorção em seu repertório de formas populares de entretenimento que não dependiam da fala, formas de entretenimento essencialmente expressivas e mostrativas: pantomima, o show mudo, fantoches, ballet, apresentações de circo, palhaços, acrobacias, espetáculo, e canções populares (GLEDHILL, 1987). Formas que evadiam a contenção e repressão burguesa nascentes - interiorização da "cena privada" e supressão de sentimentos vistos como sentimentalidade barata -, em nome da expressividade de um " 'espetáculo total' para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro" (MARTIN-BARBERO, 1997, 158)³⁰.

A cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela traça são as chaves que nos permitem situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa, isto é, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso homogêneo e uma *imagem unificada do popular, primeira figura da massa*.(IDEM, p.159, ênfase do autor)

No popular, o melodrama encontrou sua vocação ao excesso, matriz cultural do espetáculo moderno que como apontei no capítulo anterior é um modo de expressão

³⁰ "Desde 1680 a proibição dos "diálogos" vai obrigar o espetáculo popular não só a reencontrar-se com a mímica - 'a arte do ator ressuscita porque o ator não pode expressar-se com palavras' - como também a inventar uma série de estratégias cênicas que se mantêm íntegros na cumplicidade do espectador. Algumas vezes a solução será que só um ator fale e os outros respondam com gestos, ou que o outro entre em cena quando o que falou sair. Mas as estratégias mais utilizadas serão a utilização de cartazes ou faixas nas quais está escrita a fala ou o diálogo que corresponde à ação dos atores, e a utilização de letras de canções que fazem o público cantar seguindo as coplas impressas em volantes que lhe dão à entrada com a melodia das canções conhecidas." (IDEM, pp.159-160)

inerentemente violento que possui forma e conteúdo singulares que explodem os limites do modo narrativo para gerar uma experiência espectral densa e confusa, a linguagem mesmo que lhe permitiu articular e expressar os sentimentos e sensações de um período complexo de mudanças sociais profundas, um momento de crise social e espiritual, que exigia de suas formas de entretenimento a possibilidade do escape de sentimentos que não podem ser contidos dentro das exigências do “realismo”; a obsessão pelo excesso, pelo ponto de escape e fuga da repressão cotidiana é parte da dimensão inescapável da consciência moderna.

O melodrama está diretamente ligado com a necessidade moderna de significar - a busca incessante pela “verdade” das coisas que tanto influenciou a modernidade -, de modo a se utilizar do excesso como forma de codificar seus dramas. A sua extravagância estética buscava traduzir e tornar legível a intensidade moral do que era visto: a ação que se desenrolava nos palcos e na própria literatura melodramáticos tinham um significado que elevava a banalidade da vida cotidiana, saturando-a com as implicações de um drama cósmico entre forças metafísicas, entre bem e mal, e seus respectivos avatares humanos, de modo a evidenciar a ação da “moral oculta”:

[M]elodrama é uma forma para um era pós-sagrada, na qual a polarização e hiper dramatização das forças em conflito representam uma necessidade de localizar e tornar evidente, legível, e operativo aquelas grandes escolhas de formas de viver que nós acreditamos ser de enorme importância mesmo que não possamos retirá-las de qualquer sistema de crenças transcendental... uma “moral oculta”: um espaço de valores [morais e éticos], escondido porém em operação, cujo drama, através da elevação de seus termos, tenta tornar presente dentro do ordinário. (BROOKS, 1995, viii)

A dissolução do poder do Sagrado, uma das consequências da secularização da sociedade que se adensou no momento pós-revolucionário com o dismantelamento e esvaziamento das instituições que lhe representavam (Igreja e Monarquia), gera um vácuo de sentido, que será preenchido pela pulverização desse poder e a introdução das demandas morais na vida cotidiana através das instituições do Estado burguês nascente. O melodrama “toma forma em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética foram violentamente questionados, e no entanto, onde a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como forma de vida, é fonte de preocupação imediata, diária e política.” (Idem, p.15)

A vida diária e familiar evade o mundano e é projetada através da dramaticidade e dramaturgia excessivas do melodrama a um patamar superior de animação e excitação nas quais os termos verdadeiros do drama que se escondem por detrás da máscara da realidade são

expostos: o melodrama familiar é a encenação de um confronto misterioso entre forças sobrenaturais no qual a própria vida é posta em perigo.

Dentro de sua economia expressiva e representacional, e por causa das limitações que lhe eram impostas, bem como das tradições populares do excesso as quais acessou para construir-se, ele ajudou a consolidar modelos de visualidade que permitem uma rápida legibilidade dos termos do drama moral que encena, bem como de seus cenários, personagens e motivos, sem necessariamente recorrer ao diálogo: “O melodrama teatral, por ter nascido de uma forma dramática sem palavras, a pantomima, e por ter feito suas mensagens legíveis através de registros verbais e não verbais, estabeleceu um repertório de gestos, expressões faciais, posturas corporais e movimentos” (Idem)

Mais cena do que descrição, mostrar e não dizer, o investimento na visualidade como parte central da economia simbólica da modernidade, essas são exigências que permeiam até hoje o drama cinemático popular, cujo objetivo permanece, de certa forma e com suas discontinuidades, o mesmo do melodrama do século XIX: tornar legível ao grande público a mensagem que se procura passar com a dramatização encenada; tornar público os desejos, medos, valores e pulsões escondidos no interior do drama social; expressar e dar vazão ao que fora reprimido em outras instâncias da vida; performar cinematicamente dramas pessoais e psíquicos como forma de catarse, realizar um ritual público de purificação.

O melodrama é um modo de conceber e expressar a realidade em termos dramáticos; um sistema que organiza o drama mundano de acordo com as demandas de uma estética popular do espetáculo que permite-nos dar sentido ao que é visto e vivido em um momento de crises que desestabilizam nossas certezas; é uma forma de articular os elementos do drama real - cenas, relações, cenários, personagens, objetos - que, já saturados de sentido, são concatenados de modo a potencializar ainda mais a força das pulsões representadas; é uma forma de exercer tamanha pressão na malha dramática, que ela se veja obrigada a ceder os verdadeiros termos do drama que se apresenta; é um modo de expressividade que nos ensina a buscar os recessos de nosso imaginário que, de tal forma estimulado, nos permite ler e interpretar a realidade confusa que nos circunda, “a verdade arrancada do real”.

[S]omos testemunha da criação do drama - uma história excitante, excessiva e parabólica - a partir da matéria banal da realidade... constantemente tensionada para capturar esse drama essencial, ir além da superfície do real para a verdade escondida, abrir o mundo do espírito...o registro ocular fotográfico de objetos cede ao esforço da mente de penetrar a superfície, interrogando as aparências. (BROOKS, 1995, p.2)

Como modo de expressão cuja finalidade é estabelecer um norte moral e ético claro e facilmente legível, o melodrama responde ao desejo de tudo dizer, tudo mostrar. Os sentimentos mais profundos são expressados com a força de gestos e palavras extremamente codificados, polarizados e dramatizados ao ponto de saturação, por vezes além dele, libertando-se da prisão da repressão.

Tudo que é visto, dito e representado pode e deve ser lido como fonte de um sentido maior, toda e qualquer ação e relação deve ser perscrutada e interrogada de modo a revelar a lição moral que guarda. Nada existe por mero acaso, pois o fato mesmo de sua articulação no melodrama faz com até os mais banais objetos deixem de ser seus próprios pontos de referência, tornando-se veículos para os conteúdos de uma outra realidade, aumentada, mediando a relação entre o mundo real e a moral oculta que este máscara através da força da metáfora.

Dado à hipérboles e exageros, o poder do melodrama permite que sua representação, se não exatamente fincada no domínio da realidade, sempre excedendo-a, entregando-nos a “verdade” por trás das impressões superficiais e modos de contenção que geralmente regem a vida cotidiana, o que está realmente em jogo quando das interações diárias, de modo que os termos do drama não são nada menos do que a vida e a morte, a salvação e a condenação, o conflito real e violento entre as forças maniqueístas do bem e do mal que ameaçam romper a fábrica da realidade como lhe conhecemos, o reconhecimento de que forças diabólicas habitam não apenas o mundo em geral mas particularmente e de forma pungente a vida interior do ser humano.

Bem e mal podem ser nomeados assim como pessoas - e o melodrama tende à nomeação clara do universo moral. O ritual do melodrama envolve o confronto entre antagonistas claramente identificados e a expulsão de um deles. Não pode oferecer qualquer forma de reconciliação, pois não há qualquer valor claro e transcendente com o qual se reconciliar. Existe, ao invés disso, uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos a serem esclarecidos... “a busca pelo divino”. Reafirma a presença no mundo de forças que não podem justificadas pelo eu visível e pela mente auto-suficiente. (BROOKS, 1995, p.17)

Para além do excesso como a expressão de uma estética do exagero, existe um conteúdo na forma como tal drama espetacular é articulado. As técnicas estilísticas que o melodrama absorve da tradição popular do excesso - aumento da dramaticidade, repetição e reafirmação dos termos do drama em todos os elementos da mise en scene, utilização de opostos morais claros e legíveis, uso de metáforas e metonímias visuais e auriculares que indicam a moral oculta do drama - denotam a tentativa de organização de um mundo moral

que perdera seu norte, seu princípio organizador e unificador, gerando uma profunda crise social e espiritual.

Ao mesmo tempo, mostra a necessidade pulsante, o clamor, para que algum espaço de sacralização ainda permaneça, de modo a fornecer alguma base para a existência diária, e a possibilidade de purgar e externalizar as exigências sufocantes de uma moralidade que passa a ser internalizada: “a violência interna e a energia que existe no interior de personagens e que não podem ser externada [na sua vida social cotidiana]” (SIRK, in ELSAESSER, 1985, p.43)

Como diz Thomas Elsaesser, o melodrama é um modo dramático que utiliza-se da articulação precisa de seus elementos para gerar um espetáculo cuja estrutura contém significado, que possui e consegue externar um certo conteúdo expressivo, e que cria climas precisos fundados na experiência de sensações violentas de modo a interpelar o sistema sensorio-sentimental de seu público, engajando-o não apenas através do desenrolar da trama, mas afetando-o de forma pessoal e ressonante, dentro de sua própria constituição moral, em função da propagação, e reafirmação da moral oculta que permeia a sociedade. O melodrama especialmente fílmico é:

“um sistema de pontuação, fornecendo expressividade de cor e contraste cromático para a trama, orquestrando os altos e baixos emocionais da intriga...desenvolve-se uma linguagem formal extremamente sutil e ainda assim precisa (de iluminação, decoração, atuação, closes, montagem e movimento de câmera)... em uma busca deliberada por expressividade, alcance de inflexão e tonalidade, ênfase rítmica, e tensão...” (Idem, pp. 50-51)

O melodrama nos apresenta uma forma de ler não apenas o mundo moral implícito no drama como também de lidar e compreender a realidade, através da excitação do excesso. Nos fornece, portanto, uma forma mesma de lidar com o cinema, a busca da significação que não jaz simplesmente na linha narrativa, mas que se expande através da mise en scene, a forma como o espetáculo é organizado, forma e excesso como conteúdo e espaços de significação.

Este investimento em uma linguagem simbólica expressiva que permita explodir o drama cotidiano em suas implicações morais e cósmicas, bem como fornecer algum tipo de divisão didática do mundo moral que lhe dê legibilidade é parte da ritualística do melodrama, um drama que, em última instância, fala dos medos e ansiedades que a dissolução da “ordem sagrada” instaurou na vida cotidiana. Fala e deixa falar, canalizando os medos e ansiedades de uma sociedade em crise e que se acredita sempre a beira do colapso. Onde a irrupção do sobrenatural e do monstruoso aparece como ameaça constante, sempre a espreita, na surdina, de forma traiçoeira cercando-nos por todos os lados, e de dentro.

2.2 As crias da sensibilidade melodramática

As articulações simbólicas do melodrama, bem como estrutura estética da matriz do excesso popular servem de base para outras formas artísticas que se desenvolveram também nos séculos XVII e XVIII: o gótico, que serve de fonte para o horror, e a pornografia. Todos esses gêneros e modos expressivos se fertilizaram mutuamente em uma relação simbiótica que possibilitou a formação de um modo específico de articular o imaginário simbólico cultural da sociedade moderna, suas preocupações individuais e sociais, a forma mesma como a imaginação atua e se organiza dentro das sociedades que partilham de sua matriz histórica e cultural, “um certo complexo de obsessões e escolhas estéticas centrais à nossa modernidade” (ELSAESSER, 1995, p.viii).

O romance gótico é uma das formas de reação à dessacralização da vida neste período, bem como uma resposta às pretensões de um modo racionalista de representação. Ele afirma a presença de forças sobrenaturais, espirituais e ocultas na fábrica da vida mundana, fornecendo um manancial temático particular, e particularmente pujante, para o melodrama: “Como o romance gótico, o melodrama descobre o mal como um componente da humanidade que não pode ser negado ou ignorado, mas precisa ser reconhecido, combatido e eliminado” (Idem, p.33)

O conteúdo das profundezas [da mente] é uma versão da “moral oculta”, o reino dos imperativos e demônios internalizados, e o romance gótico dramatiza repetidamente a importância de trazer esse oculto para a vida social do homem, dizer seu significado e externalizar performativamente sua força. O frenesi do gótico, o trovão de sua retórica, e o excesso de suas situações dão valência para a dificuldade e importância de vencer a repressão, onde a vitória é conseguida, como no melodrama, ao encontrar os verdadeiros termos do drama” (p.19)

A matriz gótica fornece ao melodrama a dimensão metafísica do embate moral, bem como a violência espetacular e sensacional do drama que articula, traços de uma sensibilidade cultural popular, em uma trama de perseguição da inocência e da recompensa pela virtude, que inserida em um contexto de perigo e ameaça sobrenatural adensa ainda mais a estrutura do suspense.

Essa inocência é epitomizada na figura da mulher e um dos temas mais caros ao gótico literário vitoriano era exatamente a irrupção do sobrenatural dentro do cotidiano de uma protagonista muitas vezes “passivizada”, contida e reprimida pelas exigências de uma

sociedade que lhe prendia nas paredes de casas assombradas, sufocada por uma profusão de objetos e memorabilia que apenas incitam o estranhamento, assim como as protagonistas do melodrama clássico hollywoodiano, “mulheres esperando em casa, esperando na janela, presas em um mundo de objetos sob os quais se espera que elas invistam seus sentimentos...A pressão é gerada por coisas que lhes cercam e a vida se torna cada vez mais complicada pois é abarrotada de obstáculos e objetos que invadem sua personalidade, lhe arrebatam, e tomam seu lugar.” (ELSAESSER, p.62).

Tal discurso a respeito do feminino parece ganhar traços ainda mais interessante, e possivelmente subversivos, nas mãos de autoras, a exemplo das irmãs Bronte, com “O Morro dos Ventos Uivantes” (Emily Bronte) e “Jane Eyre” (Charlotte Bronte). Essa forma de “gótico feminino” se caracteriza por introduzir questões da sociabilidade e da sexualidade feminina dentro da dinâmica do gênero gótico, valendo-se do sobrenatural para “explicar” os problemas que cercavam as protagonistas dessas narrativas, e, através de suas metáforas, expor as repressões por elas sofridas dentro do contexto de uma sociedade dominada pela ordem masculina e pelos imperativos comportamentais extremamente restritos e repressores impostos sob as mulheres desse período, bem como sob seus corpos.

Esses livros, rechaçados pela crítica que lhes era contemporânea como formas menores de literatura, uma literatura de/para mulheres, catalisavam as incertezas e dificuldades tanto de suas autoras quanto de seu público leitor, majoritariamente composto por mulheres, explicitadas na complicada situação de suas protagonistas “dotadas de um temperamento romântico que percebem a estranheza onde os outros nada veem. Sua sensibilidade, portanto, lhes impede de compreender que seu verdadeiro impasse é a sua condição, a deficiência de ser mulher” (SOUSA, 2016, p.37)

A ideia de um mundo doméstico opressor e sufocante, um espaço social fechado que limita as possibilidades de ação das suas protagonistas, cerceando seus desejos e pulsões, lacrando-as em papéis limitadores, dentro de uma estrutura na qual elas são postas como objetos de um drama, e suas vidas são espaços de dominação de forças que lhe são externas; essas são características que adensam ainda mais a conexão e o paralelismo entre as protagonistas do melodrama e do gótico, construídas como vítimas e, como tais, vitimizadas por uma estrutura violenta, cujas identidade carregam uma forte carga de sofrimento auto imposto.

A linguagem e sensibilidade ativadas pelo melodrama expõe exatamente a violência do processo de conformação dentro de um espaço temático, o lar, que impossibilita ainda mais a expressão através de ações concretas, uma supressão das capacidades subjetivas dos

personagens pelas próprias paredes do lugar dramático e escopo do drama filmico. Tal vivência claustrozante afeta mentes e corpos, saturando-os de pulsões e desejos não canalizados que explodem na forma dos monstros domésticos que irão assombrar a ordem familiar que lhes atormenta e cria.

Portanto, é através do próprio modo excessivo que tais pulsões reprimidas irão retornar. Os filmes de horror trabalham a matriz do excesso e a sensibilidade melodramática construindo textos ambíguos, que se por um lado procuram dar corpo ao que a sociedade denomina perversões através da figura monstruosa e lhes condenar à destruição, permitem-nas espaço de tela suficiente para externar parte de sua energia reprimida. A experiência de tal espetáculo não pode ser contida ou explicada, exaurida através da pressão racionalizante. Tal qual os corpos deformados que mostra, ela excede o aceitável e expõe as falhas da ideologia patriarcal, trabalhando nossos horrores familiares e permitindo catarse aos nossos desejos mais profundos.

Horror, melodrama e excesso se fundem no lar e formam um corpo filmico denso, populado por personagens que tentam, em vão, esconder seus desejos violentos, reprimidos pelas exigências da ordem e autoridade patriarcais, e que terminam canalizados na forma de monstros domésticos estranhos mas estranhamente familiares, que materializam espetacularmente nossas pulsões e medos e nos permitem questionar a própria fábrica do mito familiar.

Como já foi dito no primeiro capítulo, a visualidade espetacular da vitimização feminina é também apontada por Linda Williams como elemento central dentro da economia do espetáculo própria dos “gêneros do corpo”, dos quais os gêneros filmicos em análise neste trabalho fazem parte. A autora também evidencia o papel do afeto emocional, rechaçado como um truque barato de exploração sentimentalista, dentro pacto espectral destes gêneros, e sua relação com a retórica do excesso como modo de interpelação que possuem formas, estruturas e funções próprias, bem como articulam conteúdos singulares. (WILLIAMS, 2004)

Tais gêneros agem de forma violenta sobre o corpo de seus espectadores, há “uma aparente falta da distância estética apropriada, uma impressão de envolvimento excessivo em sensações e emoções” (Idem, p.730). Exploração e manipulação sentimental e emocional são sensações inerentes ao visionamento das obras filmicas que lhes compõem, e a sua ineficiência dentro desse jogo de interpelações sensórias é o parâmetro de sua falha.

A retórica de violência do arrancar³¹ sugere como os espectadores sentem-se diretamente e visceralmente manipulados pelos textos de formas especificamente gendradas. Mary Ann Doane, por exemplo, escrevendo sobre o mais gentil desses gêneros - o melodrama materno - equipara a violência dessa emoção a um tipo de “estupro textual” da sua audiência esperada, composta por mulheres, que é “feminizada através do pathos” (Idem, p.731)

As personagens em tela servem de avatar para a experiência sentimental que será proposta pelo pacto espectral do horror, da pornografia e do melodrama: medo, prazer e dor, respectivamente. Cada uma dessas sensações, por sua vez, possui uma finalidade, um conteúdo que procuram canalizar e incutir, através do exemplo em tela, sob os corpos de sua audiência. Como a citação acima evidencia, o papel do melodrama é feminizar sua audiência pela exploração violenta do sofrimento das personagens em tela.

Este sofrimento é muitas vezes fetichizado como ápice da experiência propriamente feminina, a dor da mãe, o sofrimento de sua entrega, a renúncia de sua vida pela possibilidade de felicidade de seus filhos. De certa forma, canalizar o desejo feminino para tais expressões de vitimização faz parte da ação da pedagogia moralizante que permeia a tradição melodramática, e que é parte também do “objetivo”, da “moral oculta”, contida e expressa nestes esses filmes: determinar, delimitar e impor os papéis e comportamentos apropriadamente femininos, especialmente focando na figura da mulher como mãe, portanto, confinando-a à seu papel secundário, objeto e não sujeito, dentro do drama familiar do imaginário simbólico patriarcal que configura o homem e seu filho como as únicas possibilidades reais de subjetivação.

O melodrama familiar e materno é um dos elementos que compõem o que chamo de um discurso violento de conformação feminina. Junto a ele coloco o cinema de horror, criando um monstro que chamarei de melodrama horrorífico. Se um dos objetivos do melodrama é “feminizar suas espectadoras” através da representação do *pathos* - qualidade de um sentimento que evoca sofrimento, pena e pesar - o horror adiciona à essa estrutura a ameaça patente de destruição violenta, a irrupção de um mal monstruoso que persegue e vitimiza as protagonistas, a promessa de morte, fim último do contato com o mundo do abjeto.

Segundo Williams, o discurso do horror é pautado na diferença sexual, na manutenção e delimitação dos espaços de gênero através da violência da ação monstruosa, bem como pela

³¹ Minha tradução para o termo “jerk” utilizado no original pela autora. O neologismo *tearjerker*, o qual é utilizado para definir filmes dramáticos cujo propósito é indução de lágrimas em seus espectadores, informa seu uso do termo jerk, contudo, creio que o vernáculo “induzir” não capte corretamente a violência da ação proposta.

violência visual da mostraçõ do corpo monstruoso, e a consequente “monstraçõ”/monstrificaçõ do feminino.

O objetivo do encontro monstruoso e de sua utilizaçõ dentro da pedagogia moralizante é corporificar e assim codificar visualmente a dissoluçõ das barreiras sociais e psicológicas, quando afectadas e infectadas pelas impurezas dos “dejetos sociais”, todos os conteúdos que a sociedade rechaça e, portanto, procura eliminar de seu corpo e dos corpos que constroem e normaliza. Esse encontro é simbolizado pelo medo e o horror do encontro com o não natural, não humano, não normal, e a possibilidade que este instaura tanto de contágio quanto de violência.

Articulado no cenário do melodrama familiar, o horror age de forma a adensar os termos do drama doméstico, elevando à um novo patamar simbólico, flertando ainda mais abertamente com o fantástico e o estranho. A moral que procura se instaurar canaliza um deslizamento entre o feminino e o monstruoso que é apenas aparentemente arbitrária.

Na realidade, o discurso moral que se inscreve nesse complexo texto de trocas genéricas associa diretamente a irrupçõ do sobrenatural no seio familiar à transgressõ feminina, na forma de seu desejo perverso, um desejo deslocado do que se define “apropriadamente feminino”, apropriadamente materno, apropriadamente assexuado e passivo, confinado à esfera do lar e ao mundo do romance familiar.

Nas próximas páginas utilizarei as lógicas de articulaçõ textual que associei à imaginaçõ melodramática como estratégia de leitura dos discursos fílmicos de três melodramas horríficos: *O Exorcista* (1973, William Friedkin), *Carrie - A Estranha* (1976, Brian De Palma), *Os Filhos do Medo* (1979, David Cronenberg). Neles o centro nevrálgico do drama é a relaçõ entre mães e filhas cujo *background* é um cenário histórico de profundas mudanças sociais, especialmente dentro da negociaçõ dos papéis tradicionais de gênero, um contexto que adensa as fissuras da sociedade patriarcal e coloca-a em crise.

Como vimos ao longo do presente capítulo, o melodrama é a linguagem estética e discursiva que dá fruiçõ às ansiedades e medos de momentos de crises sociais e morais, “uma reaçõ ao sentimento vertiginoso de estar em cima de um abismo, criado quando o centro *necessário* das coisas fora evacuado e disperso” (BROOKS, 1995, p.21), lidando com o retorno do conteúdo reprimido que se escondia no abismo da realidade “normalizada”.

Como modo de expressõ e articulaçõ discursiva que procura perfurar a superfície dos discursos hegemônicos, revelando os verdadeiros termos do drama que se esconde por

detrás das máscaras da realidade, perscrutando o verdadeiro significado das metáforas e simbologia visual e auricular concatenadas pelo espetáculo melodramático horrorífico, expondo a “moral oculta” das suas tramas, a imaginação melodramática e o excesso que é fundante de sua lógica permitem investigar a forma como tais dramas se organizam e explicitar a forma como estruturam as possibilidades dramáticas das figuras femininas que nele se relacionam.

2.3. Os Filhos do Medo

Instrumentos de corda em um crescendo horrorífico, por vezes estridente, certamente enervante: um espaço de ameaça e agressividade latentes. Tensão, movimento, incerteza, escalação, estranhamento, e finalmente catarse rápida e repentina quando no máximo da saturação sonora. Silêncio.

A primeira imagem a compor este filme de David Cronenberg é um plano conjunto fechado em dois personagens, que conversam em meio à escuridão. De frente para nós mas em segundo plano, um homem que confronta seu interlocutor, acusa-o de desviar seu olhar. Claramente, não se trata de um diálogo amistoso, o personagem em primeiro plano, cujas costas estão em evidência, parece retraído, uma figura encurralada frente à altivez do seu opositor.

Logo descobrimos que se trata de uma sessão de terapia de confronto, na qual o médico, o personagem que primeiro vimos, assume o papel do pai de seu paciente. Sua voz é autoritária, desdenhosa e jocosa, ele expõe a fraqueza latente de seu opositor. A fraqueza logo é associada à uma feminilidade deslocada, que impulsiona o médico/pai a chamar seu paciente/filho, Mike, por um nome feminino, Michelle. Sua identidade, que já estava claramente em dissolução, se rompe por completo. A troca de nomes, troca de gênero, elimina por vez o último fio que sustentava sua pífia tentativa de estabilidade. Mike/Michelle regride ao estado infantil. Chama o médico/pai de “papai” e perde de vez a força sobre seu corpo, um corpo literalmente histérico, que, logo veremos, somatiza sua dor na forma de chagas pelo seu torso.



A sessão de terapia de confronto entre Dr. Raglan e Mike. Vemos na cena através de planos fechados o rosto e a postura poderosa de Raglan em contraste com a fragilidade emocional e postural de Mike, de modo a articular visualmente os termos de uma relação de dependência abusiva cultivada pelo médico. (Capturas de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

Já nesta primeira sequência, mesmo que de forma deslocada, podemos abstrair o tema de todo este melodrama horrífico: uma trama de poder familiar que se impõe de forma violenta e claustrocizante em um espaço de mistério e incerteza, na qual o drama é exposto e reafirmado na performance de sua repetição ritualística, seja por meio de uma técnica psicoterapêutica de cura através da reprodução dramática de um trauma passado, na qual um dos personagens do drama original encontra-se representado pelo médico em questão, Dr. Hal Raglan (Oliver Reed), seja através do drama familiar básico cujas unidades de sentido, os seus personagens, tiveram seus papéis deslocados: mãe ausente, pai materno; avó agressiva e sexualizada, avô alcoólatra e leniente. E em meio à esse complexo arranjo de desejos e dores, a pequena Candice (Cindy Hinds).

O filme começa quando a ação dramática em si já fora iniciada: a mãe da família Carveth, Nola (Samantha Eggar), se encontra hospitalizada e em completo isolamento na clínica Soma Free (muito livremente, Liberação do Corpo) aos cuidados do Dr. Raglan, um psicoterapeuta que está desenvolvendo um tratamento experimental baseado na performance de cenários traumáticos, nas quais o paciente é coagido a dar vazão aos seus sentimentos mais profundos, direcionando sua fúria à figura com a qual se “comunica”, supostamente, fonte do trauma que procura aliviar.

O método psicanalítico é aqui aludido em um cenário que extrapola alguns de seus preceitos, levando-os às suas últimas consequências. Existe, nos diz Peter Brooks, uma convergência das preocupações do melodrama e da psicanálise “e de fato [a] psicanálise é uma forma de melodrama moderno, concebendo o conflito psíquico em termos melodramáticos encenando o reconhecimento do reprimido, muitas vezes com e no corpo.”

Um tema que será recorrente tanto na análise deste filme quanto dos demais é exatamente a questão da utilização de um imaginário sobre histeria na construção do horror. Não me estenderei muito sobre o assunto aqui, porém é interessante apontar para a repetição do tema repressão-histeria-monstruosidade bem como a proximidade da linguagem e método psicanalítico com o imaginário melodramático, a histeria compreendida como escrita no corpo dos afetos reprimidos. Essa somatização da repressão pode indicar exatamente o “retorno dos reprimidos”(WOOD, 1985) na forma do monstro “en-corporado”, especialmente pensando na repressão referida como sendo uma forma de sexualidade que transgredir o socialmente aceitável, talvez para além de sexualidades desviantes adicionaria também desejos deslocados, “perversos”, algo que, de alguma forma, será aludido como possibilidade nos filmes que analisarei daqui em diante.

Agora se revela o verdadeiro gatilho da trama: Candy mostra sinais de abuso físico após uma visita com a mãe - marcas de mordidas, unhas, e outras pancadas cobrem seu corpo - e seu pai, Frank (Art Hindle), que cuida da menina, acredita que ela fora espancada pela mãe. Percebesse desde o início que Frank não leva o tratamento da mulher a sério, e ao descobrir marcas do abuso vai diretamente confrontar o médico.

A história desenvolve-se, portanto, ao redor do horror de uma família em dissolução. Redes de afetos e abusos são reveladas aos poucos, dentro do passado da família de Nola, de modo que fica implícito que os mistérios que circundam a trama são fruto de processos longos de abuso e negligência. Assim o papel do pai como salvador da sua filha torna-se cada vez mais premente e é nele que canalizamos nossas esperanças. Fica claro que o horror ainda pode se instalar e espalhar em novas gerações e essa é a tensão que precisa ser resolvida e purgada.

Nola só nos é apresentada mais à frente, em meio à uma sessão com Raglan, na qual aquele se coloca no papel de Candy, que confronta a mãe a respeito do abuso sofrido. Essa capacidade de Raglan de assumir diversos papéis dentro dos dramas de seus pacientes lhe confere enorme poder sobre os mesmos, que tornam-se extremamente dependentes do contato com essa figura paterna mutante, que lhes fornece escape através da fala e da performance.

Contudo, o método de Raglan é claramente abusivo, ele força os resultados e respostas que quer ouvir, incitando a ira de Nola, que, no entanto, parada, dentro de uma organização visual de passividade, apenas articula, direciona, e potencializa seu ódio. A vazão pela fala, reviver e recriar cenários de confronto dentro de uma situação que, ao contrário de um confronto real, é bastante cerceada e contida (ambos os personagens encontram-se sentados,

olhando-se de frente, porém sem mover seus corpos), faz com que, no entanto, tal corpo histórico se revolte, primeiramente contra si, posteriormente contra os focos de sua ira, criando avatares que resolvem seus problemas de forma violenta.

Fica claro que algo misterioso e possivelmente perigoso está acontecendo com Nola em resultado ao seu processo psicoterápico. Como a mesma nos fala mais a frente, ela está em meio à uma estranha aventura, que, no entanto, coloca em risco todos os que lhe rodeiam.

Ainda nesta cena, e com uma fluidez assustadora que aponta mesmo para o escorregamento e espelhamento de personagens dentro do drama psíquico de Nola, Raglan em um mesmo plano passa em sua performance de Candy para assumir o papel de Juliana (Nuala Fitzgerald), a mãe de Nola, que lhe batia quando criança, tendo, inclusive sido responsável por sua internação.

O espelhamento entre as figuras femininas e os pares mãe-filha ao redor do filme são inúmeras e claramente posicionadas para indicar o deslize entre as personagens, dentro de um drama geracional trágico de repetições múltiplas e poucas, ou mesmo nenhuma, possibilidades de fuga.

Mães más são uma constante quase inexorável dentro do teatro familiar que se encena, e a proximidade entre estas e sua cria é sufocante. Nola repete o drama de sua mãe com Candice, faz com esta o mesmo que sofreu com aquela no passado, vitimando-a pois sua própria existência parece ser um impedimento para a vazão de outros desejos. Candice é a cópia fiel da mãe, algo que é exposto quando vemos fotos de Nola criança no hospital, portanto, qualquer forma de revolta e violência contra ela pode ser codificada, em última instância, como masoquista.



Em sentido horário: Imagem de uma foto de família onde Nola criança encontra-se hospitalizada e Juliana, sua mãe olha para a câmera, um jogo de olhares que sumariza a relação dos Kelly. Juliana já avó mas ainda jovial e claramente sexualizada, com um copo de whisky na mão enquanto cuida de Candy. Nola em meio à uma de suas sessões de terapia com Dr. Raglan. E finalmente, Candy, com seu rosto triste após uma visita com a mãe. (Capturas de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

O jogo de olhares da foto funciona como um microcosmo da relação da família Kelly: Nola criança olhando atentamente para Juliana, que olha diretamente para a câmera que, podemos supor, é a posição do pai da menina, Barton Kelly (Henry Beckman), que, por sua vez, está apenas atrás da câmera, um observador passivo, que captura provas de um abuso corrente, mas omite-se a ação. Pai fraco, ausente ou inadequado, um tema que se repetirá em muitos dos filmes analisados, demonstrando mesmo as ansiedades e medos remissivos da ausência de uma figura masculina centralizadora e estabilizadora dentro do núcleo familiar.

Pensado como um melodrama familiar, o que claramente é um dos traços mais fortes que ronda *Filhos do Medo*, o contexto que dá ressonância emocional às molduras de ficção científica e horror que também definem-o, percebe-se portanto a importância da instituição familiar para o drama que se desenrola. Podemos, então, lê-lo como uma crítica à dissolução de tal unidade básica de autoridade dentro de um determinado contexto histórico de “esvaziamento” do masculino.

A família, compreendida como unidade de poder básica das relações sociais burguesas, têm seu eixo na figura paterna, uma figura de autoridade que reproduz no seio

doméstico a lógica de contenção e controle que pretende reger a sociedade a fora, “[e]ntão, a configuração da autoridade patriarcal em um certo texto formulará os termos do conflito através da perpetuação de uma série de divisões e oposições simbólicas que irão organizar a narrativa ao redor do problema da identidade individual, tanto social quanto sexual.” (RODOWICK, 1987, p.271) .

Autoridade e mesmo violência são marcas da figura paterna, que, supostamente, deveria implementá-las, agir de forma assertiva e impor seu poder sobre os demais membros do espaço que domina, dentro de seu papel de guardião do primeiro limiar da vida social. O fracasso em fazê-lo gera uma “fissura estrutural na fábrica sócio-ideológica do texto” (idem), fissura pela qual o monstruoso transborda.

No entanto, se a figura masculina “falha” é ridicularizada, Barton aparece no filme como um velho bobo e infantilizado, o verdadeiro problema, somos levados a concordar, é seu “oposto”: a mãe que se insere no espaço aberto pelo vácuo do poder paterno. Juliana ocupou o lugar de autoridade do marido, porém, a forma como esta implementa sua força violenta e descabida leva o drama doméstico para o espaço público, ameaçando a privacidade do lar e a possibilidade de seus segredos.

Porém, talvez mais inaceitável do que exercer um poder total sobre a esfera doméstica é a transgressão do papel de mãe “assexuada”: Juliana é construída como uma mulher velha porém ainda bela e sua beleza é codificada como uma beleza sexual, uma mulher que mantém, apesar da idade e de seu divórcio uma série de amantes, como nos diz um dos personagens. Monstro do lar, figurativa e literalmente, ela é a personificação da mãe má, a mulher que desafia a ordem, renega lar, família e maternidade; cujas pulsões sexuais vorazes o “culto da domesticidade”, o “apelo feminino” não conseguem conter; cujo “problema que sem nome”, uma insatisfação “desmedida” com a condição privada de sua existência, faz-lhe voltar-se contra sua própria família, sinal claro de uma patologia feminina moderna e perigosa, que precisa ser contida (FRIEDAN, 2001).

A mulher que deseja mais do que seu papel como mãe é culpada de uma transgressão básica, sua insatisfação é codificada como uma falha e “as condições dessa falha são aparentes em uma ideologia que considera o desejo um perigo fundamental para a socialização bem sucedida e, então, requer uma divisão entre sexualidade e sociabilidade” (RODOWICK, 1987, p. 272). Dentro desse esquema apenas dois papéis lhe são concedidos, “heroína sofredora passiva”, ou “rebelde sexual agressiva”, ambos espaços de exclusão que não lhe permitem

uma vivência entre-meios, a possibilidade de uma socialização de sucesso que lhe permita viver um espectro amplo de relações que não apenas as familiares, tornar-se portanto um sujeito, um indivíduo.



Respectivamente, Juliana e Barton Kelly, mortos violentamente e mostrados completamente ensanguentados. (Capturas de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

O filme retrata a família de Nola como o lar destruído, que gera filhos tão ou mais monstruosos do que a transgressão de papéis que reina entre suas paredes e transborda pelo mundo. Nela vemos encenar-se a epítome dos dramas familiares básicos entre as figuras masculinas e femininas que ali se encerram e seus conflitos identitários próprios - homem “cujo conflito deriva da dificuldade em obter uma identidade sexual ativa na qual o poder patriarcal possa ser confirmado e reproduzido”, mulher “cujo conflito surge da dificuldade em subjugar e canalizar a sexualidade feminina de acordo com as funções passivas que o patriarcado lhe define; isto é, monogamia heterossexual e maternidade” (Idem) -, sua total incapacidade em adequar-se ao modelo do romance familiar serve de exemplo para gerações futuras, e, tragicamente, lhes designa um destino sangrento nas mãos das crias da fúria da própria filha.

A consequência dos pecados do passado é a reencenação de seu drama no presente, porém, esta também é a chance de “reajustar” a realidade, recuperando o poder e a autoridade patriarcais sobre seu domínio e seus dominados, mesmo que, para que tal cenário se cumpra, precise se agir com uma força tão violenta e monstruosa quanto a que lhe ameaçava.

Pode-se dizer, também, que *Filhos do Medo* é um melodrama paterno, onde a figura do patriarca precisa, em certa medida, sofrer e possivelmente sacrificar-se de modo a salvar sua cria das influências malignas de uma mãe má, ausente, monstruosa. É interessante pensar este filme em paralelo a outra obra cinematográfica lançada no mesmo ano, *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979).

Neste último, o pai da família Kramer, Ted (Dustin Hoffman), precisa redescobrir e construir sua relação com seu filho, Billy (Justin Henry), quando sua mulher, Joanna (Meryl Streep), abandona-os em nome de sua carreira e na busca de uma existência fora do núcleo familiar. Apenas para que ela volte e procure a guarda da criança na justiça, o que desencadeia uma briga judicial pesada que apenas adensa as dores e traumas dessa relação mal sucedida.

Um dos temas centrais ao filme é exatamente a instabilidade da figura paterna frente à uma realidade em mudança, na qual a mãe “pode” não mais limitar-se à vida doméstica. Pode-se dizer que o drama paterno é seu sofrimento em adequar-se ao se descobrir como único responsável pelos cuidados do filho, uma situação para a qual não fora preparado, mas que com muito esforço e abnegação, consegue superar. E, por fim, tal qual uma boa mãe do ciclo melodramático, este sacrifica sua nova felicidade, o núcleo perfeito de homoafetividade que construíra, em nome das imposições de uma sociedade que lhe vitimiza.



O abraço entre pai e filho, enquadrado em um close que denota todo o afeto entre ambos. A discussão do casal em processo de separação. (Capturas de tela do filme *Kramer vs Kramer*, 1979, Robert Benton)

Existem duas mensagens dentro do filme, que por vezes concorrem, mas que, assim como *Filhos do Medo*, traduzem as ansiedades latentes no seio da sociedade “pós-feminismo”: a mulher é construída como fonte do problema familiar, fria, instável e instabilizante, ela busca a satisfação fora do lar mas volta ao perceber que aquele é parte indelével de seu ser, seu papel como mãe ainda lhe é essencial e, mesmo que fora do seio familiar, precisa ser reafirmado; o homem adquire o papel de abnegado, mas apenas para reafirmar seu lugar como herói do drama doméstico, ele pode ter sido “suavizado” pelo seu papel materno, porém, seu sacrifício deve ser lido como a mudança entre duas formas de autoridade paterna: um modelo “velho”, no qual o homem exercia sua força de longe, e uma nova configuração onde esse “pai herói” retorna como figura bondosa para novamente organizar o lar.

Este melodrama demonstra as dificuldades de um mundo em crise e, de forma a reverter completamente o *script* clássico - penso aqui no exemplo de *Stella Dallas - A Mãe Redentora* (King Vidor, 1937) - neste filme é o pai maternal que precisa aquiescer às demandas de uma sociedade que não valoriza seu esforço. Ted Kramer perde na justiça secular o que Stella Dallas perdera na justiça quase divina da sociedade da década de 1930, a possibilidade de estar com seu filho. Contudo, nas suas cenas finais o filme retorna, de forma triunfante, para a essência segura do melodrama materno: a mãe arrependida percebe que o filho já tinha um lar com o pai maternal e decide abdicar de seus direitos obtidos na justiça em nome da felicidade do novo arranjo.

Em apenas quatro cenas e com uma *mise en scene* precisa e desdramatizada, talvez por isso mesmo mais latente e potente, melodramática, somos levados a ver o quão traumático será para Billy a separação do pai. Em um dos momentos mais tocantes do filme, voltamos ao cenário doméstico inicial, onde antes pai e filho lutaram para compreender as regras misteriosas do lar - traduzido em uma cena na qual eles tentam, sem sucesso, fazer torradas. No presente, observamos a sincronia entre ambos: juntos eles dominaram as artes domésticas, sua unidade é completa e completamente perfeita.

Nem uma palavra é dita, mas a tensão é latente, cada gesto é significativo, cada olhar e toque uma lembrança de uma relação construída a dois. Diferente do início, onde o cenário evocava a confusão através de diversos planos, temos aqui uma cena filmada praticamente em um plano médio. É apenas a força do olhar de Billy, como se implorando para que seu pai lute por ele, que nos aproximamos de seus rosto, para terminar em um abraço desterrador entre pai e filho.





Nas duas primeiras imagens, percebemos o laço de cumplicidade entre pai e filho, uma relação construída a duras penas e baseada no diálogo afetivo entre ambos. Ambas as cenas procuram explicitar a dor da separação iminente, em um melodrama construído a partir dos pequenos momentos cotidianos, dos gestos e posicionalidade dos personagens. Na imagem inferior, vemos Joanna em sua cena final, quando esta decide ceder a guarda do filho que ganhará na justiça em nome da própria felicidade do menino, agora ligada à sua relação com o pai. (Capturas de tela do filme *Kramer vs Kramer*, 1979, Robert Benton)

O que *Kramer vs. Kramer* faz em um cenário pretensamente realista, *Filhos do Mal* eleva à uma potência operística, ativada pela ameaça da violenta irrupção do monstruoso corpo feminino. Nola, na busca da resolução de seus traumas e insatisfações, faz todos que lhe cercam reféns e vítimas de sua ira, tornando-se a “mãe arcaica” sobre a qual discorre Barbara Creed (1986).

A partir de uma leitura “descritiva e não prescritiva” da obra de Julia Kristeva (1982), a autora analisa a profusão de cenários e metáforas maternas no filme *Alien- O Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979), especialmente na construção do que denomina “feminino-monstruoso”. Primeiramente, creio ser interessante apontar que há uma diferença sutil porém muito importante entre *Mulheres Monstruosas* e *Feminino-Monstruoso*, uma diferença de gênero baseada em um “princípio materno”, mas que não se limitam à fêmeas. Este é um princípio primal, que, como está codificado em nossa sociedade, é lido como sinal de feminilidade, seja em mulheres, seja quando tais traços são atribuídos a homens.

Um dos eixos da argumentação de Creed é demonstrar a construção da abjeção, sentimento de horror e nojo frente ao que não respeita barreiras, dentro da figura materna. A abjeção é uma força de diferenciação, cujo papel é criar e manter uma ordem interna através do ritual de contato com o abjeto, sua demarcação e eliminação.

A mãe abjeta o é pois simboliza a possibilidade de unidade, o retorno ao útero materno, lugar primeiro do “estranho” freudiano, que elimina o sujeito como tal, como diferente, indivíduo atomizado e independente. Associa-se a essa mãe carente, que não consegue ou não quer cortar seu laço com o filho, todos os elementos da sujeira, vômito,

sangue, pus; metonímias de uma interioridade cavernal que decai, decadente, e que, em última instância, prenuncia a morte. É daí que surge a profusão de cenários de horror nos quais fluidos corporais adensam a abjeção do mundo monstruoso: lugares úmidos, escuros, pútridos, nos quais habitam um princípio de vida e morte nefasto: a própria mãe e seu corpo assombrado.

Uma outra figura que, apesar de por vezes confundir-se, tem um papel bastante singular dentro desse imaginário de monstrificação do feminino é a Mãe Arcaica, a mãe que sozinha deu origem ao mundo, a mãe partenogenética, que abstrai o papel masculino pois sua força cósmica lhe torna auto-suficiente. É essa a mãe toda poderosa que atua em *Alien*. Com sua cria infernal, ela persegue e destrói os tripulantes da Nostromo, mas não sem antes mandar uma mensagem para seus espectadores, dentro e fora do drama diegético: existe um poder feminino, um princípio antigo e perverso que vaga pelo universo, que, caso permitido fruição, pode destruir o mundo e levar à ruína a sociedade como conhecemos.

Pode-se dizer que, mesmo que inconscientemente, o filme trabalha os medos trazidos pelas evoluções reprodutivas, as promessas entoadas por Shulamith Firestone (1970) de um futuro não apenas de igualdade de direitos, mas de fim da diferença de gênero como um todo, fim de um sistema que delimita e valora corpos de acordo com o papel que desempenham no drama familiar. Futuro no qual a reprodução seria feita completamente fora de seres humanos - uma sociedade na qual o papel de “maternidade” parece ter sido superado, ou mesmo, e talvez mais assustador, a possibilidade da dissolução última das barreiras: homens carregando e dando a luz à sua cria.

No início do filme, os astronautas são mostrados “nascendo” de receptáculos extremamente limpos, voltando de um sono imposto pela maestria de uma tecnologia higiênica e eficiente. Contudo, no filme, a utopia de um futuro purificado, um futuro no qual o nascimento não esteja atrelado à figura da mulher, esconde a existência nas entranhas da galáxia de um “princípio materno” monstruoso e perverso.

A promessa imoral de tal futuro é materializada no horror das cenas de nascimento monstruoso que se proliferam pelo filme. O monstro alienígena fecunda os membros machos da equipe de astronautas, e desses homens “feminizados”, nasce sua prole monstruosa em rompantes de carnificina que torna explícito e excessivo o desastre de tal transgressão da ordem “natural”.



O parto monstruoso e sangrento do alien invasor. (Capturas de tela do filme *Alien- O Oitavo Passageiro*, 1979, Ridley Scott)

De certa forma, o que o filme parece nos dizer é que um futuro no qual a revolução feminista pregada por Firestone e tantas outras mulheres se consolide será uma realidade inerentemente monstruosa. Realidade na qual o homem é rebaixado à imundice do papel materno, algo anormal e inaceitável, ao espaço do corpo que a retórica masculina tanto procura evadir.

Tal perigo é latente e ronda a sociedade no corpo de cada mulher. Tão latente, de fato, que estes três filmes, todos lançados em 1979, dialogam entre si e trabalham o tema de acordo com as particularidades de suas diferentes filiações genéricas, mas sempre com uma boa dose de intertextualidade e citação, elementos de um discurso que se renova e adapta, em processo tal qual os corpos que fala e rege.

A dissolução da ordem materno/passivo dentro de *Filhos do Medo*, bem como a negação de Nola de seu papel materno, gera a formação da figura paterna-maternal que

precisa lutar contra essa mãe monstruosa e que descobre que apenas destruindo-a conseguirá salvar sua filha, e possivelmente purgar toda uma nova geração.

É importante notar que apesar de todos os espelhamentos que o filme propõe, a proximidade sufocante entre Nola e Candy - cujos traços, seu corpo, anunciam seu destino monstruoso - as duas nunca estão em uma mesma cena juntas. Seus encontros, as visitas que Candice faz nos fins de semana à mãe internada, nos são proibidas.

Contudo, não pode-se dizer que não vemos Nola cuidando de sua cria. Nas cenas finais do filme somos apresentados à seu corpo monstruoso e à uma cena de parto animalesca, assustadora e nojenta. Contudo, até aqui o desejo de Nola é marcado como perverso, pois autoerótico: os filhos deformados - a ninhada à qual o título em inglês *The Brood* faz alusão - aos quais ela “dá a luz” na clínica são a materialização de uma fúria reprimida e nutrida por anos pela personagem, de modo a animá-los a canalizarem suas pulsões destrutivas àquelas quem ela acredita arruinaram sua vida. A ninhada é a multiplicação partenogenética de Nola, é ela mesma, cópias quase fiéis de seu corpo, tal como Candy, e nutrir tal cria anormal é um desvio dos objetos corretos de seu afeto: sua filha e sua família.

A sequência final é construída de forma apoteótica: Frank precisa resgatar Candy que fora sequestrada pela ninhada de sua mãe e levada para uma cabana na floresta na qual Raglan mantinha-os em isolamento aos cuidados de Nola. Esta é apresentada como a atração principal de um espetáculo, no centro de um palco intimista e bem iluminado - um show de horrores do qual Frank é o único espectador.



O corpo monstruoso de Nola, apresentado em todo seu excesso como parte de um show de horrores. A expressão completamente enojada de Frank diante de tal espetáculo grotesco. A ligação não humana entre Nola e sua prole monstruosa, lambendo sua cria como se fosse um animal. (Capturas de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

A personagem emana uma luz quase celestial, um halo se forma ao redor de sua cabeça, virgem-mãe/monstro-feminino, mas que longe de ser um presságio de graça é o agouro do encontro com seu corpo deformado e a fruição de vermos seu parto macabro, tão mais macabro dado a profusão de sua cria; logo descobrimos que a ira de Nola é extremamente fértil.

Elevando a tensão, o encontro de Frank, e nós mesmos, com tal corpo é construído em paralelo com o resgate de Candy, atribuído à um Raglan arrependido. Os termos do drama são altos, em risco está o próprio futuro, Nola quer matar Candy, talvez mesmo reabsorve-la e regurgitá-la na forma de mais um membro de sua prole.

O horror da visão deste corpo feminino monstruoso revelado nos é codificada pelas expressões de Frank. A organização da cena é tal que pressupomos a existência de algo “errado” com Nola pela forma como essa se apresenta: sua posição no quadro, a forma como articula suas palavras para Frank, um convite que se entrega como uma ameaça velada e premente. Até que Nola lhe mostra seu corpo, pois adentrar sua aventura com ela é aceitar a existência do mesmo.



Raglan tenta se redimir de seus atos abusivos e de todo o mal que liberou no mundo salvando Candice de seus “irmãos” monstruosos. É interessante perceber a postura quase heróica como a câmera captura este que, diria eu, é o verdadeiro vilão do filme, e como a obra parece absolvê-lo sem maiores problemas através de um ato de sacrifício (Captura de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

Esse ato de mostrar, dar-se a ver, fazer um espetáculo de si mesma, é extremamente violento. Antes de vermos o segredo de Nola, tão bem guardado mas prenunciado por todo o filme, a decupagem nos mostra primeiro o encontro de Frank com esse princípio monstruoso. Seu horror, sua aversão, a dificuldade em compreender os fatos e mesmo a realidade que se configura a sua frente é premente.

O espanto, logo descobrimos, resulta da monstruosidade de um corpo protuberante, excessivo, que transborda e dissolve as barreiras entre dentro-fora: Nola carrega seus “filhos” fora de seu corpo, em um saco externo pulsante. Para além da diferença da genitália materna, causa de um horror primal mas cujo significado como “falta” apenas existe, é dado, em relação ao masculino, a personagem revela algo muito mais assustador: a possibilidade de uma diferença real e completa, ela externa exatamente o mistério de uma diferença que não encontra paralelo no masculino, uma fonte de poder apenas “feminina”.

Nola é tão auto suficiente dentro desse processo de criação que ela consegue “parir” sozinha. Não há necessidade de homens nesse cenário, a mãe partenogênica já atingiu sua maturação completa, ela controla todas as fases de seu desenvolvimento. Nem Raglan, nem Frank, todos aqueles ao seu redor, que tinham alguma forma de poder sobre ela agora se encontram totalmente a mercê de sua força.

Esse monstruoso-feminino, a personificação de uma força total e desconhecida, é a materialização dos medos e ansiedades de um mundo masculino ameaçado. A mãe que encontra possibilidades para além do mundo doméstico e aprende a ativar e controlar tal força. Permitir que tal desvio continue a existir é condenar o mundo à proliferação de sua cria deformada: filhos dos medos reprimidos, das possibilidades barradas de um gênero há tanto oprimido, o retorno terrível de uma repressão que vem a tona para se vingar.

Dentro desse romance familiar, a mãe má é duplamente perigosa: ela ameaça a filha pois direciona parte de seu ódio a ela. Candy é seu reflexo, vê-la mostra a Nola a criança que fora e que poderia ter sido caso seu pai tivesse lhe poupado do abuso, caso tivesse um pai tal qual Frank, e por isso precisa ser destruída. O outro perigo representado por Nola é o perigo do contágio, o perigo que sua condição de revolta possa ser reproduzida na filha.

A proximidade entre ambas é excessiva, sufocante. Elas machucam-se mutuamente, mesmo a distância, é um poder que não respeita as barreiras do mundo físico como o conhecemos. Mas, ou assim somos levados a acreditar, essa relação representa um perigo ainda maior para um mundo que não está preparado para lidar com um certo tipo de feminino, um feminino dotado de poder. E esse mundo precisa reagir à altura da ameaça que se propõe, tão violentamente e monstruosamente quanto, de modo a purgar o contato com a diferença, limpar-se do abjeto, reerguer as barreiras do universo que conhece e pelo qual preza.

Não existe espaço para essa mulher *extra ordinária*: para salvar Candy, prestes a morrer, ser absorvida, nas mãos dos seus “irmãos” deformados, e sem conseguir convencer Nola da farsa de seu afeto, Frank se vê obrigado a eliminá-la, enforcando-a enquanto essa ainda está com seu feto nos braços: uma madona com sua genitália e seu saco fetal à amostra. Um desafio e uma ameaça para o mundo, ela segura sua ira junto ao peito, o fim de uma vítima que ousara tornar-se monstro.

No entanto, e como já suspeitávamos, destruir a mãe má não elimina de todo seu poder. Ela permanece em Candy, em quem podemos ver as primeiras chagas do ódio já nascentes, a união das duas perpassa o que imaginara Frank, é um laço indestrutível. De alguma forma, utilizar a força não fora suficiente, o “mal” da diferença instalado no mundo não pode ser apagado por um simples ritual.



Nola assassinada por Frank é capturada ainda com sua cria em seus braços, sinal de uma fúria que nem a morte parece capaz de conter. Candy sendo atacada pelos monstros de sua mãe e, em sua cena final, um close de seu rosto triste e traumatizado por toda a violência à qual foi submetida, a promessa de que o ódio que cercava a mãe não foi eliminado com sua morte. (Capturas de tela do filme *Filhos do Medo*, 1979, David Cronenberg)

O monstro é um sinal dos tempos, é um processo que não pode ser revertido, que se espalha e transborda nas brechas e nos recantos da vida, e ali se nutre para retornar ainda mais potente.

Filhos do Medo é o único dos filmes deste capítulo no qual o pai de família é materializado no drama; sua presença denota o esforço de uma ordem ameaçada, que procura reaver a ordem perdida, que faz de tudo para salvar ao menos um novo núcleo familiar: pai e filha, uma relação que lhe permita ainda algum tipo de poder.

Por outro lado, é também o único destes filmes no qual mãe e filha nunca interagem frente a câmera, reforçando, ou ao menos impondo, a visão de que Nola é uma mãe ausente,

que esta havia abdicado de sua filha, que não existe qualquer resquício de amor materno nesta figura, apenas o ódio de uma fêmea revoltada, uma mulher tão mergulhada em seu próprio drama que apenas gera ódio e destruição, a cria dessa mãe é a própria morte.

Cronenberg organiza um filme no qual o corpo feminino é a matéria de um mal potente e pulsante, que transborda o corpo e se espalha pelo mundo, que toma posse da família nuclear e a destrói. No entanto, mais do que desejo sexual, o perigo de sua protagonista monstruosa é a força da real diferença, do poder desconhecido liberado, bem como sua perversidade.

2.4. Carrie

Uma câmera lenta desenvolve, ao som de uma bela e bucólica música, um passeio em travelling lateral por um banheiro de colégio encoberto pela fumaça espessa da água quente que sai de seus chuveiros abertos. Da densa bruma que se espalha pelo lugar, dificultando a visão em profundidade, surgem seres quase angelicais: meninas adolescentes em diversos estágios de nudez, brincando e conversando despreocupadamente, como se a fumaça as tivesse transportado para um lugar mágico de sonho; uma cena reminescente de um longínquo e idealizado passado onde a jovem e pura deusa Diana se banhava tranquilamente em uma nascente na companhia de suas ninfas e lá fora surpreendida pelo olhar indesejado de um caçador.



A cena dos créditos de abertura do filme, no banheiro feminino do colégio, onde as garotas da turma de Carrie passeiam em diferentes estágios de nudez pela tela, em um ambiente envolto pela fumaça criando uma atmosfera idílica de prazer, sensualidade e mistério. (Capturas de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Da mesma forma, a câmera de Brian De Palma parece adentrar sorrateiramente em um momento de grande intimidade, em um lugar que não lhe pertence, potencialmente

desestabilizando a ordem frágil deste momento de irmandade compartilhada. Como seus convidados implícitos somos chamados a observar em admiração o lirismo de tal cena, bem como contemplar abertamente os corpos desnudos que parecem se entregar abertamente à esse espetáculo.

A câmera adentra um dos corredores do banheiro, como se a procura de algo, segue em frente até encontrar uma jovem que se banha sensualmente. Uma flauta suave adentra o espaço sonoro. Sabemos pela breve cena de abertura que esta é Carrie (Sissy Spacek), a protagonista do filme, contudo, aqui, diferente de lá, seu corpo não parece desengonçado e sem jeito.

Ela se vira para a câmera, que se aproxima cada vez mais até enquadrá-la em um plano americano e com um fade lento, a cabeça de um chuveiro é introduzida na composição, como se um pênis ejaculando, um cum shot perfeito. É o primeiro corte que temos no filme.

Seu rosto, o chuveiro, seu corpo, suas mãos, todos são mostrados em detalhe com uma ênfase bastante erótica na relação entre todos os elementos desta montagem, adensada ainda mais pelo movimento que se mantém lento.



A cena do despertar sensual de Carrie no chuveiro, uma citação clara à clássica cena do chuveiro de *Psicose*. Vemos tanto a sensualidade com a qual a garota se relaciona inicialmente com seu corpo, o prazer que obtém em tocá-lo, e, posteriormente, o sangue menstrual que desce por suas pernas, sinal do horror que está por vir.

(Capturas de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Suas mãos trabalham em seu corpo com eficiência e delicadeza, fica claro que para ela este banho é um momento de intenso prazer, talvez o mais próximo que a personagem possa chegar do prazer sexual. No entanto, este momento de intimidade é logo interrompido, assim como a narrativa que precisa seguir, a puberdade latente de Carrie se nega a continuar sendo postergada. Frente à câmera vemos o sangue escorrer viscoso pelas suas pernas e o fatídico e traumático encontro da menina com seu “destino corporal”.

A música para, vemos a reação de Carrie ao ver o sangue em suas mãos, close em seus olhos assustados: obviamente, estamos diante de um momento de alta tensão e, uma ruptura clara do espetáculo de prazer anterior, a velocidade da câmera volta ao normal.

Esta sequência bastante discutida e controversa que funciona como pano de fundo para os créditos iniciais do filme e representa perfeitamente diversas das questões levantadas a respeito desta obra de Brian De Palma. De cara fica claro que a sensibilidade artística do diretor tende ao extravagante, ostentoso, e que se exhibe quase sem medo, em detrimento às exigências da narrativa - não é de se espantar que ele tenha sido descrito pela crítica de cinema Pauline Kael como portando “a mais perversa sensibilidade barroca”³². Ainda mais caro para a nossa análise, e fonte das extensas críticas dirigidas ao diretor tanto na época de seu lançamento quanto na atualidade, é o uso deliberado e excessivo que De Palma faz dos corpos femininos para representar e provocar uma verdadeira “torrente de sensações” (TÜRCKE, 2010), das quais prazer tende a se misturar com sofrimento, vergonha e medos intensos.

Seguidas por uma música que reforça o sentimento de um certo paraíso terreno, povoado por belas e jovens mulheres que partilham de uma sociabilidade corporal ideal, as imagens se potencializam dentro de um discurso de intensa fetichização. Se a sequência por si só consegue extrapolar noções e ideias de contenção, progressão e função narrativa, uma vez que um longo espaço de filme é gasto sem que nenhum dado que possa avançar a trama seja apresentado, a forma como ela é capturada, a escolha de planos e a organização da mise en scene são totalmente atípicas dentro do imaginário cultural do horror, aproximando-se muito mais de um excesso melodramático pornográfico, parte mesmo de uma “imaginação pornográfica” (SONTAG, 2002, BALTAR, 2010) cuja influência analisarei mais a fundo no

³² “...the wickedest baroque sensibility”. Trecho de uma curta crítica escrita por Kael quando do lançamento do filme que pode ser encontrada sob o nome do filme em <http://www.geocities.ws/paulinekaelreviews/c1.html>

próximo capítulo, e que junto ao drama familiar que rege a narrativa, ativam sensações múltiplas e concorrentes.

Carrie conta a história de uma adolescente reclusa e socialmente excluída cuja entrada na puberdade, um momento já socialmente codificado como complicado e problemático, ativa poderes paranormais que refletem seus anseios e sua raiva reprimidos, situação ainda mais complicada por sua relação conturbada com uma figura materna extremamente poderosa e em si repressora; essa mãe, Margaret White (Piper Laurie), vive nos anos de 1970 uma religiosidade puritana bastante atípica ao subúrbio que a cerca, alheia e em reprovação às “novas normas” culturais de uma sociedade “liberada”, mas que, assim como esta mulher claramente perturbada, também não está preparada para lidar com a sexualidade feminina.

A construção extremamente exagerada do filme reforça o deslocamento de Mrs. White, que se porta e fala com o tom de um pastor que prega o fim dos tempos, com a gravidade da perda de uma inocência e pureza ligada à fé, ao lugar do sagrado que, em meio às mudanças sociais em curso, torna-se cada vez mais anacrônico.



O exagero implícito na postura e vestimenta da personagem de Margaret White, construída caricaturalmente como um personagem destoante em sua extravagância religiosa excessiva que já conota a violência de suas pulsões desvairadas.(Captura de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Aqui, a figura materna fala em nome de uma ordem que se perde e é ela mesma agente e meio de um discurso de retorno às origens, uma sociedade onde espaços eram mais delimitados, prazeres mais restritos, e a sexualidade feminina era temida pois sinalizava a derrocada de todo o mundo, caminho de entrada do mal e do pecado.

A condenação desta mãe decorre não de uma transgressão de sua sexualidade ou do desejo, mas pelo contrário, em resposta ao domínio de medo e terror que exerce sobre sua filha, a força irrestrita dessa mulher. Dentro das paredes de um ambiente familiar esvaziado da figura paterna, mas imerso em uma religiosidade que lhe parece anterior e que lhe substitui de forma tão assustadora quanto, pois parece negar e mesmo excluir a ordem familiar “natural”, impedindo a reprodução do lar heterossexual em nome de uma relação eterna entre mãe e filha.



Mrs. White em toda sua grandiosidade capturada em um contra plongé que reforça o poder sufocante e atemorizador que exerce sobre a filha. Carrie em frente ao espelho de seu quarto que reflete também a imagem de Cristo que parece perseguir a menina na forma da religiosidade materna. Por último, a personagem em frente ao altar com a imagem grotesca de São Sebastião em seu martírio, imagem que retornará de forma terrível ao final do filme. (Capturas de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

O filme trabalha com duas linhas que se embaraçam e complicam na figura de sua protagonista: a puberdade como um metáfora para a obtenção de poderes sobre humanos e impossíveis de controlar, de modo que, mesmo que tal força e a vingança que ela proporciona possam parecer catárticas, ao mesmo tempo ela é codificada como fonte de medo e suspense cortantes - o que é ainda mais reforçado pela paisagem sonora que se constrói como tema da ativação dos poderes de Carrie, uma série de violinos em notas rápidas, ameaçadoras e ritmadas, tal qual golpes (uma menção clara ao tema clássico de *Psicose*, filme de Alfred

Hitchcock que também é citado na cena do chuveiro previamente descrita); em segundo lugar, a ausência de uma solução cabível para essa “condição feminina”, em nenhuma das formas como se apresenta. Todas as personagens femininas desse drama, com seus diferentes graus de adequação às exigências sociais vigentes, são condenadas ou a morte, ou ao colapso total de seus indivíduos frente a traumas inescapáveis e inesquecíveis.

A organização do drama familiar ganha contornos diferentes em *Carrie* do que havíamos visto em *Filhos do Medo*. Aqui a mãe má tem tom, ações e presença monstruosa, mas seu corpo em si é extremamente regrado e contido, uma normatização excessiva que faz com que suas pulsões escapem em uma retórica grandiosa e espetacular. As interações entre Mrs White e Carrie reforçam o domínio daquela sobre esta. Carrie, especialmente na primeira metade do filme, é enquadrada em plongé, enquanto sua mãe reina soberana em um contra plongé.

O princípio da máxima visibilidade e da repetição solidificam personagens arquetípicos, sem muito desenvolvimento ou profundidade, mas que são facilmente codificados pela platéia, tal como ditam as regras que qualquer bom melodrama: Carrie anda sempre com seus cabelos na cara, sem maquiagem e com roupas simples e nada chamativas, reforçando seu lugar de vítima de uma opressão ativa. Mrs White está quase sempre em uma capa preta que se estende por todo seu corpo, uma mistura da imagética associada à mulheres e ministros puritanos, um com sua contenção, o outro com sua demonstração de poder e devoção. Suas colegas de classe se dividem no espectro entre boas garotas, Sue Snell (Amy Irving), e garotas más e sexualizadas, Nancy Allen (Chris Hargensen).

Em oposição direta à Mrs White temos outras duas figuras maternas: a primeira, Mrs Snell (Priscilla Pointer), mãe de Sue, é uma mulher casada porém “descolada”, em contato com as mudanças sociais correntes, que despreza a religiosidade da mãe de Carrie. Por outro lado, temos a professora de educação física, Miss Collins (Betty Buckley), claramente sexualizada, que anda por toda a primeira sequência do filme em micro shorts de ginástica. Por vezes violenta e autoritária, ela supostamente representa a nova mulher, a mulher liberada, a mulher que adentrou o mercado de trabalho e que prefere a carreira à família, o que é bastante demarcado pela repetição de seu título Miss, sem que ela jamais ganhe um nome próprio, bem como pela completa ausência de qualquer sinal de uma vida para além dos muros da escola.

O drama familiar que constrói uma das linhas de força mais potentes da história de *Carrie* é pautado na relação sufocante entre mãe e filha, entre uma mãe que exerce um poder demasiado grande sobre sua filha que começa a dar sinais de uma existência para além desse laço primário, uma vivência social e sexual que lhe aliena da figura materna e de seu mundo fechado, misterioso, assustador e cavernoso, populado por uma profusão absurda de imagens que exaltam um martírio sagrado e perseguem a jovem adolescente.

A protagonista figura como um dos raros casos onde o excesso monstruoso não se mostra como uma deformação no corpo de sua hospedeira. Aqui, o sobrenatural se esconde sob as vestes de um corpo em desenvolvimento, e se manifesta através de um poder psíquico que agita e domina os objetos que lhe cercam, um poder que, quando ativado pela primeira menstruação da jovem, passa a canalizar suas frustrações frente à situações nas quais a mesma se vê ameaçada e precisa reagir.

Contudo, o fato mesmo de sua repressão, seu desconhecimento de seu próprio corpo e seus movimentos e funções, geram nela uma fissão de modo que sua mente passa a responder, silenciosa porém violentamente, contra as forças que lhe cercam: seus colegas de classe que lhe humilham repetidamente, as autoridades escolares que pouco fazem para resolver a situação, e finalmente, sua mãe que lhe vilifica e tenta purgar de todas as formas possíveis: primeiro através da confissão e da penitência de um mal desconhecido, e posteriormente pelo sacrifício.

Em sua análise do filme, Shelley Stamp (2015) aponta exatamente para a forma como o mesmo constrói a feminilidade como algo horrífico ao incorporar o sobrenatural em um corpo pubescente. Para ela, ao invés de uma forma de poder/empoderamento, algo apontado por diversas análises do filme e um ponto ao qual voltarei mais a frente, a força de Carrie é apenas um sinal de que sua sexualidade, e a sexualidade feminina por consequência, é monstruosa, violenta, e potencialmente aterradora.

Portanto, a utilização de um corpo fetichizado para abrigar tal monstruosidade parece apenas mais um sinal da verdadeira moral que permeia o filme: a monstruosidade feminina não precisa se apresentar na forma de um corpo deformado, ela se esconde mesmo detrás da máscara de um corpo aparentemente normal, um corpo virginal mas que já carrega em si o “pecado original” feminino, a “marca relegada por Eva”. Em verdade, a monstruosidade parece tão inerente ao próprio feminino que neste corpo confluem vítima, herói e monstro: um excesso de papéis que complicam o desenvolvimento da história, e por si só indica uma

existência que transborda os limites do aceitável. Seu corpo feminino e feminilizado ao longo do filme é uma carapaça que esconde a verdadeira monstruosidade de sua sexualidade, mascarando o perigo que anuncia:

Joan Rivière e Michèle Montrelay descrevem o disfarce da feminilidade que consiste na construção exagerada da superfície corporal através da maquiagem, tecidos brilhosos, jóias, cores acentuadas, e penteados elaborados que capturam o olhar mas em última instância refletem-no para longe do interior da mulher. Acumulando significantes excessivos de feminilidade, elas dizem, uma mulher se transforma em um objeto de fetiche de modo a esconder aqueles aspectos de seu corpo que perturbam o homem que lhe observa. A *fantasia* que Carrie usa na noite do baile - vestido de cetim reluzente, xale transparente, buquê, cabelos com ondas, e maquiagem - evoca uma série de “tantas insígnias silenciosas” que Montrelay descreve como o centro do disfarce. (STAMP, 2015, pp. 338-339, minha ênfase)

Contudo, se por um lado o disfarce e fetichização exacerbados através da feminilidade socialmente aceita pode ser lido como uma representação sancionada e produzida pelo discurso fílmico de modo a apontar para a própria sexualidade feminina como inerentemente monstruosa e insidiosa, por outro, e como em tantos casos em outros gêneros do cinema Americano, tal qual o Noir, esta fantasia é algo que não apenas mascara uma realidade “nefasta”, uma forma de negação que existe apenas para poupar o ego masculino ou enganá-lo, mas que protege a interioridade da subjetividade feminina dos ataques do olhar masculino, protege-a do escrutínio feroz e violento daquele que procura lhe subjugar.

Sendo portanto a representação de um jogo complexo desenvolvido através da utilização da imagem da mulher, onde esta parece ceder às demandas que lhe são impostas, mas utiliza-se de tal estratégia socialmente sancionada como uma forma de se proteger e mesmo desafiar a ordem dentro de uma existência que se dá a ver, se espetaculariza de modo a manter algum controle sobre os termos de seu espetáculo.

Existe também uma ironia inerente à fetichização da feminilidade, especialmente quando se trata de uma hiper feminilidade: como tática de resistência ela pode ser lida como comentário a respeito da própria construção dos termos e padrões de gênero, a normalização e performance necessárias para a consolidação de suas exigências e o caráter fugidio, deslizante e não essencial do que dita-se masculino e feminino, ambos máscaras que podem ou não ser colocadas e cujos adornos são meramente adereços arbitrários sem qualquer origem, definidos apenas de acordo e a partir das exigências de certa ideologia de gênero e sua agenda social e política.

É importante lembrar que o fetiche não é apenas uma imagem agradável. Como já foi dito, e em parte como é exemplificado pelo caso de Carrie, muitas vezes aquilo que é belo em forma esconde um conteúdo perigoso e assustador. De forma reversa, a aparência deformada do monstro é também bastante fetichizada, associa-se ao corpo disforme um conteúdo perverso, geralmente ligado à uma sexualidade desviante. No entanto, o que repele a visão esconde muitas vezes um desejo reprimido que nos atrai: transforma-se em monstruoso, especialmente em termos de um corpo monstruoso, aquilo que não é socialmente aceito para que, dentro de uma lógica em si melodramática, possa-se separá-lo com mais facilidade e, posteriormente, destruí-lo.

A forma dada aos nossos monstros, bem como a relação entre estes e o que se propõe como normalidade, nos fala muito dos desejos e repressões, sócio e historicamente específicos, canalizados a partir de tais figuras. Em *Skin Shows* (1995), J. Halberstam nos fala exatamente da proliferação na literatura gótica europeia dos monstros como marca do mal e perversidade sexual e que, muitas vezes, recebiam traços dos elementos “indesejados” da sociedade: judeus e outros estrangeiros que “colocavam em perigo” a pureza das raças nacionais, ao que a autora nos recorda uma sincronicidade histórica do aparecimento de tais monstros e as teorias eugênicas, segundo a qual a miscigenação com povos “inferiores” literalmente criava monstros, seres degenerados que contaminam o meio social.

Mostrar a monstruosidade é uma tática de negação de seu poder, rejeição da força simbolizada por uma diferença que possa ameaçar a “ordem das coisas”. No caso dos filmes aqui analisados a ordem familiar patriarcal burguesa por meio da diferença imposta pelo feminino como locus de uma força concorrente. Mostrar, marcar, inscrever em seu corpo a chaga de uma “verdade”, a marca última de sua “impureza”, na tentativa de sustentar e demarcar fronteiras de possibilidade e inteligibilidade, algo muito importante dentro da lógica da modernidade ocidental.

Voltemos portanto ao “real” monstro de *Carrie*: sua mãe má, Margaret, uma fanática religiosa que persegue e envolve sua filha em uma retórica de medo e repressão - segundo alguns críticos, um avatar exagerado das exigências repressivas da sociedade patriarcal. É importante marcar exatamente a incongruência de seu personagem dentro da mise en scene fílmica: apesar de tratar-se de um filme estilisticamente complexo, palpavelmente melodramático em suas escolhas estéticas, o personagem de Piper Laurie encontra-se sempre vários tons acima dos demais, sendo sua própria presença excessiva uma fonte de desconforto

e objeto de chacota - comenta-se inclusive que a própria atriz ficou surpresa ao descobrir, quando do lançamento do filme, que se tratava de uma obra de horror, uma vez que fora instruída a construir uma personagem tão exagerada que mais se assemelhava ao trato extravagante de uma comédia ruim ou uma sátira.



Margaret força Carrie a pedir perdão por seu pecado original. A mãe altiva domina a filha, diminuída e subjugada. Enquanto aquela olha para os céus, falando com uma força superior, esta suplica em vão com seu olhar pelo carinho e afeto materno. (Captura de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Em *The Case of the Missing Mother* (2000) E. Ann Kaplan sugere que o próprio movimento feminista fora durante boa parte de seu desenvolvimento nos anos 1960 e 1970 um movimento de filhas, que via a figura materna apenas dentro de seu papel opressor, como um dos personagens do drama familiar patriarcal: a mãe como um agente do poder que tentava inculcar em suas filhas a feminilidade exigida pela sociedade patriarcal, replicando nesta seu papel de mãe e cuidadora. Portanto, o próprio feminismo se delineava como uma reação de embate direto com essa figura materna e aquilo que ela aparentemente representava.

Contudo, a própria desvalorização da mãe, seu esquecimento à periferia do drama familiar, seu silenciamento para além dos limites da ordem doméstica nada mais é do que uma das instâncias da própria atitude masculina que constrói a opressão feminina. Esquecer a opressão desta mãe afirma nossa proximidade, nossa cumplicidade, com tal discurso de culpabilização do outro.

A Mãe ou é idealizada, como nos mitos da figura cuidadosa, sempre presente mas auto-abnegada, ou menosprezada, como no mito corolário da Mãe sádica e negligente que coloca suas vontades em primeiro lugar. A Mãe como uma pessoa complexa...está ausente das representações patriarcais... Essas construções contribuíram para a atitude negativa do

feminismo em relação à Maternidade quando do início do movimento. Tínhamos medo não apenas de nos transformarmos em nossas próprias mães, mas também de nos encaixarmos em um desses paradigmas míticos, caso tivéssemos filhos. Colocadas na defensiva, feministas racionalizaram seus medos e raiva, focando na nocividade da família nuclear como uma instituição, e vendo a Mãe como um agente do sistema patriarcal. Então, nós não conseguíamos ver que a Mãe era tanto vítima do patriarcado quanto nós mesmas, construída como é por toda uma série de discursos - psicanalítico, político e econômico. (KAPLAN, 2000, p.467)

Margaret White é construída como a figura da mãe patética e assustadora, superprotetora ao ponto de negar espaço para a existência de Carrie como indivíduo sexualizado, mesmo temendo e negando tal possibilidade. A personagem parece um tipo de mãe dos anos 1950, uma das mães sufocantes e potencialmente castradoras eternizadas pelos filmes de Alfred Hitchcock. Seja Mrs Bates de *Psicose* (1960), ou Lydia Brenner de *Os Pássaros* (1963), ou mesmo personagens anteriores, tão marcantes e excessivas quanto Mrs White, tal qual a riquíssima viúva sulista Violet Venable eternizada em sua grandiosidade por Katherine Hepburn em *De Repente, no Último Verão* (1959, Joseph L. Mankiewicz), ou, com uma presença menos castradora mas não menos excessiva, a Stella Dallas de Barbara Stanwyck (King Vidor, 1937), Mrs White faz parte de uma longa tradição de figuras maternas reprovadas por supostamente excederem seus papéis dentro do drama Edípico, por procurarem manter-se como personagens para além do tempo e do espaço ao qual seriam confinadas. Essas mulheres que procuram se manter no poder, adentram, consomem e corrompem o espaço de autoridade e prejudicam o desenvolvimento “correto” de seus filhos, perpetuando este laço incestuoso e complicando a manutenção da ordem heterossexual.



Mães grandiosas e castradoras, em sentido horário: Barbara Stanwyck se olha no espelho em cena como a personagem homônima de *Stella Dallas*; a presença espectral de Mrs Bates é finalmente dada corpo e vista através do ponto de vista de Lila Crane em *Psicose*; a figura impositiva de Lydia Brenner interpretada por Jessica Tandy em *Os Pássaros*; e a altiva viúva sulista Violet Venable interpretada por Katherine Hepburn em *De Repente, no Último Verão*.

Vale notar que um dos traços comuns da representação de todas essas personagens é que elas se negam a permanecer na periferia, negam seu apagamento, exigem ser vistas, lembradas, forçando suas presenças excessivas, espetacularizando-se. A transgressão dessas mães é codificada na forma de presenças corporais exageradas, que ultrapassam o respeitável, com corpos que pedem para ser vistos, presenças exageradamente femininas, demasiadamente grandiosas e “barulhentas”, cuja ornamentação e postura na mise en scene causa um ruído e gera o estranhamento no olhar do espectador.

Esta falta de controle é também monstruosa e propõe-se para ser lida como tal: como um desvio da normalidade que no caso da mãe seria sua presença como mais um dos móveis da casa familiar, um ornamento seguro, silencioso e que se perca em meio ao ambiente doméstico. A construção da mãe “castradora” como uma figura exagerada reafirma sua transgressão, ela é uma “ caricatura, um disfarce exagerado do que significa ser uma mulher” (WILLIAMS, 2000, p.489), é a figura monstruosa de quem já falara Barbara Creed, símbolo da abjeção materna e uma das facetas do feminino monstruoso.

Contudo, esta mãe monstruosa é também um produto de processos violentos de conformação e repressão, é também, portanto, uma vítima. Seu exagero, embora possa ser

lido como uma transgressão, é uma forma de desafio às imposições difíceis que lhe circundam: a mãe como uma figura reprimida e que retorna na forma violenta do monstro doméstico.

Diminuída por seus excessos e motivo de chacota em toda a comunidade, Margaret é nada mais do que a figura demonizada da mãe solteira, que se nega a abandonar o subúrbio e cuja presença “estranha” mancha esta paisagem idílica. Tanto é que a própria casa das White está em pleno desacordo com a normalização da paisagem suburbana, uma casa decrépita, mal pintada e mal cuidada que se destaca por sua diferença frente à afluência social e econômica que lhe cerca. Como símbolo, tal casa indica tanto a monstruosidade de uma vida corrompida, como a dissolução da família nuclear quando da ausência da figura paterna.

No entanto, tal leitura minimiza os sofrimentos que tal lar claramente causaram em mãe e filha: culpa-se Margaret pela degradação do lar - pela vitimização da filha, pelos seus exageros religiosos -, enquanto se esquece que ela fora ali abandonada, que esta se encontra tão abandonada, em plena e visível deterioração, quanto sua casa; que fora mesmo vítima de abusos nas mãos do pai de Carrie, mencionado apenas em passagem como um homem bêbado e por vezes violento.



A velha e decrépita casa da família White. Vemos na cena Margaret mais a frente, chegando em casa com seus cabelos vermelhos esvoaçantes e na distância, Carrie observa através da janela do sótão que lhe serve de quarto a chegada da mãe. (Captura de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Dentro deste cinema de horror, a vida normal idílica da família de classe média é ameaçada pela presença do monstro. Se por um lado esse gênero parece nos falar que a existência da figura monstruosa é a fonte do desarranjo e crise social que se espalha, e que sua destruição é a única forma de purgar a sociedade e restabelecer a ordem, por outro lado, o

monstro, como nos diz Robin Wood (1985) é a sombra da normalidade, é aquilo que a sociedade procura esconder nos seus recessos, pretende excluir através de seus rituais de purificação, mas que ela mesma produz e reproduz como outro desprezível, mas necessário à sua manutenção da identidade pura dos sujeitos apropriadamente conformados: a mãe abandonada que enfrenta problemas financeiros em um ambiente que se nega a lhe estender a mão; a filha bastarda de uma família mais pobre que é excluída da convivência com seus colegas de classe e por estes ostracizada.

A grande tragédia de *Carrie* é a destruição desse laço entre mãe e filha, último lugar de segurança para essas duas mulheres esquecidas. A força do discurso autoritário patriarcal que persegue Margaret faz com que essa se vire contra a própria filha, associando-a ao mal terrível de sua maldição de gênero, reafirmando o que lhe fora dito por suas colegas de classe: que ela é uma aberração da natureza, que sua sexualidade é motivo de abominação. Este nada mais é do que o próprio discurso da ideologia patriarcal que constrói a sexualidade feminina como fonte de medo e horror, de uma outridade estranha que precisa ser controlada ou destruída, conformada ou eliminada.

É importante perceber também a forma como o drama de Margaret, sua própria luta com uma sexualidade reprimida, é reafirmado e reencenado por meio de Carrie, como ambas são construídas por meio de espelhamentos, como imagens de uma sexualidade feminina inerentemente monstruosa que, caso não seja contida, destrói a possibilidade de subjetivação dentro da ordem que lhe cerca.



Carrie se arruma para o baile em frente ao espelho fraturado. A presença de Mrs. White adentra o quadro pela direita, quase como se um animal à espreita, e observa a menina. Completando essa moldura saturada, vemos ainda a imagem do quadro de Jesus, entre mãe e filha, bem como o recorte de jornal com a foto de Tommy. (Captura de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

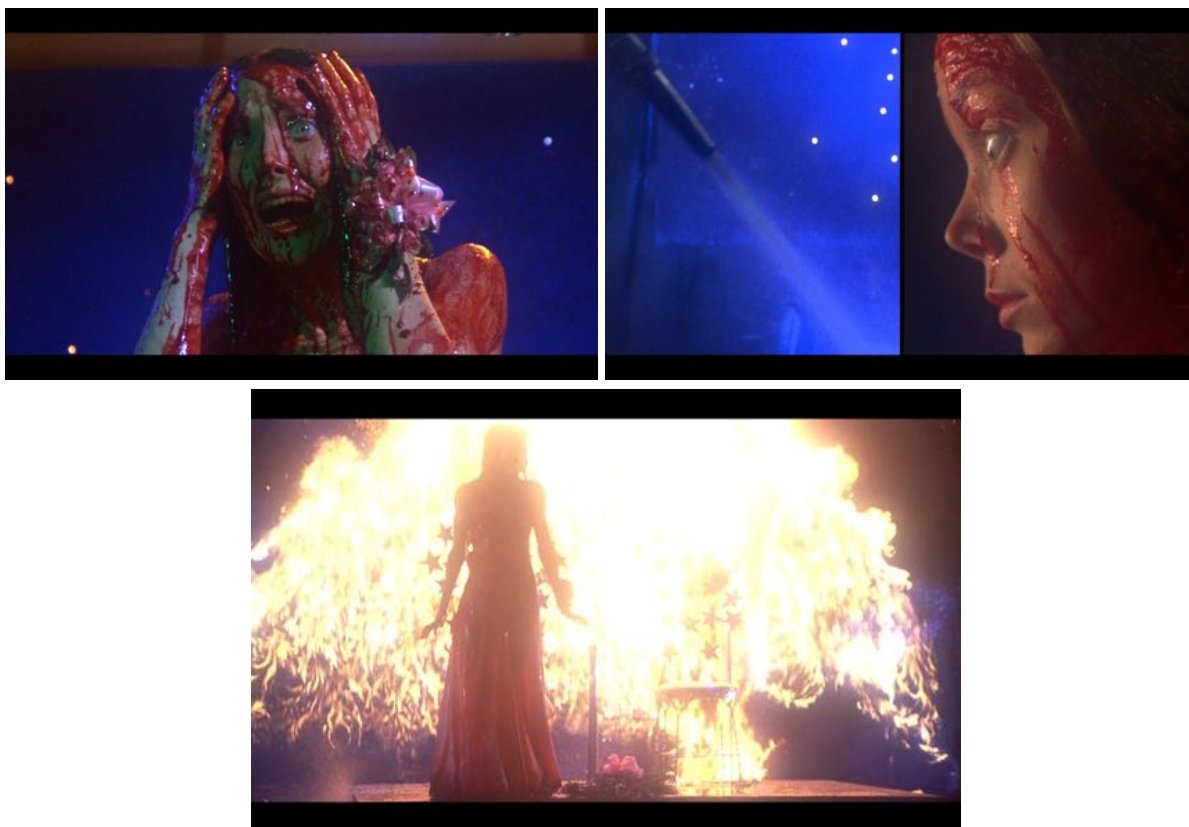
A última cena entre mãe e filha antes do fatídico baile da escola reafirma todos os elementos deste drama familiar. A imagem acima pode ser lida como um microcosmo da complexa relação entre elas: enquanto Carrie se arruma para sair, replicando cuidadosamente o disfarce de feminilidade que sua professora lhe havia sugerido, a máscara do feminino adolescente fetichizado, agradável e aprazível, sua mãe aparece como uma presença espectral que toma com seus cabelos ruivos despenteados o primeiro plano do quadro, um anúncio do que está por vir, um agouro monstruoso.

Carrie, se arruma em frente a um espelho que ela mesma quebrou em meio a um de seus ataques de poder telecinético. Ela é, portanto, apenas uma imagem, um reflexo, fraturado pela força de suas próprias pulsões, da figura apropriadamente feminina. Ainda dentro do quadro, vemos refletida no espelho a imagem de Cristo, acima das personagens e observando o desenrolar da tragédia anunciada. E, menor porém não menos presente, um recorte de jornal com uma foto de Tommy Ross, ídolo local e objeto do desejo de Carrie, colada ao lado do espelho. É para ele que ela se arruma, e, portanto, ele vigia e supervisiona esse processo, servindo de avatar do olhar social que exige a conformação desse corpo na forma de um fetiche inofensivo.

A casa das mulheres White é um criadouro de monstros: Margaret, cuja repressão sexual é claramente deslocada e aflora na forma de uma religiosidade excessiva e de uma presença extravagante; Carrie, cujos traumas parecem fissurar corpo e mente, transbordando na forma de uma potencialidade mental sobrenatural e violenta, pronta para irromper e liberar sua fúria sangrenta.

A humilhação pública no ápice de sua felicidade, a mistura intensa e perturbadora de prazer e horror, bem como a força simbólica de todos os elementos que constroem essa cena terrível, é a gota d'água para a personagem. Carrie, a adolescente frágil, desaparece e em seu lugar desperta uma fúria sedenta pela catarse da vingança.

Assimilando o sangue de porco com sangue menstrual de Carrie, esta inversão da cena do chuveiro explicitamente associa a sexualidade feminina com violência, contágio e morte. Sua monstruosidade interna é exposta para todos, e incapaz de “tapar” [estancar seu sangue e seu poder], Carrie torna-se um monstro, liberando sua fúria telecinética nos convidados do baile. Enquanto a devastação apocalíptica de Carrie é constantemente lida como um retorno espetacular (e saudável) de sua sexualidade reprimida...de fato, o filme afirma que Carrie não reprimiu sua sexualidade, tendo desafiado as exigências de sua mãe...O que Carrie tentou reprimir é uma sexualidade feminina intrinsecamente ligada ao sobrenatural e ao monstruoso; a “feminilidade” socialmente sancionada que ela adota é marcada como um disfarce fadado à desgraça. (STAMP, 2015, p. 340)



Carrie completamente ensanguentada parece novamente o animal encurralado que vimos na cena do banheiro que deu início ao filme, assombrada e perturbada por sua humilhação pública. Posteriormente, uma imagem da tela fragmentada do filme, que reflete a própria condição da personagem enquanto também alude à organização visual da cena do chuveiro, aqui, no entanto, o guincho de água é a arma da personagem e é controlado por seu olhar obcecado e destruidor. E por fim, a jovem emergindo das chamas como uma fênix vingativa e sedenta por sangue. (Capturas de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Enquanto concordo com a afirmação de Stamp que em verdade, da forma como é construída no filme, Carrie não reprimiu sua sexualidade, e que sua imagem banhada pelo sangue de porco é sim uma alusão à impureza e monstruosidade da sexualidade feminina, de modo que o filme contém em certa medida um discurso reacionário a respeito da figura da mulher, acredito que exista uma forma de recuperar esta imagem.

Pensando a repressão de Carrie não apenas no plano sexual, mas como o apagamento mesmo de sua figura, da criatividade, presença e voz feminina dentro da sociedade patriarcal, o poder de sua monstruosidade está exatamente em conseguir, de certa maneira, controlar sua força e exercer sua vingança, uma vez que outras alternativas “saudáveis”, nos moldes aceitáveis da sociedade, lhe foram violentamente negadas. O olhar destruidor de Carrie não denota apenas um desejo que irrompe de uma sexualidade reprimida, apesar de conter sim tal potência, mas a revolta de um indivíduo oprimido e ridicularizado que se nega a permanecer alheio e acuado. Seus poderes materializam e externalizam seus sentimentos, criando uma

rede invisível e poderosa de afetações que literalmente ressoam e no ambiente que lhe cerca e animam seus objetos.

Carrie, tal como sua mãe, é o monstro produzido por uma sociedade esquizofrênica, que exige da mulher a conformação à papéis conflitantes: de um lado boa e assexuada, de outro bela e evocando o desejo masculino; virginal e domesticada quando em público, pulsando desejo na vida conjugal.

A monstrosidade feminina é o que irrompe de uma identidade impossível, tão fragmentada quanto a tela do filme durante a cena da vingança apoteótica de Carrie, pois “a sexualidade feminina sempre excede o sistema social que procura contê-la.”, parte mesmo do drama do melodrama doméstico que expõe a contradição latente e inerente à sociedade dominada pela hegemonia da autoridade patriarcal e a sua reprodução da família e nas instituições que aciona: “a impossibilidade de uma reconciliação individual da lei e do desejo”(RODOWICK, 1987, pp.272-273), propagando seres doentes, neuróticos, histéricos, e defeituosos.

Apesar de possibilitar uma leitura que apenas monstrifica o feminino, acredito que o filme abra também caminhos que nos levam a questionar as demandas conflitantes de tal sociedade, e como estas são trabalhadas e exemplificadas especialmente através da conformação espetacular do corpo feminino, na tentativa de esconder a perversão e violência do próprio sistema.

Da forma como é organizada, a história nos mostra que a posição do indivíduo feminino não é apenas difícil, mas sim inconcebível dentro de uma sociedade que lhe vitimiza e pune não importa qual seja seu “grau de adequação”, e ainda mais do que isso, parece impedir e negar qualquer tipo de laço de afeto entre mulheres. A mãe volta-se contra a filha, na tentativa de sacrificar a maldição que lhe fora passada pelo pai³³. Não apenas um agente deslocado e monstruoso dessa autoridade esvaziada, ela é executora de sua sentença: a destruição do feminino transgressor, a eliminação do avatar da diferença como forma de purgar a ordem.

O filme, tal qual boa parte do cinema de horror, se apresenta como um ritual melodramático de violação secular. Carrie, sua história, sua lembrança, se torna um pesadelo que assombra Sue, a boa moça que tentou através da abnegação e do sacrifício apaziguar a

³³ Em *Carrie 2 - A Maldição de Carrie*, (1999, Katt Shea) fica claro que o responsável pelo “gene” que dá origem aos poderes telecinéticos da protagonista é o seu pai, que fugira com outra mulher e teve outra filha que reencena essa “maldição” sangrenta.

situação, o que “sugere que a feminilidade madura, se jamais for atingida, é um estado frágil, constantemente minada por forças sob sua superfície [mas também por forças sociais ao seu redor] que resistem tal contenção” (STAMP, 2015, p.342).



Acima, vemos a imagem de Margaret White perfurada pelas facas da casa, em uma citação clara à figura de São Sebastião que já fora introduzida como tema visual no filme. Carrie solta a mãe e lhe abraça desesperada, percebendo finalmente a repercussão de seus atos, o fim trágico da relação entre mãe e filha enquanto a casa da família desaba ao seu redor. Na última imagem, Sue sonha em visitar as ruínas desse lar destruído, sua imagem angelical imersa em uma aura reluzente, uma cena que culmina na desintegração psicológica da personagem.
(Capturas de tela do filme *Carrie- A Estranha*, 1976, Brian De Palma)

Uma vez que as pulsões autodestrutivas e autopunitivas tanto de Carrie quanto de todas as personagens femininas podem ser compreendidas como a internalização das exigências inconciliáveis da autoridade patriarcal, o filme sugere, e obviamente espetaculariza, a precariedade da situação feminina, bem como a dor e os traumas resultantes desse processo violento de conformação.

Mesmo que Carrie e Margaret White tenham sido destruídas, mesmo que o mundo tenha sido purgado ao menos temporariamente da presença disruptiva dessa família em pedaços, mesmo que o próprio lar familiar monstruoso não seja nada mais do que um lote vazio e claramente pronto para ser vendido e dar lugar à uma nova casa, uma vida familiar renovada, a realidade é que este melodrama horrorífico, tal como qualquer bom sonho carregado de significados obtusos, nos aponta para uma verdade em si mesmo monstruosa: a própria sociedade burguesa suburbana americana alimenta seus monstros, medos e rivalidades

- a destruição e monstrificação de suas mulheres, a impossibilidade de qualquer laço feminino -, tudo em nome de uma fantasia ilusória de beleza e pureza, moldada para o prazer e a reprodução do poder masculino. Neste cenário circular sufocante, voltaremos sempre para a cena do banheiro, a fetichização frágil de uma mentira perigosa.

2.5. O Exorcista

Chegamos, enfim, à última articulação do melodrama familiar horrorífico que proponho em análise: Chris (Ellen Burstyn) e Regan MacNeil (Linda Blair), as duas protagonistas deste que é um dos filmes de horror mais emblemáticos da história do cinema. Nesta iteração da relação mãe-filha, a última é literalmente possuída por uma força sobrenatural, que lhe transforma, transforma seu corpo, em um monstro completamente deformado e degenerado, e vitimiza sem piedade a mãe que se vê totalmente incapaz frente a um ataque de tamanha magnitude, tornando-se espectadora da destruição espetacular e violenta de sua cria.

Dentre os filmes analisados, *O Exorcista* é o único que se preocupa em mostrar a unidade familiar inicial como um mundo normal, sem conflitos explícitos entre suas protagonistas. Algumas das primeiras cenas na casa da família MacNeil mostram amor e cumplicidade entre mãe e filha. Apesar de ter recentemente se separado do marido, uma figura que nunca aparece ao longo de todo o filme mas cuja ausência e abandono parece ser fonte de dor para a jovem Regan, o drama conjugal não parece ter afetado a relação entre elas.

Chris é uma mãe separada e bem sucedida que está em Washington temporariamente para gravar as cenas finais de um filme de protesto no qual atua como uma professora universitária que se junta às manifestações de seus estudantes. Porém, e o melodrama horrorífico realmente se distingue ao enfatizar esse porém, desde o início fica subentendida que algo misterioso está à espreita da família: em sua primeira cena no filme, a mãe estuda seu roteiro madrugada adentro até que escuta um barulho peculiar vindo de seu sótão, que lhe faz checar a filha que dorme.

O filme é composto por 3 linhas narrativas principais, uma delas pincela a relação antiga entre o velho padre Merrin (Max von Sydow) e o demônio Pazuzu (cuja voz é dublada pela atriz Mercedes McCambridge), e duas outras que são centradas na questão da relação entre mães e seus filhos, sendo a principal a história da família MacNeil, mas não menos

importante, temos também a relação entre o jovem padre, ex-pugilista, e psiquiatra eclesiástico, Damien Karras (Jason Miller) e sua velha e quase senil mãe (Vasiliki Maliaros).

A repetição do tema familiar, bem como a (re)introdução da instituição religiosa dentro do drama doméstico, dão ao filme traços bastante distintos, especialmente se pensarmos a relevância de tais assuntos dentro de um momento histórico de mudanças sociais e culturais conturbadas, especialmente quanto ao papel em si da mulher dentro e fora da estrutura familiar, e a crise moral e de fé que parecia se alastrar nos Estados Unidos no período em questão.



Mãe e filha se abraçam em uma demonstração de carinho e afeto no início do filme. (Captura de tela do filme *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

Pensando a estrutura do melodrama materno produzido em Hollywood no período da depressão econômica de 1930, o ensaísta Christian Viviani (1987) identifica algumas articulações interessantes da figura da mãe, como esta é representada e o discurso que se constrói a respeito dela, e que parecem perdurar na tradição melodramática para muito além do momento analisado, permanecendo e reafirmando sua força de forma mais ou menos direta em *O Exorcista*.

O autor aponta que se a estética e a forma do drama melodramático são bastante pautados no exagero e no excesso, o objetivo final deste é mover o espectador, e para tanto é necessário aludir à situações e sentimentos que possam ser identificados e, de certa forma, compartilhados pelos espectadores, ressoando nestes e ativando respostas sensíveis e possíveis lembranças. Então, de forma a manter esta linha de contato, muitas vezes recorre-se a um drama de “simplicidade desarmante”, muitas vezes centrado ou animado na/pela figura

materna e os sentimentos ligados à maternidade como uma instituição fundante da sociedade burguesa.

Para pensar a forma “básica” do melodrama materno, na tentativa talvez de codificar este como um gênero particular e independente, ele propõe o filme *Madame X* (1920, Frank Lloyd) como exemplo fundante, não o primeiro mas o primeiro que articula e fixa de forma mais “estável” os elementos do gênero em um “cenário que servirá como matriz temática aos filmes que lhe seguem”.

A estrutura temática e dramática básica é uma que vê a mãe ser afastada de seus filhos devido à alguma desgraça, inicialmente de ordem moral e pessoal, na forma de uma transgressão conjugal. Esta mãe é condenada e eliminada do convívio social devido sua conduta imoral, e precisa se sacrificar em nome da felicidade e possibilidade de ascensão social de seus filhos, e muitas vezes se vê completamente excluída da vida destes.

Portanto, central para a organização e efeito emocional deste gênero de drama familiar é o sofrimento e sacrifício da figura materna, condenada pela sociedade que lhe cerca por algum tipo de transgressão. Desse modo, boa parte da ação dramática das películas do gênero se desenrola através da espetacularização da dor, entrega, humilhação e rebaixamento dessa figura, codificados como uma forma de punição ritualística, uma tortura socialmente aceita, que se apresenta como única forma de fazê-la entender e pagar por seu desvio de conduta, levando possivelmente à sua reabilitação ou mesmo à morte, triunfal em seu sacrifício.

A transgressão da mãe é, nos dizem tais filmes, o motivo de sua punição no melodrama. Em *O Exorcista* tal punição vem na forma da monstrificação de sua filha e a possível perda da mesma para forças sobrenaturais. Tal qual um drama moral metafísico, existe uma mensagem, um sinal, por trás da trama que se desenrola, e precisamos desvendá-la, conscientemente ou não, e adentrar o simbolismo sugerido por suas representações para compreender todo o escopo moralizante de seu significado.

Mas qual seria a transgressão praticada por Chris? E qual a mensagem que sua punição, bem como a forma como tal punição recebe, procura nos passar? Pois se, por um lado, estamos claramente diante de um melodrama materno - o que, dizem alguns críticos, (WILLIAMS, 2000; GREVEN, 2013; DOANE, 1987, etc.) não se trata apenas de um gênero produzido e ajustado aos “interesses” de um público feminino, mas também “que esses melodramas possuem posições de leitura estruturadas em seus textos que exigem uma competência de leitura *feminina*” (WILLIAMS, 2000, p.484, meu grifo), de forma que, o

espectador de tais filmes, seja mulher ou homem, acaba sendo “feminilizado pelo pathos” (DOANE, 1987, p.95) -, por outro a utilização do horror como moldura genérica exige um outro tipo de competência de leitura, determinada pelas particularidades deste gênero e as expectativas que este incita quanto ao seu pacto de espetatorialidade, especificamente: o encontro com o monstruoso, símbolo da diferença e da abjeção, e a violência que este libera, destruindo corpos e revelando a fragilidade das nossas fronteiras e padrões.

Alguns dos temas e motivos que já havia apontado anteriormente em minha análise retornam neste filme de forma sutil porém enfática, especialmente no que concerne a organização “socialmente aceita” dos papéis de gênero, bem como a posição da mulher dentro desse cenário: Chris, talvez mais do que qualquer outra mãe aqui presente, excede a domesticidade do lar. Ela não apenas ousa ter uma vida pública, uma carreira, como sua carreira é no mundo do espetáculo. Sua vida profissional é fundada no princípio de dá-se a ver, fazer de si um espetáculo, e seu trabalho mais recente não apenas à insere do mundo da visibilidade filmica, como nele ela dá corpo a um personagem que se radicaliza, sendo, portanto, um avatar deslocado da radicalização e politização feminina.

Exibir-se [fazer um espetáculo de si mesma, no original] parecia um risco especificamente feminino. O perigo estava na exposição... Para uma mulher, expor-se tinha mais haver com uma espécie de descuido e perda da noção de limites...A minha impressão é de que estas mulheres tinham feito algo errado, tinham-se colocado em evidência fora de hora - jovens demais ou velhas demais, muito cedo ou muito tarde - e, no entanto, qualquer uma, qualquer mulher, poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado... a posição marginal das mulheres e de outros no mundo “indicativo” torna a presença deles no mundo “subjuntivo”... “quintessencialmente” perigosa... Em outras palavras, no mundo indicativo cotidiano, as mulheres e seus corpos, certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, já são sempre transgressores - perigosos e em perigo. (RUSSO, 2000, pp.69-77)

Para a mulher, dentro de uma sociedade organizada ao redor da vida familiar nuclear e da ordem patriarcal, na qual a divisão entre público e privado se não mais impera ainda exerce certo poder, adentrar o mundo público já é sinal de um desafio e uma forma de desvio, demonstra a insatisfação com a domesticidade típica da mãe má, mãe negligente, cujos desejos perversos são fonte de horror. Fazer tal passagem na condição de visibilidade do espetáculo é um adensamento de sua perversão, e fazer de tal espetáculo uma forma de expressão política é talvez uma abominação ainda mais extrema.

Como já fora dito, Chris ousa levar uma vida pública, bem como criar sua família, mesmo na ausência de uma figura masculina, negando a autoridade e a Lei do Pai, um pai ausente e mesmo negligente. E a não ser por alguns pequenos percalços, sua vida parece

seguir normalmente, sem jamais olhar para o passado conjugal como uma fonte de apego. A personagem inclusive mantém uma relação amorosa bastante casual com seu diretor. E mesmo com o drama de seu divórcio tomando as páginas das principais revistas de fofoca de entretenimento, ela parece desdenhar de tais questões, a publicidade e a exposição de sua vida doméstica não parece um problema.

Contudo, se ela aparenta representar as mudanças sociais em curso, funcionando quase como a epítome da mulher liberada de sua época, o horror que passa a lhe assombrar como forma de punição por suas transgressões demonstra o agressivo retorno e resposta da ordem patriarcal enfraquecida, que se acreditava reprimida.

O reprimido é o ódio, medo e auto-aversão patriarcal. A medida que a cultura muda, que o patriarcado é desafiado, que mais e mais famílias não mais conformam em estrutura, filiação, e comportamento aos padrões definidos pela mitologia burguesa, o filme de horror encena a fúria da responsabilidade paterna que fora negada os benefícios econômicos e políticos do poder patriarcal. A figura da criança neste gênero é problemática e horrorífica pois exige e gera a articulação de uma outra figura. O Pai é o reprimido concomitante que, primeiramente ausentando-se forçosamente, retorna para aterrorizar a família no filme contemporâneo de horror... É ele quem a ausência marca indelevelmente as casas de Regan e Carrie, que gendra a fúria dessas filhas em relação a falta que representam [falta em termos lacanianos, a ausência do falo], mas que não está lá para conter tal fúria dentro da Lei do Pai... a paternidade recusada, negada, abandonada, odiada; o patriarcado simultaneamente aterrorizado e aterrorizante frente a sua crescente impotência; o patriarcado enlouquecido pelo desejo paradoxal de sua própria aniquilação. (SOBCHACK, 2015, pp.180-181)

A ausência da figura paterna, se não necessariamente altera a vida de Chris, afeta profundamente Regan, a filha rejeitada desse lar dissolvido que passa a procurar figuras masculinas com as quais se relacionar e comunicar, como no caso de seu “amigo imaginário”, Capitão Howdy. Esta não é apenas uma presença sobrenatural que anuncia o flerte, mesmo que inocente, da menina com o mundo do mal, mas é importante notar que a companhia que ela busca se materializa em um personagem fictício masculino cuja epíteto denota uma posição de poder e comando, uma fonte de poder que prenuncia a possessão. Posteriormente, a garota será cercada por diversos avatares do poder patriarcal: médicos, analistas e, finalmente, padres (fathers em inglês).

Algumas das cenas mais pesadas e explícitas do filme são fruto não da possessão de Regan, mas do processo extremamente abusivo e invasivo da busca pela “verdade” de sua condição. Quando a garota começa a apresentar um mau comportamento, “fazendo cena” - no inglês *acting out*, que parece expressar não apenas um mau comportamento, mas uma transgressão, um excesso -, sua mãe lhe leva à um pediatra, que após uma série de testes

diagnostica que a menina está “sofrendo uma desordem dos nervos”, frequentemente vista no início da adolescência.

Existe um paralelo claro, e já muito apontado por boa parte da crítica filmica, entre a possessão de Regan e o início de sua puberdade, um “estado feminino”, matriz de sua sexualidade, cercado por diversos tabus sociais. Tabus que vêm com desconfiança e medo tanto esta fase limítrofe da vida feminina, quando o que ela indica e como se materializa: através da “impureza” do sangue menstrual, fonte de abjeção pois símbolo de poluição, que é potencializado e ainda mais perturbador por tratar-se da menarca, “o perigo situa-se nos estados de transição, simplesmente pois a transição não é nem um estado nem o outro, é indefinível” (DOUGLAS, 1984, p. 97), e a falta de definição parece ser um espaço fértil exatamente para a perda de controle e dos próprios limites.

Linda e Michael Hutcheon (2003), nos falam a respeito da patologização da mulher e especialmente da sexualidade feminina como discurso corrente e muito reproduzido pela literatura médica, especialmente a partir do século XIX. Em muitos dos escritos aos quais se referem, a mulher existe como uma fonte de mistério, capricho e descontrole, uma índole essencialmente má, mas que se mantém latente, e, por isso mesmo, sempre prestes a transbordar com ainda mais violência. Especialmente no que concerne a mulher púbere, desenvolve-se uma retórica de poder feroz e potencialmente perigoso, que...

se inscreve aqui em uma longa tradição do século XIX de associar mulheres púberes, menstruação, sexualidade e insanidade...Quando a herança do temperamento insano existe [...] se o indivíduo é colocado sob condições de grande excitação, ou sujeito a tensão mental severa, a propensão inerente pode vir a se manifestar em algum ato repulsivo de violência. É sabido que a grande perturbação interna produzida em jovens garotas na época da puberdade pode ser uma causa ocasional de estranhos sentimentos mórbidos e atos extraordinários, e aqui é especialmente o caso em que o temperamento insano existe. Em tal caso também irregularidades da menstruação, que podem perturbar o equilíbrio mental, podem também provocar um surto de mania ou a perversão moral extrema.... A tensão de uma grande decepção ou qualquer outra causa reconhecida de doença mental vai encontrar uma poderosa causa cooperativa na predisposição constitutiva. (HUTCHEON et. HUTCHEON,2003, pp.31-32)



O processo doloroso e violento de investigação médica da condição da jovem Regan. Vemos em diversas cenas ela envolta por equipamentos médicos que mais parecem instrumentos de tortura, sendo observada, perfurada e violada, dentro do espaço socialmente aceito da prática médica (Captura de tela do filme *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

Falando a respeito da forma como o gênero de filmes de mulheres dirige-se ao seu público alvo, bem como o modo particular que o olhar é articulado em um filme no qual o espectador não é masculino e, portanto, não exige a fetichização exacerbada da figura feminina, Mary Ann Doane, aponta para a emergência do discurso médico como uma forma de controlar e “dar sentido” à subjetividade feminina perturbada. A medicina, especialmente a psicanálise que é uma das crias mais duradouras e influentes do século XIX, nada mais é do que mais uma das instituições de controle e reprodução da ordem patriarcal hegemônica, que dita individualidades e gendra corpos para a vida em sua sociedade.

Criada para perscrutar, tratar e ajustar a psique histérica das mulheres “problemáticas”, a psicanálise é um instrumento que controle que exemplifica perfeitamente as dinâmicas e ansios sociais que rondavam a modernidade, onde vontade saber, poder e desejo se juntaram de forma quase simbiótica. Desenvolvida dentro de uma sensibilidade inerentemente melodramática, ela procura na superfície traumatizada do corpo histérico, e nos recessos de sua mente, a resposta para os problemas que lhe afligem: acredita que o corpo é investido de

sentido, um corpo no qual se inscrevem as perturbações emocionais que não podem ser articuladas através da fala, um corpo falante, vibrante, movido (BROOKS, 1995).

O que a psicanálise exige e procura nada mais é do que a confissão das verdades e pecados que assolam aquele corpo, verdades que antes foram espaço do olhar e do escrutínio religioso. Dentro da lógica de uma sociedade extremamente obcecada com a sexualidade e seus perigos, que confunde e associa sexualidade e identidade, tais confissões, bem como a origem dos problemas que lhes cercam são constantemente ligados à fatores sexuais, e algum tipo de degeneração de tal ordem.

Contudo, e muitas vezes, os métodos e práticas psicanalíticos e psiquiátricos eram desempenhados com uma violência extrema, que apenas revelava o verdadeiro intento de tais técnicas: conformar, mesmo que através da violência psicológica ou física, os corpos desajustados à seus papéis socialmente aceitos, neste caso regulando-os para a vivência familiar heterossexual monogâmica que lhes era exigida.

Longe de serem “curas” livres de conteúdos e filiações ideológicos, elas reproduzem o discurso e as estruturas de poder patriarcais, onde o médico assume o lugar de autoridade violenta da Lei do pai.

Mas no caso *dO' Exorcista*, a ciência e seus métodos “racionalis”, intrusivos e violentos, não são suficientes para responder as questões ao redor da jovem Regan. Dessa forma, faz-se necessário recorrer à uma autoridade anterior: a autoridade da religião com suas práticas e rituais místicos que prometem revelar a natureza e fonte do mal, mas que também se filia e reproduz à ordem patriarcal, sendo apenas mais um dos instrumentos possíveis para conter e regular corpos e comportamentos desviantes e monstruosos.

Ao longo de todo este processo, Chris tornara-se espectadora e vítima da destruição de sua jovem filha, e tal como as mães boas do ciclo clássico do melodrama materno e familiar, ela se transforma na imagem da abnegação, disposta a se sacrificar em nome de Regan. Ela passa a se esconder, não mais tem vida social, seu rosto envelhece rapidamente e sua antiga beleza é substituída pelo cansaço de uma batalha constante com um mal sobrenatural que lhe assola.

Vale notar que ao redor do filme, para além da moldura do melodrama maternal de onde deriva sua temática e estrutura, a construção imagética de Chris faz alusão direta ao vocabulário das mães do melodrama clássico, o que adensa ainda mais a intertextualidade genérica. Esta estratégia filmica nos convida, tal qual dita o princípio da imaginação

melodramática, a examinar, observar e pressionar ainda mais profundamente a fábrica do corpo fílmico e as associações semânticas que seu estilo propõe.

Segundo alguns autores (GREVEN, 2011, SOUSA, 2016), inclusive, o horror produzido após *Psicose* (1960, Alfred Hitchcock), denominado horror moderno, seria em parte descendente do gênero de filmes de mulher que entrara em decadência ao fim da década de 1950. Para eles, o horror então produzido herdara a temática do melodrama de mulher, especialmente seu *locale* privilegiado, o lar familiar burguês, e preocupa-se em dramatizar exatamente os problemas que cercam tal espaço central para a construção da sociedade patriarcal, bem como perscrutar os dramas de seus personagens. Neste contexto, e tal como já foi apontado, o sofrimento materno ganha singular importância, e seu tormento torna-se um dos símbolos maiores, e mais espetacularizados, da crise moral que parece assolar as famílias deste horror.

Os femininos simbólicos do cinema Hollywoodiano tem um valor e interesse considerável na medida que eles representam certas atitudes sobre gênero (sexo) e seus significados; sancionam tensões a respeito das formas como o gênero é construído culturalmente; iluminam o que está em jogo para a cultura na permanência insistente de certos *tipos* de pose de gênero; e emprestam-se à formas ecléticas de apropriação e especulação. (GREVEN, 2011, p.40)



Citações às mães do melodrama clássico na construção da personagem de Chris MacNeil: Lana Turner a esquerda em cena de *Imitação da Vida*, e à direita a personagem de Ellen Burstyn. (Capturas de tela dos filmes, *Imitação da Vida*, 1959, Douglas Sirk, e *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

A emergência das marcas do horror, compreendido como pertencendo ao reino do “fantástico”, possibilitam o uso máximo das potencialidades da fantasia, criando narrativas que refletem sobre e problematizam as questões do filme de mulher, adicionando à esses uma retórica de medo e violência, e uma mise-en-scene saturada por elementos monstruosos e ameaçadores. Organizar o espaço familiar dentro da retórica do horrífico fissa a própria ideia de familiaridade e nos leva a questionar a idealização do mundo doméstico, muito mais frágil, perigoso e assustador do que se pensara.

Da mesma forma, a fusão do horror com o melodrama materno nos instiga a investigar as falhas e desconstruir as estruturas que este gênero propõe, tal qual a origem do sofrimento e degradação da figura materna em nome de uma suposta felicidade que, como já vimos, trata-se apenas uma sádica fantasia que normaliza a conformação feminina em nome da continuação de uma ordem familiar corrompida pelas demandas do poder paterno.



Lado a lado, Chris e Mildred Pierce interpretada por Joan Crawford em filme homônimo. Podemos ver a repetição do jogo de luz e sombras típico do cinema noir em ambos na construção da figura materna sofredora perseguida pelas implicações dos atos monstruosos de suas respectivas filhas. (Captura de tela dos filmes *O Exorcista*, 1973, William Friedkin, e *Mildred Pierce*, 1945, Michael Curtis)

Filmes importantes feitos sob a influência de “Psicose” ... tomam como base uma crise dentro da estrutura familiar, uma crise inerente à própria constituição da família. O que distingue, principalmente, o cinema de horror moderno do clássico, é a obsessão daquele com a família e seus problemas, em oposição ao investimento do último com a figura do monstro, frequentemente ligada ao estranho, fantástico, sobrenatural, ou ameaças de outro mundo. (GREVEN, 2011, p. 88)

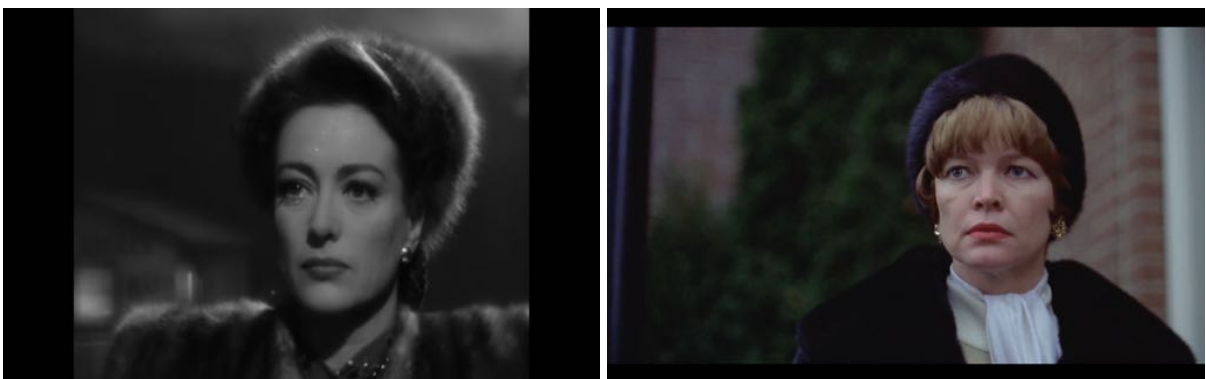
As ansiedades que permeiam nossas vidas não se extinguem, no máximo mudam de roupagem ou passam a concentrar suas forças em objetos diferentes. E é dentro desse complexo jogo sociocultural que o melodrama ganha mais força e persiste, pois, mais do que um gênero que responda às exigências da ideologia normatizante, como modo de representação sua função principal é expor, através da simbolização excessiva, os termos e instabilidades de uma moral ideológica em fluxo constante. Horror e filme de mulher se conectam por utilizar o melodrama como fonte de um vocabulário excessivo que exerce pressão sobre o discurso de repressão e conformação da ideologia patriarcal.



Chris confessa desesperadamente seu sofrimento para o Padre Karras. Carrie Scott (Jane Wyman) em uma conversa também dramática com Ron Kirby (Rock Hudson). Tanto o figurino e expressão das personagens quanto a organização do quadro estão claramente em diálogo (Captura de tela dos filmes *O Exorcista*, 1973, William Friedkin, e *Tudo que o Céu Permite*, 1955, Douglas Sirk)

Utilizar a gramática do melodrama dá profundidade emocional ao conteúdo do horror, especialmente se considerarmos que a estética utilizada por William Friedkin presa por um certo tipo de realismo. Os efeitos especiais e a maquiagem borram as barreiras entre ficção e realidade, tornando a o horror dessa mãe ainda mais plausível. O horror familiar melodramático potencializa os traços da crise social e cultural, injetando violência na boca do abismo da família nuclear.

Portanto, pensar as influências da personagem de Ellen Burstyn - que no ano seguinte ao lançamento de *O Exorcista*, deu corpo e eternizou mais uma personagem materna icônica, Alice Hyatt em *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974, Martin Scorsese) - é traçar uma longa genealogia fílmica, o que não é o intento desse texto, onde o sofrimento e a dor maternos como tema expõe as inclinações persistentes de um certo discurso ideológico e cinematográfico a culpabilizar a figura materna, ao mesmo tempo que se edifica a maternidade como instituição, impondo sacrifício e masoquismo como traços de um feminilidade ideal, submissa e devidamente controlada. (WILLIAMS, 2000)





Acima, vemos Mildred Pierce e Chris MacNeil, novamente em uma citação clara de William Friedkin ao imaginário do melodrama materno que antecedeu sua obra. Abaixo, o sofrimento de Chris traduzido em toda sua dor em um close de seu rosto em meio à um grito desesperado de uma mulher que não sabe mais o que fazer para salvar sua filha. (Capturas de tela dos filmes, *Mildred Pierce*, 1945, Michael Curtis, e *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

O ambiente saturado e excessivo que cerca a família burguesa, a ideia do lar como uma armadilha sufocante, adornada por decorações que sugam a identidade de seus personagens, deslocam a violência de seus sentimentos, e limitam o escopo de suas ações é intensificada pela presença monstruosa, sendo o próprio corpo monstruoso um objeto fetichizado e extremamente melodramático, que canaliza pulsões múltiplas, lhes acumula em suas extremidades deformadas até o limite da explosão histórica.



O olhar espantado de Chris em um plano que tornou-se extremamente emblemático na história do cinema. O close no pedido de socorro impresso na frágil e já dilacerada pele de Regan. (Capturas de tela do filme *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

A relação entre mãe e filha, vítima e monstro/vítima, também é trabalhada na forma de um complexo espelhamento. A proximidade inicial das protagonistas, o apego e afeto por elas compartilhado, parte do que Linda Williams (2000) denominou “romance de mãe e filha”, prenunciam a violência de sua separação, uma separação quase inevitável em uma sociedade que, apesar de cultivar a maternidade, repetidamente cria obstáculos e rechaça a relação entre estas figuras. Uma separação “necessária” para a adequação da filha ao seu papel dentro do romance heterossexual monogâmico.

Em *When the Woman Looks* (2015), Linda Williams investiga a relação entre a espectadora do filme de horror e as imagens de destruição do corpo feminino que povoam esse gênero. Tanto o olhar dessa espectadora, quanto o olhar da personagem feminina são questionados, uma vez que a vitimização violenta e espetacular parecem ser construídas como uma forma de punição por tal curiosidade, punição necessária pois dentro da estrutura cinemática o olhar é uma fonte de desejo, canal de pulsões, que, teoricamente, estaria exclusivamente guardada ao masculino. Portanto, o olhar é codificado como uma forma de desejo que quando associado à mulher, que idealmente seria apenas objeto de desejo e não observador desejante, causa um estresse na malha fílmica que precisa ser purgado.

Dentro da tradição do horror, tanto cinemático, quanto literário, a imagem da mulher adentrando o espaço sozinha, dando vazão a esse impulso de explorar e descobrir o que existe por trás das paredes de seu mundo, é extremamente codificada como fonte de perigo e medo....Adentrar por vontade própria em um local proibido é uma ação definida como desvio comportamental, e esse ato de desafio à ordem é carregado pela simbologia do flerte com o mundo da abjeção.(SOUSA, 2016, pp. 44-45)

Para Williams, existe entre mulher e monstro - dois objetos centrais do espetáculo cinemático, ambos extremamente fetichizados e melodramatizados, inerentemente excessivos ao olhar masculino -, uma cumplicidade singular: ambos são marcados em sua diferença, uma diferença incômoda que ameaça a ordem patriarcal e requer rituais complexos e muitas vezes violentos de poluição e negação para reafirmar os limites dos sujeitos masculinos, projetando naqueles as “impurezas” que abomina e deseja, e reiterando seu lugar de poder na ordem social, um poder ligado à ordem fálica.

Dentro da estrutura deste romance familiar, mãe e filha são colocadas como monstruosas: a monstruosidade de Chris está associada à sua transgressão social, sua negação do papel tradicional materno e sua vida pública e amorosa; Regan carrega a monstruosidade, tendo sido possuída por uma entidade estrangeira maléfica que literalmente se empossa de seu corpo e transforma-o em um objeto de sadismo.

O próprio termo *possessão* é carregado de significados, indica tanto posse material, dentro da linguagem de uma economia capitalista, quanto, e analogamente, posse sexual. Seguindo essa linha de pensamento, e lembrando que o filme determina e reitera a origem demoníaca como uma fonte estrangeira, ficam claros os diversos tabus sociais que se acumulam no centro da ação dramática: a sexualidade estrangeira monstruosa, uma sexualidade animalesca, violenta e perversa, simbolizada por figuras demoníacas que colocam

humano e não humano em contato, adentrando e tomando o corpo jovem e puro de uma garota americana; esta possível miscigenação como uma fonte de horror que degrada o corpo da mulher e ameaça a pureza da sociedade; as claras alusões ao estupro violento do corpo nacional, cuja finalidade é apenas a destruição e o caos.

Tais temas podem ser pensados dentro do contexto histórico social por qual passava os Estados Unidos, ainda envolvido na desastrosa Guerra do Vietnã, em meio à uma presidência envolta em escândalos, uma sociedade em plena mudança, que via seus bastiões e instituições mais sólidos sendo ameaçados e questionados por forças internas e externas, elementos de uma crise que desenhava um futuro aterrador para uma ideologia masculinista patriarcal que se supunha cerne legítimo dessa sociedade.

É esta ideologia em perigo que define o monstruoso, nada mais do que projeções deslocadas de seus medos e ansiedades. Como avatar de um novo tipo de feminino, reminescente do movimento feminista, Chris é sistematicamente punida, feminilizada através de seu sofrimento, e ainda mais por enxergar em sua filha a materialização de seu comportamento “monstruoso”.

O filme é especialmente perverso e assustador na construção dos encontros entre mãe e monstro/filha, onde aquela se enxerga nesta, e enxerga em sua deformação a realização de sua transgressão. De forma obversa, o corpo possuído de Regan, filha desta nova ordem social, avatar da primeira geração de mulheres que nasceram em meio às turbulências do movimento feminista, parece sinalizar os perigos da liberação sexual e subjetiva das mulheres: um corpo tão histérico, barulhento e explosivo quanto o das mulheres que iam a rua e ousavam reivindicar publicamente seus direitos.

Mas este corpo monstruoso esconde uma jovem que ainda pode ser salva, que existe como rastro de um inconsciente reprimido pela presença demoníaca que lhe possui, e que só consegue vir à tona por um momento para inscrever em sua frágil superfície um pedido de ajuda às forças paternas para que estas retornem, restaurem a ordem e lhe resgatem.

A cena final entre os padres e Regan é construída como um embate entre personagens paternos e um princípio materno perverso e que precisa ser contido e destruído. Tal como um bom melodrama a cena reitera e confirma os termos do drama que permearam todo o filme, e através da repetição do cenário básico familiar, reafirma a simbologia dos seus elementos.



A esquerda, o embate construído na economia visual do plano filmico entre o demônio no corpo de Regan e o Padre Merrin, ao centro desse drama a figura de Karras, um jovem padre em meio à uma crise de fé e masculinidade. A direita, Karras reage violentamente ao assassinato de Merrin, sua única figura paterna, e parece perceber que a única resposta para a situação é através da violência física e a expressão de sua masculinidade recuperada junto à sua fé.

Damien Karras, como falei brevemente, também é marcado por uma relação complicada e dolorosa com sua mãe. O jovem padre se encontra em meio à uma crise de fé adensada pela morte da mãe, pela qual se culpa por tê-la abandonado. É marcante a ausência da figura paterna em sua estrutura familiar, bem como a sugestão velada de homossexualidade em sua relação com outro colega de batina.

Padre Merrin é um homem de fé quase inabalável, que já enfrentara esta entidade sobrenatural outras vezes. Dentro deste cenário, ele substitui a figura paterna ausente de Damien, muda o equilíbrio dramático, arquiteta o ritual de expulsão da força maligna, e serve de mentor para a recuperação Karras.

Regan/Pazuzu por sua vez, identifica a fraqueza deste e brinca com sua mente, assumindo o papel da mãe amada e abandonada. Karras encontra-se diminuído entre esta mãe, que mesmo imobilizada ainda é extremamente poderosa, e a nova figura paterna, que toma as rédeas da situação e lhe expulsa do quarto.

Contudo, a grande virada se concretiza quando Damien retorna à sua jornada heróica e encontra seu pai/mentor assassinado pela garota/monstro. Tomado por uma ira que até então mantinha controlada, ele dá vazão à todos os seus impulsos violentos: em última instância, não é a religião ou a fé que recuperam a situação, mas sim o retorno triunfante da masculinidade forte e dura que ele renegara. Ex-pugilista, ele literalmente expulsa o demônio através de socos e pancadas, absorve-o e, sendo mais forte, sacrifica-se para consigo levar e eliminar o mal.

Termino este capítulo sobre o que chamei de melodrama horrífico com a imagem que para mim resume tudo o que tentei aqui apresentar: Chris e Regan, mãe e filha, juntas

novamente, porém devidamente conformadas, claramente machucadas e diminuídas, colocadas em seu devido lugar. Vítimas de um doloroso e violento processo de moralização de seus corpos e comportamentos, ambas saem desse drama resignadas à seus papéis sociais, e tanto elas quanto nós espectadores permaneceremos para sempre traumatizadas pela tortura à qual foram submetidas, e da qual fomos testemunhas.



Mãe e filha, emaciadas e ainda com sinais dos abusos sofridos em meio ao doloroso processo ao qual foram submetidas, agora aparentemente contidas e conformadas. (Captura de tela do filme *O Exorcista*, 1973, William Friedkin)

No entanto, e mesmo após afirmar a força emocional que agita a história dessa família e de todas as outras que mencionei ao longo deste capítulo, é importante reiterar que, longe de ser um discurso ideologicamente claro e direto, melodrama e horror, especialmente quando lidos e pensados em relação, abrem uma fissura irreparável no tecido ideológico. O que daí escapa é a perversidade de um sistema de conformação que atua violentamente e tem sua violência sancionada pela utilização da moldura familiar.

Enxergar o drama familiar como uma peça horrorífica nos permite trabalhar e perscrutar os horrores que existem mas são apagados na fábrica de tal instituição, tal qual a sociedade que lhe exalta. O próprio modo melodramático nos fornece instrumentos para questionar os arranjos que sustentam tal estrutura: nenhum objeto é vazio, cada elemento desses complicados dramas apontam para verdades mais profundas e inconscientes, atingindo e animando os recessos de um inconsciente social historicamente localizado.

Pensando nos termos de uma linguagem psicanalítica, essa também essencialmente melodramática, monstros, medos e desejos tendem a se materializar em nossos sonhos e pesadelos de forma deslocada, bem como se misturar e confundir.

Por um lado podemos perceber o papel do cinema de horror dentro de uma maquinação ideológica maior, como instrumento do aparato social de gendramento de corpos, parte de uma tecnologia ideológica complexa, definindo o que é monstruoso e impuro através de corpos concretos. Por outro, o horror nos permite e leva a confrontar nossos monstros e demonstra através da fragilidade dos corpos em tela a própria fragilidade dos limites que separam o que se diz humano e não humano, dentro e fora, sujeito e outro, homem e monstro.

Como retorno de forças e pulsões reprimidas, produtos do que Robin Wood denomina uma repressão excedente que apenas nos condiciona à nossos papéis socialmente aceitáveis (leia-se, dentro de uma ordem hegemonicamente heterossexual, monogâmica, branca, de classe média e patriarcal), nossos monstros e pesadelos também materializam nossa própria insatisfação com tal sociedade, dando vazão aos nossos ímpetos violentos contra a ordem que nos oprime e reprime diariamente.

O horror é o drama da diferença que lateja sob a superfície de nossa cultura e que constantemente ameaça regressar de forma violenta e destruir/reconstruir sua estrutura. No seio familiar ele não apenas materializa o retorno das repressões ali institucionalizadas, como desestabiliza para sempre sua ordem e coloca-a em crise.

Em um momento no qual a mitologia de nossa cultura dominante não pode mais resolver as contradições expostas pela experiência, a família nuclear encontra-se em uma crise nuclear. Ao invés que servir para o patriarcado burguês como um lugar de refúgio contra as revoltas sociais das duas últimas décadas (muitas das quais foram iniciadas pelos jovens e pelas mulheres), a família se tornou o lugar de tais revoltas - e agora serve como um sinal de sua representação. Não foram apenas expostas como mitos as distinções burguesas entre membros familiares e Outros estrangeiros, lar privado e espaço público, microcosmo pessoal e macrocosmo sociopolítico, mas também a própria família foi exposta como uma construção social, como um conjunto de práticas significadas e significantes. A família e seus membros são vistos, então, como subordinados ao processo semiótico assustador, mas potencialmente libertador, de seleção e combinação - e sua ordem, significado, e poder são percebidos como abertos à transformação, dissolução, e redefinição. (SOBCHACK, 2015, pp.174-175)

Horror familiar e familiar, ele nos mostra através de seus monstros a forma como nossa sociedade lida com a diferença, especialmente a diferença representada pela figura da mulher. Ao longo desse capítulos visitamos lares muito diferentes, mas estranhamente parecidos. Em todos esses, a família e a sociedade como um todo eram assombrados de uma

forma ou de outra por figuras femininas monstruosas, sejam essas mães ou suas crias, geralmente ambas ao mesmo tempo.

A dificuldade que a sociedade patriarcal encontra em lidar com/controlar a figura feminina constrói, reafirma e representa mitos a respeito de sua sexualidade. Procurei pensar as origens desse discurso dentro da organização familiar, a sexualidade feminina monstruosa como uma ameaça à família nuclear e os papéis sociais que esta tenta definir e propagar, bem como a força com a qual tal discurso trabalha para lacerar os laços entre mães e filhas e reafirmar a ordem patriarcal, um tema caro ao cinema que perdura desde os tempos áureos do melodrama materno.

No próximo capítulo, observaremos a monstificação do desejo sexual feminino como um adensamento de tal cenário moralizante. Para tanto, os melodramas horroríficos que se seguem são potencializados pelo diálogo direto com a linguagem da pornografia. Pornificação do imaginário horrorífico, monstificação da sexualidade pornificada, os temas sexuais que já estavam latentes no presente capítulo agora explodem em diferentes iterações, que nos levam a indagar mais uma vez a forma de nossos monstros e pesadelos, bem como a complexa negociação de desejos que lhes cerca.

CAPÍTULO III

HORROR E PORNOGRAFIA: A MONSTRIFICAÇÃO DA SEXUALIDADE FEMININA

CAPÍTULO III - HORROR E PORNOGRAFIA: A MONSTRIFICAÇÃO DA SEXUALIDADE FEMININA

Mesmo enquanto a bruma continua a pairar sobre os vales, também o pecado antigo continua a fixar-se nos recessos, nas profundezas da consciência mundial.
The Anatomy of Atavism, Dr. Louis Judd, em *Sangue de Pantera* (1942)

Tal qual a pele humana, as ideias de gênero, seja este filmico ou dentro do discurso das sexualidades, muitas vezes giram em torno desses como fronteiras, limites de diferenciação utilizados para categorizar e separar certos elementos, mantendo, de acordo com algum princípio muitas vezes arbitrário, a separação entre o que pertence a um certo grupo, por apresentar características que lhe definem, e o que deve ser eliminado para um espaço outro, bem como definindo uma relação de valor entre eles.

Contudo, tal qual a pele, os gêneros filmicos são criaturas mutáveis e extremamente permeáveis. Suas fronteiras de separação são em verdade locais de contato, convidando e impelindo trocas genéricas e misturas temáticas e estéticas que possibilitam arranjos potencialmente desestabilizadores e interessantes.

No capítulo anterior, trabalhei exatamente as possibilidades de análise discursiva que emergem quando o horror, foco central de meu trabalho, adentra o mundo da família, local privilegiado do melodrama familiar, e o que tais negociações e espaços de intertextualidade genérica nos falam sobre a representação da mulher dentro da construção de um discurso que lhe define como figura monstruosa por excelência.

Uma das questões centrais que cercam o horror filmico é a preocupação que este materializa através do monstro a respeito problemas de diferença, especialmente no que diz respeito à diferenças de gênero e a definição e reafirmação dos limites entre masculinidade e feminilidade (GRANT, 2015; CLOVER, 2015; WILLIAMS, 2000, 2015, entre tantos outros).

Dessa forma, falar da mostraçãomonstraçãoda sexualidade no filme de horror, especialmente a partir da década de 1970, sem falar na exploração visível e excessiva do corpo sexuado e a utilização de uma linguagem advinda da pornografia na construção da mise-en-scene, seria ignorar uma série de possibilidades analíticas, especialmente no que concerne os pontos de contato entre esses gêneros: a exploração espetacular do corpo feminino como espaço do sensível e lugar da diferença, utilizado de forma a interpelar e engajar o sistema sensório-sentimental de seus espectadores.

Ambos os gêneros, como também é o caso do melodrama, têm no cerne de seu pacto de espectadorialidade a promessa do encontro excitante com corpos excitados, um pacto forjado numa experiência movente de proximidade agitada entre corpos em tela e corpos fora dela. O objetivo é eliciar uma resposta carnal através da própria exploração da carnalidade da matéria filmica, a excitação própria da visualidade excessiva típica desses gêneros.

A discussão a respeito da sexualidade dentro do filme de horror é com certeza um dos pontos centrais dentro da crítica deste gênero. Vemos o monstro emergir como sinal de diferença, especialmente uma diferença fundada nas ansiedades de gênero, em diversos autores.

Robin Wood ao utilizar o termo “retorno dos reprimidos”(WOOD, 1985) para referir-se à repressão “en-corporada” pelo monstro, especialmente pensando na repressão referida como sendo uma forma de sexualidade que transgride o socialmente aceitável, noção esta que muitas vezes está ligada à sexualidade feminina como tabu.

Barbara Creed (1986) investiga a representação do monstruoso feminino no cinema de horror a partir de uma análise do abjeto, em uma releitura e reapropriação oferecida pela autora dos escritos da linguista francesa Julia Kristeva em seu livro “Powers of Horror” (1982), pensando o próprio filme de horror como um trabalho de abjeção através do contato com a diferença:

[O] projeto ideológico central do filme popular de horror - [é a] purificação do abjeto através de uma “descida às bases do constructo simbólico”. Dessa forma, o filme de horror ocasiona um confronto com o abjeto (o corpo morto, dejetos corporais, o monstruoso feminino) para, finalmente, ejetar o abjeto e re-desenhar as barreiras entre o humano e não-humano. Como uma forma moderna de rituais de violação, o filme de horror trabalha para separar a ordem simbólica de tudo que ameaça sua estabilidade, particularmente a mãe [eu substituiria esta pelo o feminino como princípio de diferença] e tudo que seu universo significa. (CREED, 1986, p.53, tradução própria)

Carol J. Clover (2015), por sua vez, analisa questões de gênero e diferença dentro do subgênero do slasher que dominou a produção do horror durante as décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos da América. Sua preocupação jaz especialmente em questões de representação e gendramento através das sensações do horror especialmente para o que ela define como o público alvo deste subgênero: jovens adolescentes do sexo masculino. Seu trabalho tornou-se singularmente canônico por ela ter cunhado o termo *final girl* para designar a protagonista desses filmes, uma menina muitas vezes masculinizada ou des-sexualizada que

consegue sobreviver ao ataque monstruoso por sua sagacidade, emergindo como herói desta narrativa, e servindo de avatar ambíguo para o processo de identificação desses espectadores.

A diferença sexual como origem e conteúdo do monstruoso é a premissa central de *The Dread of Difference: Gender and Horror Film* (2015), coletânea de textos clássicos e mais recentes que versam de maneira variada e extensa sobre o assunto editada por Barry Keith Grant, e em cuja introdução o mesmo anuncia de forma categórica que “uma verdade essencial sobre o gênero do horror fílmico é a extensão com o qual o mesmo se preocupa com questões de diferença sexual e gênero” (GRANT, 2015, p.1)

Da mesma forma, associação e aproximação entre horror e pornografia na teoria fílmica, especialmente por parte da crítica feminista, já vem também de longa data. A própria Clover no ensaio que deu origem à seu livro clássico *Men Women and Chainsaws* cunha o termo “gêneros do corpo”, que será posteriormente apropriado e expandido por Linda Williams, para designar os gêneros da pornografia e do horror, ambos fundados nas sensações, e que jazem do lado de fora do espaço civilizado determinado pelos gêneros legítimos, trabalhando com o inconsciente (CLOVER, 2015, p.70).

A pornografia engaja diretamente (em termos prazerosos) o que o horror explora indiretamente (em termos dolorosos)... A pornografia fala sobre o (ato) sexual e o horror sobre gênero... horror e pornografia são os únicos gêneros especificamente devotados à excitar a sensação corporal. Eles existem apenas para horrorizar e estimular, nem sempre respectivamente [ou exclusivamente] (CLOVER, 2015, p.71).

A relação entre os gêneros também foi central para o desenvolvimento do cinema de exploração. Filmes de *exploitation*, ou filmes de exploração, como se referem Laura Cánepa (2009) designa filmes de baixo orçamento cujos produtores se valem de muita publicidade para suprir a falta de um determinado padrão de qualidade e de nomes ligados ao *mainstream* do cinema:

O termo, adotado do inglês *exploitation*, foi derivado das práticas publicitárias e chamarizes usadas em cartazes, anúncios de jornais e trailers, para suprir, em produções baratas realizadas desde as primeiras décadas do século XX, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios. Após os anos 1950, *exploitation* também passou a designar um conjunto mais específico de filmes eróticos, policiais e de horror destinados a atrair principalmente o público masculino (CÁNEPA, 2009, p.1).

O termo *exploitation* foi ao longo do tempo sendo associado a um enorme leque de produções à margem do mercado. Estas sempre se valiam de assuntos tabus e proibidos dentro da filmografia “principal” e da exploração visual excessiva de elementos como sexo, drogas, prostituição e assassinatos para atrair o público. E a partir das décadas de 1960 e 1970 os

códigos do exploitation foram gradualmente assimilados pela filmografia mainstream, que via nessas produções baratas uma nova possibilidade de modelo produtivo e uma forma de manter seu público cativo.

No Brasil não foi diferente. Boa parte de nossa produção nacional se valeu de elementos do exploitation, principalmente no ciclo da pornochanchada. Nestes filmes, podemos ver sinais claros do chamado sexexploitation. A utilização do sexo como chamariz de público foi uma tática vencedora e possibilitou uma produção bastante significativa e duradoura no imaginário nacional, como diz Cánepa:

A face mais característica desse fenômeno foi o cinema erótico da Boca do Lixo, em São Paulo, que repetia diversas estratégias do cinema de exploração, em particular do *sexexploitation*, como os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o *status* cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha, e... a misoginia e a “objetificação” das mulheres, apresentadas quase sempre como alvos de um olhar invasivo e, não raro, sádico e brutal. (CÁNEPA, 2009, pp.2-3)

A objetificação dos corpos femininos neste horror erotizado é também parte de um discurso ambíguo que supostamente prega a liberdade de expressão sexual feminina, mas, ao mesmo tempo, pune-as quando transgridem as demandas da ordem dominante, quando tal sexualidade não se adequa às exigências do discurso ideológico, uma sexualidade transgressora que é definida como monstruosa.

Em sua famosa análise sobre a franquia *Hellraiser*, Christopher Sharrett denuncia o paradoxo fundante deste horror erótico, muitas vezes produto de uma cooptação do radicalismo do horror por uma cultura *mainstream* que lhe esvazia: o investimento de sua linguagem e sua visualidade na sexualidade feminina, no espetáculo do corpo feminino em cenas de sexo exóticas, proibidas e extremamente fetichizadas, apenas para posteriormente puni-las por tal desvio, “parte de uma mitologia que coloca uma ênfase particular na sexualidade da fêmea, simultaneamente explorando-a e condenando-a em um construto há muito implicado na sua idealização ao longo da arte Ocidental” (SHARRETT, In. GRANT, 2015, p.289).

Especialmente no título original da franquia, *Hellraiser- Renascido do Inferno* (1987, Clive Barker), vemos de forma quase didática a construção da monstruosidade associada à sexualidade feminina, uma sexualidade curiosa e monstruosamente desejante. Julia (Clare Higgins), é construída como uma madrasta má, e sua maldade está diretamente ligada com sua

agressividade sexual, sexualidade que se concretiza em toda sua monstruosidade quando a mesma tem um caso com Frank (Sean Chapman), irmão de seu marido, um homem envolvido com um submundo noturno de aventuras sexuais violentas, cuja visualidade remete ao sadomasoquismo, que lhe levam finalmente à morte.

No entanto, Frank retorna como um tipo de zumbi, inicialmente não mais do que um esqueleto coberto por restos disformes de musculatura, fugindo de demônios que estão a lhe perseguir. Para concretizar seu processo de formação, ele precisa de sangue humano, e Julia, em uma mistura de fascínio, desejo e curiosidade, lhe ajuda fisingando homens com sua sexualidade transbordante e trazendo-os para Frank, apenas para terminar sendo assassinada por seu amante.

A destruição da curiosidade sexual reafirma a ideia central de toda a série Hellraiser. Enquanto a agenda desses filmes e elementos próximos do fantástico são bastante diretos em relação à função do monstruoso reprimido para restaurar a normalidade, a sua preocupação maior é a extensão a qual tais espetáculos tão ostensivamente transgressivos, muito do que opera fora das amarras do “bom gosto” da cultura burguesa, sempre expõe qualquer resistência política. (Idem, p. 292)

Contudo, apesar da corrente claramente reacionária que parece dominar os encontros entre horror e pornografia em filmes de exploração, Laura Cánepa nos lembra a existência de outras tradições e discursos dentro dessa produção, especialmente no que concerne a representação de mulheres monstruosas:

Alguns desses filmes trocavam a posição inferiorizada das mulheres e as colocavam não mais como vítimas, e sim como algozes no horror. Não por acaso, trata-se de alguns dos filmes eróticos mais interessantes realizados no Brasil naquele período, justamente pela autoconsciência e pela ironia que continham. (CÁNEPA, 2009, p.3)

Autoconsciência e ironia são traços de alguns dos filmes que já trabalhei em capítulos anteriores, bem como estão presentes em algumas obras que analisarei adiante, parte mesma de uma sensibilidade pós-moderna que tende a construir seus produtos em diálogo direto com outros gêneros e mesmo com o passado clássico do gênero que trabalham, reimaginando temas, reconstruindo e desconstruindo discursos, em um processo constante de trocas, negociações, permanências e mudanças, que podem ou não dar frutos necessariamente progressivos.

Contudo, e como já foi mencionado no próprio projeto deste trabalho, as associações e diálogos entre os gêneros aqui descritos abrem espaços de questionamento, especialmente através da forma singular como organizam seus espetáculos através do excesso e da saturação

sensorio sentimental que este organiza, ainda mais potente quando da ativação de gêneros que traduzem de forma ímpar as obsessões da sensibilidade moderna.

Tanto horror quanto pornografia, dois gêneros que emergiram no imaginário cultural ocidental de forma mais concreta a partir dos séculos XVIII e XIX, desenvolveram-se em pleno contato e de forma simbiótica com a sensibilidade e estética melodramática que dominou o período. Portanto, todos esses gêneros partilham de uma mesma matriz, o espetáculo popular do excesso, e utilizam-se elementos de sua linguagem para conseguir acessar seus espectadores.

Frutos da sensibilidade moderna, todos mostram uma preocupação flagrante com a visualidade, especialmente com o prazer derivado de olhar o corpo humano em movimento, movido e movente. Olhar e prazer estando intimamente ligados com questões de saber, a busca por “verdades” visíveis e empíricas tão cara à mentalidade cientificista moderna, principalmente no que tange o prazer do saber a “verdade” do sexo: prazer de conhecer o prazer. (WILLIAMS, 1989)

Contudo, um problema central para uma sociedade fixada na visualidade é a figura da mulher e sua sexualidade, sua “diferença”. A busca incessante pelo prazer do saber e o saber do prazer parece encontrar uma barreira quase inaceitável na impossibilidade da genitália feminina, cuja diferença passa a ser caracterizada, através do recurso ao discurso psicanalítico, como uma falta, a falta do falo.

Uma cultura preocupada com a visualidade da diferença mostra também uma obsessão pelo controle e a separação, a necessidade de eliminar espaços de ambiguidade - o que recorda a própria necessidade do melodrama em tornar o mundo moral legível através de padrões estéticos altamente codificados e visíveis, a necessidade de nomear e materializar a moral oculta através de seus dramas.

Contudo, como já foi dito, a objetividade visual encontra na diferença feminina uma barreira, um ponto cego que limita suas aspirações de controle e exige, portanto, um escrutínio cada vez maior e mais incisivo, pois “o saber não pode vir até que saibamos como a diferenciação de organismos vivos em dois sexos ocorreu” (IRIGARAY, 1987, p.20). De modo que a diferença sexual e em especial a sexualidade feminina ganham um lugar de destaque dentro da ordem e dos imperativos do saber, e dos dispositivos de poder, que regem a sociedade moderna (FOUCAULT, 1999).

Centro do espetáculo erótico, do prazer ligado ao “ espetáculo do corpo pego em meio a um momento de sensação e emoção intensa...fora de si” (WILLIAMS, 2004, p.729), o corpo da mulher tende a funcionar, especialmente nos gêneros aqui citados, como receptáculo máximo das sensações violentas que definem-os. É através de seus corpos extremamente fetichizados que recebemos algumas de nossas mais pungentes sensações. Porém...

Enquanto seu corpo se encontra assim eroticizado...seu órgão sexual representa *o horror de nada a ser visto*. Um defeito na sistematização da representação e do desejo. Um buraco em sua lente escopofílica... este nada a ser visto precisa ser excluído, rejeitado do cenário de representação. A genitália feminina é ausente, mascarada, costurada dentro de sua “rachadura”. (IRIGARAY, 1985, p.26)

De forma inversa, *o horror de nada a ser visto*, da impossibilidade de um saber que permite o controle, parece apenas estimular a proliferação de discursos e tecnologias que permitam perscrutar a sexualidade feminina, tal qual a tecnologia cinematográfica e a própria pornografia filmica, em busca de sua verdade.

No entanto, o próprio processo de caracterizar tal sexualidade como uma ausência, falta/lack, demonstra não apenas as ansiedades de um discurso de controle, mas uma forma que tal discurso encontra de negar a real diferença da sexualidade feminina, uma diferença produtiva, ao caracterizá-la como negativo *em relação* à sexualidade masculina.

A necessidade de diferenciação está também intimamente ligada à necessidade de criar e manter uma ficção que propague a manutenção da divisão sexual da sociedade entre homens e mulheres, bem como suas hierarquias e a estrutura de poder que dela dependem, família nuclear patriarcal e demais instituições sociais baseadas em uma autoridade hegemonicamente masculina.

Deste modo, não é de se estranhar que gêneros filmicos tão focados no espetáculo visual de corpos em estado de excitação, parte mesmo da sensibilidade de uma sociedade compulsiva com o discurso sobre o sexo, reflitam em suas estruturas uma preocupação quase obsessiva com problemas de gênero e questões de diferença.

Como já foi falado, uma das formas de lidar com a diferença, o outro discursivo ou social, é marcá-la, construir sua representação em um corpo localizável que possa ser observado e compreendido, e possivelmente destruído caso ofereça algum tipo de perigo, simbolize uma ameaça direta à ordem.

Pensando especialmente no caso da pornografia heterossexual, existe um investimento singular tanto na diferenciação dos corpos em tela, bem como na construção visual de seus

prazeres e na fetichização exacerbada de partes dos corpos, de modo a reafirmar através da performance explícita do ato sexual a separação de papéis sexuais e sociais.

Sendo o sexo o espaço da verdade última que ronda a sociedade moderna, sua maior obsessão, não é de se estranhar que a encenação do ato sexual carregue um poder simbólico ímpar dentro dos seus discursos. Ao mesmo tempo, o visionamento do ato sexual, por mais explícito que possa ser, nunca consegue capturar a verdade total, invisível, escondida, do prazer sexual feminino - e portanto marcar totalmente sua diferença e controlá-la.

Esse impasse estressa a malha ideológica, complicando suas representações, gerando um acúmulo ainda maior de ansiedades a respeito desse corpo, pulsões variadas de desejo e repulsa que se somam de modo a saturar este encontro, que torna-se ainda mais excessivo e possivelmente perigoso. O encontro em meio à esta torrente de sensações com o corpo feminino, espetacularizado em sua sexualidade, tal qual encontrar o monstro, é uma experiência extremamente ambígua e visceral.

Dessa forma, o que se diz a respeito da sexualidade e do desejo femininos trabalhados através da linguagem de uma imaginação pornográfica³⁴ que satura as imagens dessa sexualidade de ambiguidade, desejo e repulsa, ganha um novo significado quando rodeado da promessa do monstruoso típica do horror. O encontro dessas diferentes, porém bastante próximas, molduras genéricas constrói um tecido fílmico especialmente denso que nos permite colocar em crise um discurso que se pauta exatamente na monstificação do desejo feminino.

. . . pode-se afirmar com alguma certeza que é a sexualidade da mulher, aquilo que lhes torna desejável - mas também ameaçadora - para o homem, é o que constitui o real problema cuja exploração é a finalidade que anima o cinema de horror, e que constitui também e em última instância aquilo que realmente é monstruoso. (NEALE, Apud. HOLLIGER, 2015, p.346)

O intento deste capítulo é adensar a problematização que começou no lar burguês. Se no melodrama horrorífico fica implícito que a monstrosidade feminina tem origem em uma sexualidade definida pelo universo patriarcal como essencialmente transgressora, aqui tal

³⁴ O termo imaginação pornográfica parece emergir quase que naturalmente dentro da análise que se propõe, no entanto, tomo-o emprestado de Mariana Baltar exatamente por acreditar que a apropriação que a autora faz seja mais do que adequada para o intento deste trabalho. Como a própria define em “Frenesi da Máxima Visibilidade”, a pornografia surge como uma fonte de tradições bastante específicas, fincadas no imaginário compartilhado da cultura popular, e que serve de matriz para diversos produtos que não necessariamente se filiam ao mundo da pornografia. Como parte do vasto manancial que é o vocabulário da cultura contemporânea, a pornografia possui códigos vastamente conhecidos, reconhecidos e ativados dentro de um jogo de citações e diálogos complexos, mas que também “contribuem para conformação de critérios de definição e de disputas por lugares de distinção (legitimação) entre os gêneros narrativos.” (BALTAR, 2010, p.4)

relação é explicitada pela materialização do desejo sexual feminino e suas pulsões em narrativas permeadas por cenas de sexo e punição. Nos mostrando sua perversão em histórias que tematizam e fetichizam o encontro sexual feminino com a figura monstruosa, e com a própria monstruosidade perversa de seus desejos. O fato mesmo de desejar, quando atrelado à um corpo feminino parece uma transgressão, um excesso sexual, uma aberração a ser temida. De modo que qualquer sinal de um corpo feminino desejante e pulsante, é visto com assombro pelas lentes da câmera.

Contudo, e não obstante, a instabilidade do cenário filmico adensado em pulsões ambíguas pela intertextualidade genérica entre horror e pornografia também nos permite pressionar e questionar o discurso de monstrificação da sexualidade feminina. Se, tal como no caso do melodrama horrorífico, existe uma inclinação em parte da trama cinematográfica em construir um cenário que condena e patologiza tal sexualidade para posteriormente sancionar atitudes violentas de conformação dos corpos femininos em nome da reafirmação dos papéis socialmente aceitos - sexualidade feminina frágil e dominada, sexualidade masculina forte e dominante -, existem também linhas de força concorrentes, que exaltam a potência da sexualidade não conforme como um espaço de poder e fuga, e uma possível saída para a negociação dos prazeres femininos.

3.1 A monstrificação da sexualidade feminina

Ao longo dos séculos, e especialmente a partir da modernidade, a sexualidade feminina foi colocada como espaço da diferença, como o particular, oposta à “norma” masculina, e portanto, um desvio dentro da normalidade, algo que pode ser apreendido na própria leitura que a autora Barbara Creed realiza dos textos de Freud a respeito da figura da Medusa como símbolo de uma monstruosidade feminina ameaçadora:

Em 1922, ele argumentou que a cabeça da ‘Medusa seria um substituto da genitália feminina’; se aceitarmos a interpretação de Freud, podemos ver que o mito de Perseu é mediado por uma narrativa a respeito da *difference* da sexualidade feminina como uma diferença que é fundada na monstruosidade e que invoca ansiedades de castração nos espectadores masculinos. ‘A visão da cabeça de Medusa torna o espectador ereto de medo, transforma-o em pedra’. (CREED, 1986, p.44. Grifo da Autora)

Representações dessa mulher fálica ou castradora, multiplicaram-se ao longo dos séculos e adquiriram diversas formas, seja essa a imagem da “vagina dentada”, a vagina castradora, como uma boca animal a ameaçar o tão precioso símbolo máximo do fálico dentro do nosso sistema de significação, isto é, o pênis masculino; ou mesmo a figura da “mãe fálica”, aquela mulher que não aparece como símbolo do perigo de castração, mas que, aparentemente, consegue fugir de seu “destino” biológico.

Pensando dentro do contexto de uma teoria feminista de risco e desafio à normas de poder hegemônicas, Hélène Cixous (1976) teorizou que o medo do feminino fálico era exatamente o medo da tomada de poder, da possibilidade que ele implica de inversão da ordem patriarcal que lhe era contemporânea.

O gênero do horror carrega em seu cerne a lógica espetacular excessiva como forma de interpelação e agenciamento espectral, e que baseia seu espetáculo especialmente nas angústias e perturbações causadas pelo encontro com o corpo monstruoso, abjeto, grotesco, sempre ligado às ansiedades fundadas na diferença de gênero. Este corpo causa fascínio e horror pois serve como uma “codificação definitiva de nossas crises” (KRISTEVA. Apud. RUSSO, 2000, p.22), e que permite uma ativação do potencial social e político da transgressão através da exploração das zonas horríficas e seus expurgos abjetos.

Encontro este que causa pulsões e identificações ambíguas em seus espectadores, através da proliferação de espetáculos sensoriais extremos protagonizados por corpos instáveis e perigosos, especialmente corpos femininos, e cujo próprio pacto de espectralidade exige a destruição quase ritualística desses corpos que ameaçam os limites do sujeito, corpos que, em seu excesso, ultrapassam regras e normas e, fazendo-o, criam fissuras profundas no próprio processo discursivo e na materialização dos padrões corporais e comportamentais vigentes.

A formação de um sujeito requer uma identificação com o fantasma normativo do “sexo”, e essa identificação acontece através de um repúdio que produz o domínio da abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode surgir. Essa é uma rejeição que cria a valência da “abjeção” e seu status para como um espectro que ameaça o sujeito. (...) Contudo, essa abjeção negada vai ameaçar expor as pretensões de auto-fundamentação do sujeito sexuado, revelando o quão dependente esse sujeito é de um repúdio sob cujas consequências ele não tem controle. (BUTLER, 1993, p.3)

Ao longo de seus escritos a respeito das categorias do gênero e sexo, a teórica queer Judith Butler analisa os processos de materialização dos corpos pelas normas do discurso

hegemônico, especialmente o papel do constructo da sexualidade e do gênero como parte do aparato de poder que cria os corpos que significa e rege.

Para ela o abjeto têm um papel central dentro construção do sujeito sexuado, como espaço de negação que, no entanto, é essencial para a construção desse sujeito como possibilidade, aquilo que precisa ser negado, mas que ameaça retornar, tal como o “retorno do reprimido” monstruoso, revelando a ambiguidade fundante da ficção do gênero.

Adentrando o discurso como Outro, como parte de uma corporeidade excessiva, abjeta na própria sexualidade que lhe define, o feminino já figura como excesso, como local máximo da indefinição e que concentra, também, as tensões e ansiedades geradas por sua própria condição de existência.

Atada por um doloroso e violento processo de regulamentação e normatização, a abjeção não-inteligível que surge da incessante demanda da norma pela conformação do corpo da mulher parece irromper por todos os lados na forma de uma certa monstruosidade que, procuro mostrar, pode ser lida como o ponto central de uma reconquista da imagem da mesma dos termos da própria linguagem, como “um recurso crucial na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e inteligibilidade simbólica” (Idem, p.3).

O feminino associado à abjeção é, portanto, um símbolo bastante poderoso, pois ele nega duplamente qualquer esforço de estabilização e expõe as próprias fissuras do processo materialização dos sujeitos. Fugídio, o corpo feminino ameaça e perturba a linguagem e desenvolve uma vida para si que põe em cheque as próprias barreiras e limites do sujeito, sempre forçando-as, ameaçando seu regresso e a decorrente desestruturação da ordem linguística que tal retorno antecipa: o temido e desejado contato com o abjeto, a identificação potencialmente perturbadora com as zonas de não-inteligibilidade do discurso, a desintegração final dos limites da diferença de gênero que constroem e sustentam a ordem social e a hegemonia masculina.

É através dessas fissuras, dos momentos onde o excesso corpóreo e cinemático explodem em tela e fraturam a narrativa, que transbordam os conteúdos antagônicos que podem nos auxiliar no processo de reapreensão de representações em um espaço de risco e desafio, e que, talvez, nos permita traçar um mapa inicial para uma política de resistência no perigoso e infinitamente fértil espaço dos corpos monstruosos.

Para além do excesso como característica que define a própria sexualidade feminina dentro do discurso hegemônico, é imprescindível reafirmar a sua ativação como modo expressivo dentro da própria lógica dos gêneros do corpo.

O modo excesso é o elo de ligação entre horror, pornografia e melodrama, e seu tema central é o espetáculo sensacional do corpo feminino sexualmente saturado como centro de pulsões e que dá corpo às sensações que definem tais gêneros e que mediam uma relação carnal de extrema proximidade entre o espetáculo visual e o seu espectador.

Como linguagem, o excesso se pauta na violência da visceralidade de suas imagens como forma de interpelação singular e desestabilizante. O excesso maximiza as sensações evocadas pelo espetáculo através do investimento em uma materialidade extremamente saturada, forjada exatamente na repetição de imagens extremas dos corpos movidos e moventes dados como atração, que evade qualquer tipo de motivação racional, excede às tentativas de contenção de um discurso cinematográfico pretensamente realista e explode a unidade narrativa, revelando tanto a arbitrariedade fundante dos mecanismos narrativos, quanto a verdadeira moral que jaz sobre as superfícies dos corpos que representa e do próprio corpo fílmico.

O excesso faz o espetáculo da vida cotidiana transcender a sua mundanidade e adentrar a camada do drama moral metafísico, e neste processo imprime tal moral na superfície das ações e corpos que representa, sendo fundamental para a cristalização deste discurso de monstrificação da sexualidade feminina. Contudo, o excesso tende a exceder até mesmo sua função moralizante.

O espetáculo excessivo possui uma dupla função, tanto potencializa de forma sem precedentes a dimensão moral que representa, como também trabalha para subverter-lhe, uma vez que a materialidade explícita e excessiva que lhe é essencial, o princípio da máxima visibilidade que lhe anima, o processo incessante de reiteração que lhe define, a busca incessante e intensa por evidências visuais e auriculares da “verdade” que procura - verdade essa fundada no imperativo da confissão dos prazeres sexuais como forma de saber e controle, na busca mesma por um princípio de verdade que permita controlar e governar corpos e desejos, como solução possível para o problema da diferença sexual -, o próprio prazer e fascínio que derivam do espetáculo dos corpos excitados por sensações extremas, esse “frenesi do visível”, uma vez que é ativado, não pode mais ser contido.

O excesso e o espetáculo que este articula através de sua economia expressiva é a manifestação mesma do retorno triunfal e apocalíptico dos conteúdos abjetos que o discurso de controle e contenção procura excluir. Se o excesso é em última instância a fala e expressão da ordem moral, da moral oculta do discurso hegemônico, ele também é um catalisador para discursos de transgressão da mesma.

Subvertendo levemente as palavras de Linda Williams (2004), podemos ver os gêneros do corpo, especialmente quando concatenados dentro de uma mesma obra, como formas de explícitas e violentas de uma pornografia sensória e emocional, construída através da saturação sexual de corpos expostos em momentos de êxtase, corpos agitados à beira do descontrole por sensações de dor, medo, prazer e sofrimento, sensações tão fortes e impactantes que excedem a respeitabilidade, perfuram a tela e nos implicam em sua trama, lançando nossos corpos e lançando-os ao mundo incerto das sensações abjetas, onde encontra, perscruta e se fascina com a visão ambígua e desnorteante do corpo feminino monstruoso.

3.2. A Marca da Pantera

Exatamente quatro décadas, um restritivo código moral de censura filmica³⁵, e uma profunda revolução cultural e sexual separam as duas gerações de mulheres monstruosas dos filmes *Sangue de Pantera* (1942, Jacques Tourneur), e *A Marca da Pantera* (1982, Paul Schrader), ambos filmes emblemáticos, cada um em seu tempo, dentro da tradição fílmica do horror que produz e tematiza a sexualidade feminina como animalesca e monstruosa.

A base dramática de ambas as obras é basicamente a mesma, a jovem Irina - representada na versão de 1942 por Simone Simon, e em 1982 por Nastassja Kinski - descobre que seu desejo sexual está ligado à uma antiga maldição, e que a consumação de suas pulsões sexuais lhe transformará em uma pantera.

Se a sexualidade feminina continua a ser considerada um problema dentro da linguagem da ordem patriarcal, a forma de lidar e os termos da relação entre eles parece se

³⁵ Me refiro aqui ao Código Hays, nome popular do *Motion Picture Production Code*, um conjunto de guias morais para a produção fílmica dos Estados Unidos da América que foi aplicado à maioria dos filmes produzidos por grandes estúdios entre 1930 e 1968. Suas normas e diretrizes foram forçosamente aplicadas durante décadas, mas começaram a enfraquecer durante a década de 1950 com o impacto da produção televisiva, influência de filmes estrangeiros, bem como um reflexo das intensas mudanças sociais pelos quais passava a sociedade Estadunidense. Em 1968 foi substituído pelo sistema de classificação de obras por faixa etária de acordo com o conteúdo que o filme em questão exibia, sistema que permanece em vigor até a atualidade e que também foi adotado no Brasil.

alterar. Em *The Monster as Woman: Two Generations of Cat People* (2015), Karen Hollinger analisa as transformações no conteúdo ligado à monstrosidade feminina como um reflexo das mudanças sociais e padrões culturais sexuais que ocorreram neste período de tempo, especialmente lendo os filmes como projeções das diferentes ansiedades que permeiam a ideologia patriarcal em cada um dos momentos históricos em questão.

Como a mesma explica, a confluência entre as figuras do monstro e da mulher em um mesmo corpo, ambos símbolos intensamente fetichizados e reprimidos da diferença sexual, conota o retorno excessivo de formas de poder não fálicas que ativam de forma singular e intensa as ansiedades do espectador masculino e evocava deste uma resposta violenta.

Uma análise da apresentação filmica do monstro feminino demonstra que sua existência ameaça destruir o controle rigoroso que o filme clássico de monstro impunha sob a evocação do medo da castração e sob a representação da ameaça sexual feminina que existe por trás das ansiedades de castração. Desde o início de sua carreira cinematográfica, o monstro feminino foi evocado apenas para ser violentamente suprimido. (HOLLINGER, 2015, p. 350)

Sua análise se baseia nos diferentes contextos históricos e culturais para explicar as diferentes iterações dessa figura feminina. Dentro do contexto da Segunda Guerra Mundial que cercava a primeira aparição da história, a ordem patriarcal tinha seu poder social relativamente garantido. Sem que ameaças reais se apresentassem, tendo contido ainda na década de vinte a retórica feminista que se espalhou durante a Era Progressista³⁶, esta se afirmava de forma mais sutil, bem como permitia mais agência narrativa para seu monstro, que tendo internalizado os padrões e códigos dessa ideologia que determinavam sua sexualidade como uma transgressão, se mata ao fim do filme.

Já a obra de Schrader, produto de uma época muito mais instável para a ordem masculinista, fruto das ansiedades geradas pelas mudanças e negociações de papéis de gênero propostas e implementadas em resultado do movimento de liberação feminina, se preocupa em construir uma narrativa de retorno da masculinidade, especialmente por meio da utilização da sexualidade “forte” masculina, imposta através do sexo, para domar esse monstro e eliminar sua ameaça.

³⁶ Refiro-me aqui ao que se considera a primeira onda do movimento feminista que é historicamente localizada desde meados do século XIX até o início do século XX. Já Era Progressista é o nome que se dá ao período entre 1890 e 1920 nos Estados Unidos, marcado pela intensa politização dos movimentos sociais de reforma e contestação do status quo desse país. Neste período foi notável a mobilização das pautas feministas, especialmente a organização ao redor da questão do sufrágio universal. Contudo, uma vez que esse direito fora concedido, percebeu-se um progressivo esvaziamento da causa, que só voltará a se radicalizar e ganhar projeção midiática na década de 1960.



As duas versões da personagem Irina, representada respectivamente por Simone Simon e Nastassja Kinski (Capturas de tela dos filmes *Sangue de Pantera*, 1942, Jacques Tourneur, e *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

Apesar de concordar com a lógica do pensamento proposto pela autora, acredito que existam outros pontos a serem enfatizados a respeito do *remake* de Paul Schrader, especialmente quando consideramos a estética saturada e excessiva que este utiliza e o diálogo direto que propõe com a linguagem e a temática da pornografia, o que resulta em uma obra bastante complexa e nos abre outros caminhos que complicam a leitura da monstrosidade feminina.

A sexualidade pujante como um espaço de monstrosidade, como elemento de transformação não apenas de comportamentos, mas que se traduz na deformação corporal, é tema de diversos filmes de horror, mas não se limita a eles.

Um dos arquetipos mais conhecidos do cinema é a *femme fatale*, a mulher de sexualidade excessiva e perigosa dos filmes do gênero Noir - cuja linguagem visual e a estrutura temática são utilizados por Jacques Tourneur em *O Sangue da Pantera* -, e que utiliza tal sexualidade como instrumento atraindo os homens para sua armadilha monstruosa e os levando a desgraça: “a beleza demoníaca que poderia atrair os homens para a perdição e que, por isso, provocava naquele que a contemplava medo e atração, terror e desejo” (HUTCHEON, 2003, p.29).

A sexualidade feminina é codificada como fonte de perigo e seu disfarce em um invólucro de desejo - a mulher sensual e seu corpo como locus de prazer visual - é o sinal de uma astúcia letal, e um deslizamento perigoso dos padrões gênero. Esta mulher demonstra-se capaz de manipular o jogo de olhares da trama, utilizando-se das ansiedades masculinas e suas próprias táticas de fetichização e dominação através do investimento excessivo na beleza icônica (transformação da mulher em um fetiche, a *falicização* de sua imagem), construindo

ela mesma o espetáculo de sua objetificação como um disfarce que lhe permite mobilidade dramática.

O tropo da mulher que utiliza sua sexualidade como forma de atrair o pobre e indefeso homem de modo a fazê-lo agir de forma criminosa pode ser traçado até, no mínimo, à Bíblia, onde temos figuras como a bela e jovem Salomé, cujo controle de seu corpo na dança e ciência do poder de tal corpo sobre seu padrasto Herodes, converte-se em uma moeda de troca macabra.

Como falei anteriormente, feminilidade e masculinidade não passam de constructos de uma ordem de poder. Não existe nada inerente ou natural na expressão de certas características e comportamentos e na codificação dos mesmos em linhas de gênero. Contudo, a feminilidade como uma fantasia perigosa, uma arma que pode ser utilizada em uma trama sinistra, ganha um status especial na cultura ocidental.

Se as tecnologias e dispositivos de gendramento tentam nos convencer que tais traços de gênero possuem uma essência imutável, paradoxalmente, a própria essência feminina parece estar associada à enganação, à fluidez. O feminino é, por excelência, o espaço de transição entre o sujeito e o mundo da abjeção, da impureza do que não se pode definir.

Dessa forma, a feminilidade poderia ser assumida e utilizada como uma máscara [disfarce], tanto para esconder a posse de masculinidade e para evitar as represálias esperadas na descoberta que ela a possui - tal como um ladrão irá mostrar seus bolsos e pedir para ser revistado para provar que ele não possui bens roubados. O leitor talvez pergunte como eu defino feminilidade ou onde eu desenho a linha entre feminilidade genuína e o disfarce. Minha sugestão é que, no entanto, tal diferença não existe; seja radical ou superficial, eles são a mesma coisa. (RIVIERE Apud DOANE, 2000, p.427)

O que a fala de Riviere sugere é exatamente a farsa inerente aos padrões de gênero. No entanto, a autora vai além de modo a colocar tal “feminilidade” como uma forma de defesa, uma tática feminina para evitar retaliações sociais. “Representar” o papel idealizado para a mulher pode ser uma forma de se manter em segurança, evitando que se descubra a instabilidade que coloca em cheque não apenas o “feminino” mas todo o sistema da lei, que fragiliza toda a estrutura de poder derivada e perpetuada pela sexualidade, revelando por fim a verdadeira natureza da monstruosidade: desmascarar a fragilidade do sistema de crenças .

É nesse potencial de perpassar e obliterar fronteiras que a sexualidade feminina se torna perigosa. É o monstro criado pelo imperativo heterossexual (WITTIG), que cria

modelos de existência de acordo com o que ele determina como corpo inteligível, que pode ser apreendido pelo discurso, e, segundo essa lógica, que pode existir.

Conectar o processo de “assumir” um sexo com a questão da identificação, e com os meios discursivos através dos quais o imperativo heterossexual permite certas identificações “sexuadas” e impede e/ou repudia outras identificações. Essa matriz de exclusão pela qual os sujeitos são formados requer, então, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formarão o externo fundamental do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invivíveis” e “inabitáveis” da vida social que são, ainda assim, densamente populadas por aqueles que não tem o status de sujeito, mas cuja vida sob o signo do “invivível” é necessária para circunscrever o domínio do sujeito. Essa zona de inabitabilidade constituirá o limite que define (definitivo) do domínio do sujeito; ele constituirá o local da identificação temida contra a qual – e por virtude da qual – o domínio do sujeito irá circunscrever sua própria reivindicação à autonomia e à vida. Desta forma, então, o sujeito é construído pelo poder da exclusão e da abjeção, poder esse que produz o externo fundamental do sujeito, um externo abjeto, que está, no fim das contas, “dentro” do sujeito como sua própria repudição fundadora. (BUTLER, 1993, p.13)

O abjeto surge não como um objeto falso, mas como o elemento essencial para a manutenção e possibilidade do sujeito e de seu mundo, é a base que dá sustentação para sua estrutura, apesar de ser uma base, supostamente, negativa, algo que precisa ser negado para que o sujeito se torne viável.

[S]e o monstruoso é facilmente reconhecível nas imagens do *outro* corpo, o estranho, o anômalo, o alienígena, cuja existência é extraordinária e externa aos indivíduos que com ele se assombam, o cinema descobriria no próprio corpo do indivíduo ordinário um terreno fértil para o nascimento do fantástico. Constitui-se, assim, uma monstruosidade inerente a esse corpo ordinário, que não vem simplesmente para tomá-lo e eventualmente transformá-lo em outro absoluto, mas para instaurar sua alteridade como dilema irresolúvel, em um corpo que passa a ser ele próprio um paradoxo espaço-temporal. (MANNA, 2015, p.53)

A sexualidade monstruosa, marcada por uma transgressão entre o humano e o animal é a ameaça que ronda *A Marca da Pantera*. Irina (Nastassja Kinski) é a bela jovem que por detrás de seu corpo sensual, virginal e, aparentemente, nada perigoso, esconde uma maldição secular: sua ancestralidade advinda do cruzamento entre seres humanos e panteras negras, parte de uma religião exótica, cuja imagética remete às religiões pagãs africanas e sua “estranha” ligação com a natureza e seus mistérios, um ponto bastante importante da construção da diferença dentro do filme que analisarei mais adiante.



A pantera chega para clamar o corpo da mulher que fora atada à árvore, distintamente da parte inicial da sequência, a tela aqui é imersa em um filtro azul escuro que reforça a escuridão deste encontro nefasto. (Captura de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

No filme, é o despertar sexual da personagem que serve de gatilho para a sua transformação em uma pantera violenta e indomável: desejo sexual perverso que se traduz em uma animalização sanguinária. Mas para além do tabu já imposto, a transgressão das fronteiras entre o humano e o animal, jaz um outro ainda mais primitivo e fundante: o tabu do incesto.

O filme, diferente do clássico de Jacques Tourneur, *Sangue de Pantera*, trabalha na chave do excesso; se seu antecessor tornou-se emblemático pela evocação magistral do horror através da exploração do fora de quadro, do não visto, do não mostrado, esta obra faz a aposta contrária. Tudo nele evoca o exagero, dando-se a ver sempre, seja na forma gráfica em que os corpos desmembrados são dispostos em tela, seja pelas marcas e dejetos da transformação monstruosa, pela espetacularização de corpos e prazeres sexuais através do recurso à imagética pornográfica, ou a explosão sinestésica proposta por uma estética que brinca com a palheta de cores e marca a tela de forma expressiva codificando o despertar sensual e sexual da personagem.

Para adensar ainda mais a condição da personagem, saturando-a de significação negativas, Schrader explora exatamente o que de mais fronteiroço existe nela: seu corpo fascinante, sua beleza tão estonteante e sobre humana, um modo de se portar que denota certa passividade, que atrai, mas que esconde um ser lascivo.



Os olhos verdes da pantera e de Irina, que selam a conexão quase mística entre esses seres. (Capturas de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

Uma ênfase especial é concedida ao tema dos olhos da personagem, que são repetidamente associados aos olhos felinos da pantera. Os olhos como fonte de desejo, o olhar como canalizador das pulsões sexuais. No entanto, sabemos que dentro da linguagem do aparato cinematográfico (MULVEY) o olhar dominador, símbolo do desejo e do poder escopofílico, é um traço masculino. Portanto, tal associação simbólica não apenas liga a Irina diretamente ao animal, seu destino maldito, como reitera e potencializa a transgressão de sua sexualidade, o embaçamento dos padrões de gênero que lhe condenam como impura e perigosa.

No entanto, longe de ser uma forma de poder, sua sexualidade animalesca é uma fonte de medo constante para Irina. Uma vez que descobre a verdade sobre sua progenia, a personagem passa a temer a inevitabilidade de seu destino animal. De uma certa forma, o exterior passivo e apazível é uma máscara que esconde Irina de si mesma e que funciona sem que ela perceba como uma armadilha para o olhar masculino.

Durante boa parte do filme, a personagem tenta fugir ao seu reflexo, ao abjeto que existe dentro de si, e nesses momentos sua feminilidade é uma forma de proteção contra o retorno da repressão que ameaça sua superfície.

No entanto, assim como em uma tragédia grega, a monstruosidade de Irena é destino implacável. Seus impulsos vão crescendo tanto mais ela se apaixona por Oliver (John Heard) o curador do zoológico de Nova Orleans. Uma vez que essa sexualidade vem a tona, algo que acontece involuntariamente, ela precisa encontrar uma válvula de escape pois seu corpo sai do controle.

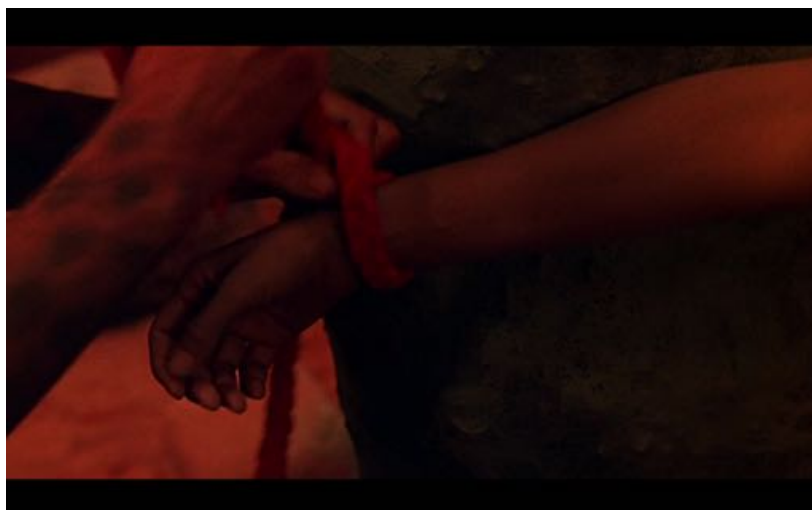
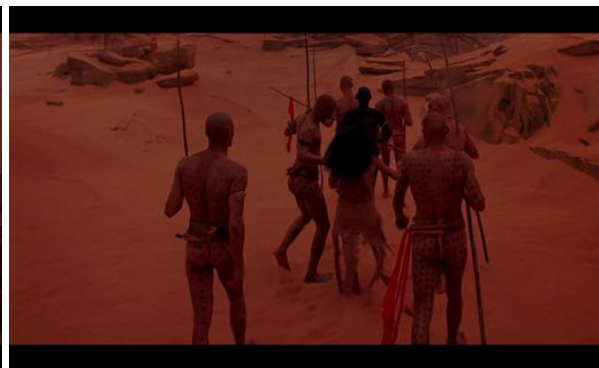
Ela se vê em meio a uma decisão praticamente impossível, manter uma relação incestuosa com o seu irmão, Paul (Malcolm McDowell), e assim livrar ambos da maldição da

pantera, ou deixar-se levar por seus desejos e consumir sua relação com Oliver, transformando-se no animal feroz que precisa matar para retornar à forma humana.

O filme parece reafirmar a ideia de uma sexualidade “feminina”, como parte de uma maldição exótica e antiga, advinda de um passado não civilizado. Essa sexualidade monstruosa fica por muito tempo reprimida, mas sua libertação é um dado que não pode ser revertido, é a maldição do sangue, a marca da pantera, a marca de toda as mulheres, do destino de seus corpos.

Contudo, como já mencionei, as ideias de transgressão ligadas à essa sexualidade hereditária é associada tanto visualmente quanto na paisagem sonora construída pelo tema musical composto por David Bowie ao espaço das religiões africanas, representadas de forma extremamente erótica e sensacional.

O filme começa com a mistura entre o som do vento desértico e de tambores, criando um clima de mistério e obscuridade que logo é adensado pela adição de elementos sonoros ligados ao goth rock, uma vertente do punk rock que utilizava batidas melódicas hipnoticamente depressivas ou que remetiam à sons “tribais” da polirritmia africana.



A paisagem tribal como um lugar desolado e misterioso, capturado através de um filtro vermelho que apenas reforça a construção e estranhamento frente a esse espaço de um passado primitivo. Na última imagem, o plano

detalhe da mão da mulher sendo amarrada à árvore sacrificial com uma corda também vermelha. (Capturas de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

A imagem vermelha indica a pobreza, primitividade e infertilidade do espaço que se reafirma nas imagens de um solo desertificado, pessoas pobres vestidas em trapos, e lobos alimentando-se da carniça de velho esqueletos. O vermelho da imagem também indica o conteúdo sexual perverso que se concretizará na forma do ritual de sacrifício de uma mulher do povo.

Esta mulher é levada à força por homens vestidos em roupas cerimoniais, amarrada com uma corda vermelha em uma árvore e abandonada à espera de uma pantera negra que concretizará o sacrifício através da consumação do ato sexual que liga mulher e pantera e traz a prosperidade de volta à terra.

Já aqui temos o recurso claro ao vocabulário visual do bondage, com o investimento especial que recobre a imagem fetichizada da mão da mulher sendo amarrada por meio de uma corda vermelha à árvore. Se antes tínhamos apenas planos abertos, passamos para um close relativamente demorado e que acompanha todo esse processo com uma certa obsessão e fascínio.

A plasticidade e textura da imagem adensam a excitação sugerida pelo recurso à imaginação pornográfica, uma excitação estranha complicada pela promessa não apenas da violação feminina, mas também, e especialmente, do encontro sexual grotesco entre mulher e animal, um cruzamento monstruoso que, ainda mais assustadoramente, produz uma prole de seres perversos.

Apesar de não ser um tema trabalhado abertamente na trama, ficam claras as associações entre a impureza grotesca da zoofilia e uma sexualidade racial negra, que será passada como uma chaga, uma maldição de perversão sexual animalesca que não pode ser eliminada se não pela destruição completa desses seres ou pela sua dominação, violentação, domesticação, e enjaulamento.

Vale lembrar rapidamente a personagem Female (Ruby Dee), cujo nome literalmente é fêmea, a mulher negra que como uma ama cuida do irmão de Irina, prepara pratos típicos da culinária Cajun³⁷, apresentada como algo exótico, conhece o segredo de seu passado e que revela-o para a personagem. Aponto também a mudança de local realizada pelo *remake*,

³⁷ Culinária franco africana que se consolidou como parte central da cultura negra do estado de Louisiana, sul dos Estados Unidos da América.

enquanto o filme de 1942 passava-se em Nova Iorque, este se passa em Nova Orleans, o que torna ainda mais incisiva a ligação proposta entre o exotismo da situação fílmica e a cultura africana.

De uma forma assustadora, remanescente de um discurso eugênico preconceituoso e vil, a sexualidade monstruosa é colocada como um problema de miscigenação. Literalmente a mistura de espécies “diferentes”, mulher relativamente clara, mas pobre, e animal negro, criando uma prole degenerada “fadada” a repetir o drama da perversão sexual.

Miscigenação que invade sorrateiramente o mundo da classe média americana, e que ameaça a pureza dessa raça civilizada e controlada, afetando de forma assustadora e hipnótica o desejo do homem branco. Desejo pelo exotismo ligado à sexualidade negra “animalesca” (pense aqui no mito da sexualidade animal, feroz e insaciável da mulher negra), e que se vê envolto, vítima de pulsões inexplicáveis, em uma trama assustadora de práticas sexuais selvagens e violência.

Mais do que a sexualidade feminina assustadora, a história associa a diferença e a transgressão do desejo de Irina à marca indelével da “impureza” racial. De uma certa forma, toda a mitologia que o filme propõe a respeito de uma maldição hereditária milenar, nada mais é do que uma alegoria do antigo discurso de pureza racial por muito tempo propagados nos Estados Unidos: a “regra da uma gota” (one drop rule) que implica que qualquer tipo de mistura racial, mesmo que a mais distante, mesmo que já tenha se tornado invisível (no caso de Irina, é patente a preocupação visual em reformar a brancura quase transparente de sua pele, um disfarce superficial que posteriormente se esfacela e revela o monstro negro), nunca será apagada, sempre será o sinal de uma raça inferior marcada por práticas sexuais repulsivas.

Dentro do cinema de horror, a exigência por espetáculos sensoriais extremos, se materializa mais frequentemente no sub-gênero do Body Horror, “no qual o terror nasce precisamente da experiência extrema do corpo colocado em crise: a decomposição, a mutação, a mutilação, ou mesmo a perda do controle racional sobre este”(MANNA, 2015, p.52).

O diálogo com uma gramática fílmica que vem da pornografia é claro, uma vez que, assim como neste gênero “excitar através da captura dos momentos exatos da exibição involuntária explícita (hardcore) do corpo em convulsão”(WILLIAMS, 2008, p.7, tradução própria) é um imperativo de *A Marca da Pantera*, seja na forma de um conteúdo sexual mais explícito do que se espera para um filme de horror, seja no *hardcore* da violência

espetacularizada, o esfacelamento pornográfico da carne e o esfacelamento do sujeito por um desejo pornificado .

O corpo visto e mostrado em momentos de um prazer estranho; a sensualidade do corpo em decomposição; a convulsão assustadora e prazerosa do corpo invadido, que se vê transformado por impulsos repulsivos; a atração pelo sangue, por corpos jogados em meio ao sangue, ao pus, à toda sorte de matéria vil e viscosa, mas que, ao invés de repulsa por tais elementos de abjeção, vive em uma orgia sensual com os mesmos

Os filmes de arte explícitos talvez sejam agressivos, violentos, humilhantes, desesperados, alienantes, carinhosos, amáveis, divertidos, animados e, é claro, enfadonhos, mas eles são filmes de arte que (...) abraçam o conteúdo sexual explícito. É um certo truísmo crítico dizer que filmes sobre sexo que “não deixam nada para a imaginação” são inferiores por causa das expectativas pornográficas que parecem lhes ser comum. (WILLIAMS, 2008, p.3)

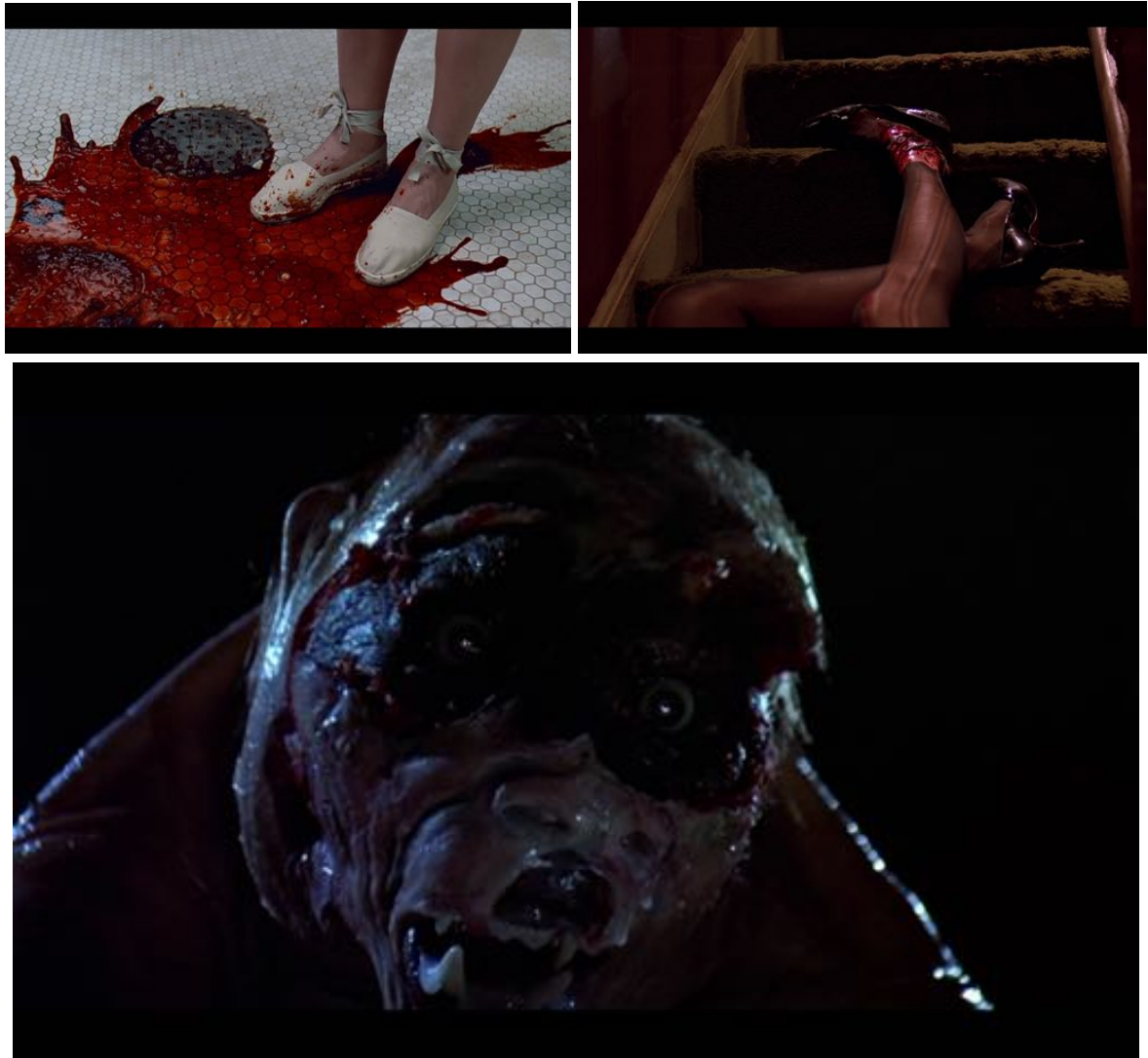
Se na pornografia a violência e a exploração do abjeto como fontes de fascínio, desprezo e horror são parte implícita da ação sexual, ou mesmo o seu pano de fundo “narrativo”, o inverso pode ser dito no cinema de horror. Uma certa pornografia fala de violência através do sexo, um certo horror fala do sexo através da violência, da violação dos corpos.

O filme se vale da exploração explícita e fetichização excessiva dos corpos femininos, especialmente através da focalização no corpo nú de Nastassja Kinski - que já vinha com uma carga erótica imensa, construída desde que a mesma era apenas pré-adolescente, tendo feito um topless aos 12 anos em seu primeiro filme -, em menor grau na única cena de nudez de Annette O'Toole (Alice), e também nas diversas personagens secundárias que aparecem apenas para serem eliminadas violentamente pelas mãos do irmão de Irina, antes ou após o sexo.

Causar horror não parece ser o imperativo central do filme, mas sim uma desculpa para explorar a sensualidade do esfacelamento da carne, a textura sensual do sangue e da pele dilacerada, bem como a viscosidade amniótica que permeia a transformação monstruosa da mulher pantera. Em suma, o prazer estético obtido com a exposição da fragilidade do corpo e de seus dejetos, que se torna possível e visualmente interessante em sua materialidade com a evolução dos efeitos especiais.

No entanto, o investimento real da estética excessiva do filme é no diálogo com o erotismo e com o vocabulário pornográfico, bem como a sensualidade e saturação sensível

que engolfam a tela de forma quase surrealista quando as pulsões sexuais da personagem começam a emergir de forma confusa, num jogo de estímulos desconcertantes e arrebatadores.

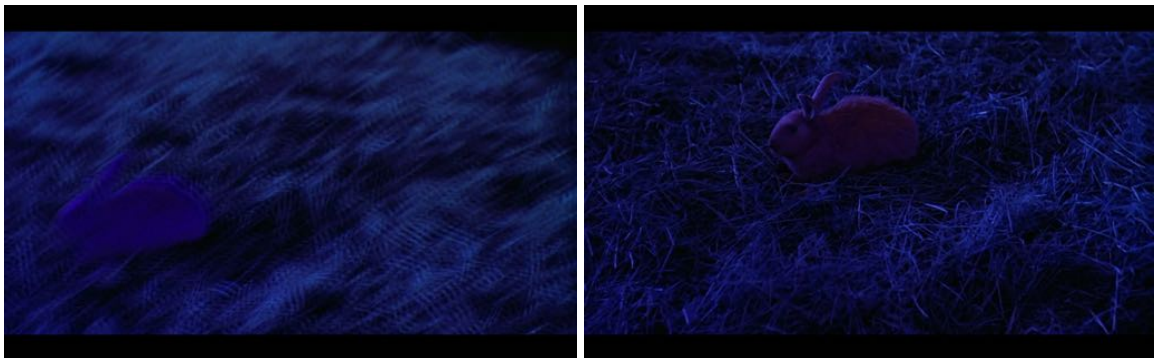


A plasticidade do sangue que banha os pés de Anna, da carne exposta de uma das vítimas de seu irmão, e da personagem ao se transformar em pantera, com sua pele explodindo, esfacelando-se para revelar o animal que guarda/esconde. (Capturas de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

Na primeira cena do seu despertar sensual, sensório e animal, Irina passei pela mata densa de um pântano no meio da madrugada. Como se ouvindo um chamado instintivo, ela adentra a natureza selvagem de forma tentativa, quase em transe, e se despe calmamente, retirando aos poucos as camadas de sua humanidade ornamental.

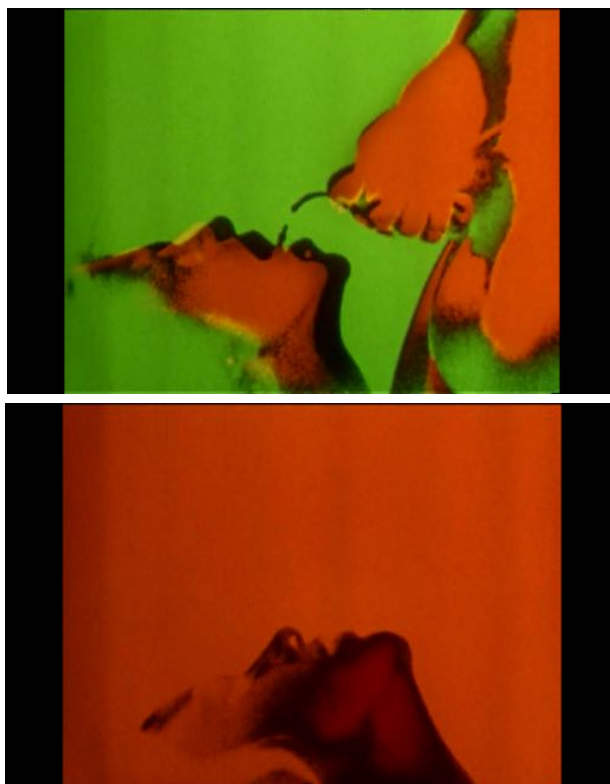
Seus sentidos vão se aguçando, o animal dentro de si começa a reagir à natureza, que, por sua vez, passa a explodir em cores e sons: o barulho de sapos à distância se confunde com a cadência sinistra de tambores, o barulho exagerado, porém sensual, de uma serpente. A tela ganha traços roxos, rosas, e de outras cores que vão mudando e se alterando numa cadência extremamente sensual.

A imagem parece se fragmentar traduzindo a mudança na materialidade de sua visão gerada pela sua excitação crescente. Seus olhos tornam-se febris e famintos quando da aproximação de sua presa, repleto da determinação de um desejo tão básico que consegue lhe agitar de forma singularmente impactante. Irina é um animal selvagem, sedento de sangue e sensual em seu desejo.



Irina excitada por seu despertar sexual, caça uma presa em meio a mata pantanosa, seu olhar atento denota toda sua sede de sangue e seu desejo animalesco. Nas imagens abaixo, vemos em planos ponto de vista a materialização do olhar excitado e sinestésico da protagonista. (Capturas de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

Através de seu ponto de vista, partilhamos do turbilhão de pulsões confusas que lhe atingem, percebemos o apelo inegável da materialidade visual de seu desejo animal, a forma como este altera a fábrica da realidade tornando-lhe mais vibrante e fascinante. É especialmente notável que, mesmo com o investimento filmico na tensão sexual latente entre os diversos personagens, essa é a cena que mais parece preocupar-se em traduzir o desejo de Irina em seus próprios termos, e portanto, possui uma economia visual bastante distinta em seu flerte com um surrealismo experimental.



Dois momentos da longa sequência de *money-shot* do filme *Atrás da Porta Verde*. A tela multicolorida e a impressão de negativos reforçam o ataque sensorial e a centralidade e singularidade desse momento para a economia fílmica. (Capturas de tela do filme *Atrás da Porta Verde*, 1972, Artie Mitchell, Jim Mitchell)

O mesmo recurso à transformação do quadro fílmico em uma torrente de sensações traduzidas pela mudança na plasticidade da imagem e na economia fílmica também é visto da famosa cena de ejaculação do clássico pornográfico *Atrás da Porta Verde* (1972, Artie Mitchell, Jim Mitchell), uma das obras que inaugurou a Era de Ouro da Pornografia nos anos 1970, quando essa passou a ser exibida em salas de cinema do circuito comercial e alcançou públicos enormes, inclusive saindo de seu público alvo usual, masculino, para atingir espectadoras mulheres.

No filme, uma jovem socialite (Marilyn Chambers) é abduzida por um grupo e levada à performar atos sexuais diversos em um palco de um clube de sexo ultra secreto para uma platéia sedenta que logo toma parte também na ação, levando a situação ao ápice em uma orgia total.

A cena em questão destaca-se completamente do resto do filme. Trata-se de uma sequência de cerca de 7 minutos onde vemos um pênis ejaculando e o sêmen voando pela tela, sempre com o rosto da protagonista dividindo o quadro, recebendo em deleite os fluidos. É a única cena de ejaculação do filme, e é vista em completo destaque e em uma

materialidade extremamente saturada através de close-ups em slow-motion com diversos filtros multicoloridos reforçando a sinestesia de um momento de prazer psicodélico.

O corpo de Irina é agente, palco, e vítima de transformações e experiências sensuais e sexuais enigmáticas e extremas. De uma certa forma, a violência e transgressão da sua sexualidade animal parecem retornar constantemente para lhe assombrar, em um jogo complexo de medo profundo e desejo ardente, que se organiza exatamente na negociação complexa entre horror e pornografia, e é levada ao máximo de sua potência estimulante na cena final entre ela e Paul: uma performance sexual ritualizada organizada como punição, libertação, e catarse de seus desejos perversos, seu prazer na própria performance de um sexo “exótico”, patentemente sadomasoquista.

Como uma forma de liberá-la, mas, ao mesmo tempo, conter sua sexualidade, seu amado amarra-lhe à cama da mesma cabana que fora cenário para o despertar sexual de Irina, e aceita fazer sexo com ela uma última vez, o que é codificado para ele como um sacrifício, possibilitando sua transformação em um ambiente “controlado”, a conformação final, única possível, de um feminino amaldiçoado pela mácula da animalidade.



Irina mostrada atrás de barras, presa no quadro atrás da moldura da janela e pelas sombras de uma cerca, seu corpo nú emoldurado adiantando a sua prisão final no zoológico de Nova Orleans aos cuidados de Paul. (Captura de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

É interessante o simbolismo que permeia a cena para além de seu conteúdo sensual latente: a contenção das pulsões da mulher monstruosa dá-se ao atá-la a cama patriarcal, a cama da relação heterossexual “correta” que sua sexualidade monstruosa não lhe permite como uma possibilidade, a não ser em termos de uma performance exotizada, um sexo diferente, uma aventura para esse homem que logo retornará para seu papel normal, para a

família correta com a mulher pura e apenas moderadamente sexual, a materialização da relação burguesa.

Pensando no diálogo com a pornografia, é importante considerar a sensualidade da câmera nesta cena final. O diretor se vale da fetichização extrema desse momento de sexualidade “desviante”: vemos cada um dos membros da protagonista serem amarrados cuidadosamente, cada nó dado remete a um movimento sexual, cada nó tendo seu som marcado e reforçado na trilha.



Irina mostrada completamente nua e atada à cama de Paul, que observa-a atentamente enquanto se despe ao pé da cama. (Captura de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

Os personagens suspiram, gemem, se olham, se beijam, trocam carícias. A música que segue a parte final da cena, parte do tema do filme, reforça um exotismo sensual. Quando o sexo em si é consumado, a personagem tomada pelo prazer do ato, segura forçosamente suas amarras.

O erotismo é palpável, os desejos que explodem dessa torrente sensacional adensada pela duração de uma performance quase pornográfica³⁸ são complexos e confusos, envolvendo-nos no caos de uma experiência arriscada de negociação do prazer feminino através da dor e da violência.

A cena sugere essa negociação complicada dentro do espaço do risco de uma performance extrema. É Irina quem pede para ser amarrada, contida, tomada pelo seu parceiro

³⁸ Para os fins dessa análise, traçarei a fronteira entre erotismo e pornografia na ausência da exposição visual, e visualmente espetacular, das genitálias masculina e feminina, bem como pela natureza meramente sugestiva da consumação do ato sexual, a falta da “evidência do real” do contato entre os corpos que geralmente marca a pornografia. Obviamente, a discussão a respeito dos limites e possibilidades da pornografia são muito mais complicados do que o que ofereço aqui, mas essa discussão excede o escopo do presente trabalho.

escolhido em uma cena de submissão cuja mise en scene e coreografia é ela quem dirige, uma coreografia de seu próprio prazer na submissão, no limite da entrega que abre mão da própria individualidade e flerta com a morte: o animal feroz finalmente domado em um espetáculo obscuro de erotismo e violência.



Detalhe da mão de Irina, segurando com força as suas amarras no momento do seu prazer. Em seu rosto, a mistura clara de dor e desejo no ato sexual. (Capturas de tela do filme *A Marca da Pantera*, 1982, Paul Schrader)

O obscuro, quer dizer, o extremo da experiência erótica, é a raiz de todas as energias vitais. Seres humanos...apenas vivem através do excesso. E o prazer depende da “perspectiva”, ou entregar-se a um estado de “abertura”, aberto a morte tanto quanto a alegria. A maioria das pessoas tenta enganar seus próprios sentimentos; eles querem ser receptivos ao prazer mas manter o “horror” a distância. Segundo Bataille, isso é ridículo pois o horror reforça a “atração” e excita o desejo. (SONTAG, 2002, p.61)

Obviamente, pode-se construir o argumento que a vontade de submissão é apenas um reflexo da internalização de Irina dos instrumentos de controles e normas que monstrificam sua sexualidade estrangeira.

Terminemos aqui então nesse espaço de saturação incerta, entre a catarse prazerosa do orgasmo violento, traduzido pela força sensual da mão de Irina agarrada às suas próprias amarras, pela mistura instável e desestabilizadora entre dor e prazer que encontramos em seu rosto. Prazer e dor visualmente codificados e espetacularizados, que se confundem também na própria linguagem da pornografia, onde o gozo é uma imagem de convulsão caótica, corpos tremendo no descontrole máximo da excitação da entrega, da perda/suspensão do eu. Tal estado parece existir apenas em conjunto com a possibilidade inseparável da aniquilação do sujeito, da eliminação última das fronteiras entre sujeito e outro, dentro e fora, vida e morte, homem e mulher, mulher e seu monstro.

3.3. *Possessão*

Como mencionei brevemente em um momento anterior, *Possessão* é com certeza o ponto fora da curva de minha análise. Tiro então esse espaço para apontar, e complicar, novamente as potências de sua escolha. Primeiramente, trata-se do único filme dos que trabalhei que não foi produzido no hemisfério americano, sendo este uma co-produção franco-germânica, o que se torna ainda mais premente ao lembrarmos que, mesmo dos demais filmes analisados, apenas *Filhos do Medo*, não fora produzido dentro do sistema Hollywoodiano dos Estados Unidos, e, mesmo assim, é inegável a proximidade aparente entre ambas as culturas, especialmente no que tangencia a construção de um imaginário de classe média anglófila suburbana.

O que a manutenção de um espaço de análise relativamente fechado, no caso em questão focando na produção do horror cinematográfico de um certo período da história da sociedade americana, nos permitia era propor uma certa coesão metodológica centrada exatamente na primazia de uma instituição ideológica hegemônica coesa, uma mesma matriz ideológica, como fonte de uma série de discursos e ansiedades que, mesmo que de formas e em graus diferentes, animam e colocam em relação toda a gama de gêneros que contêm ao redor dos problemas que cercam essa cultura (METZ, 1997), facilitando exatamente os arranjos e combinações genéricas que aqui produzi como cerne de minha análise.

Outra questão que precisa ser exposta é a aparente distância entre a organização sensível e expressiva que supostamente separa *Possessão* dos demais, uma vez que este, avatar de um certo “cinema de arte europeu”, possui uma linguagem que escapa ao popular massivo típico do cinema comercial, o qual eu havia citado na introdução como central para as minhas discussões.

No entanto, apesar de apresentar particularidades estilísticas muito próprias, muitas das quais analisarei mais a frente, mesmo que não tenha sido lançado no circuito comercial e possua uma linguagem mais “experimental”, especialmente na construção de personagens, trama e formas de atuação, ou que se construa ao redor de um contexto geográfico e cultural, especialmente visto que o filme explicitamente se passa numa Berlim antes da queda do muro que “separava” ocidente/capitalista, e oriente/comunista, que o desloca em certo grau da matriz ideológica americana, mesmo assim o filme é construído ao redor de diversos elementos caros não apenas para o cinema de horror que analiso, mas que refletem ansiedades

culturais muito mais “globais” - claramente falo aqui de um certo global que ainda assim mantém uma matriz sensível e histórica ocidental.

Isabel Pinedo (1996), faz uma lista de elementos que ela define como centrais para a construção e compreensão sensível do horror moderno, e que utilizo aqui pois acredito que resume de forma didática questões que também cercam minha análise: a utilização da violência explícita e sexualizada; presença do mundo familiar como cerne sentimental do drama; espetacularização do corpo feminino como centro das pulsões sensível-sentimentais em tela; utilização do monstruoso como uma metáfora para transgressões, geralmente na ordem de gênero, que fraturam, ameaçam e expõem a ordem e o que esta define como natural ou abjeto; a instabilidade apresentada por tramas cujos finais são ambíguos, colocando em pauta a própria estabilidade do mundo que lhe cerca, e novamente expondo as fraturas nas bases de sua ordem, bem como o horror latente na vida “normal” cotidiana.



Dois dos cartazes de lançamento de *Possessão*, ambos centrados no corpo feminino como fonte de um horror misterioso e misteriosamente erótico, nos dizeres do segundo cartaz: *É desejo? Ou violação? Devoção? Ou escravidão? Seus medos escondidos serão excitados. Êxtase inumano satisfeito. A incerteza que paira na transgressão da sexualidade feminina como um convite ao prazer e à destruição monstruosa.* (Cartaz do Filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski).

Possessão é um exemplo especialmente interessante por apresentar continuidades e variação frente ao “sistema” que tentei construir e que organiza um discurso tão complexo quanto este a respeito da monstrificação da sexualidade feminina, mas que possui articulações

dramáticas próprias que abrem novos espaços de questionamento e possibilidades para tais corpos e sexualidades monstruosas/monstrificadas.

O corpo feminino capturado dentro de um momento de extremo prazer sensorial quando em contato com o monstruoso é o cerne da organização discursiva filmica. Este corpo que não apenas flerta com o abjeto, mas que obtém um prazer extremo neste encontro, é ele mesmo codificado como monstruoso: os tentáculos que partem da cabeça da mulher representada são uma alusão clara à iconografia da Medusa, do feminino monstruoso que assombra o próprio ato de olhar, pois gera no seu observador um desejo paralisador, que o torna extremamente vulnerável ao ataque do abjeto.

Sem reação e interpelado forçosamente pelo poder de tal imagem ambígua, repulsiva e prazerosa, o sujeito encontra-se à beira da destruição, pois flerta ele mesmo com o espaço de abjeção que deveria negar, e que ameaça lhe absorver.

A iconografia utilizada e a organização imagética do cartaz promocional tentam nos levar a dedução de que a porta de entrada para as forças perturbadoras do horror em *Possessão* é o corpo feminino excessivamente sexualizado. Contudo, é necessário lembrar que qualquer sinal de prazer sexual quando associado ao corpo da mulher, símbolo mesmo da sexualidade dentro do sistema de significação do discurso hegemônico, parece ao olhar excessivo e transgressor. Este feminino sexuado é, portanto, espaço ontológico da monstruosidade.

Dentro de um discurso de gênero que lhes marca de antemão como Outro abjeto, através mesmo da profusão e citação de imagens como esta, que aludem à uma certa “essência” monstruosa inerente ao feminino, parece difícil para esses corpos encontrar um espaço de fuga, um local de significações que não retornem novamente à metáfora do monstro abjeto.

Contudo, o gênero e seus significados culturais, como já nos avisava Judith Butler, são efeitos da repetição ritualizada das normas discursivas hegemônicas. Dentro de sistemas regulatórios altamente gendrados, tais efeitos discursivos ganham a aparência de essencialidade e naturalidade, que, na realidade, não são nada mais do que isso: aparência; performance construída e materializada dos imperativos normativos que agem através da categoria do sexo para produzir os corpos que ela mesma significa e governa. Um ideal regulatório nos moldes do descrito por Michel Foucault como parte do aparato tecnológico do poder.

Como produto de um processo de construção que se dá no tempo e na cultura, o gênero é também efeito da interação dentro do espaço social de diversas tecnologias de poder. Um espaço de negociações extremamente complexas, que Teresa de Lauretis (1987, 1994) propõe em diálogo direto com as teorias foucaultianas da seguinte forma:

Pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana. Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política”. (de Lauretis, 1994, p.208)

Dessa forma, de Lauretis expande o conceito foucaultiano para abarcar a categoria do gênero dentro das maquinações do aparato do poder, algo que, segundo ela, o próprio teórico não havia feito, uma vez que ao pensar apenas em termos de sexualidades ele “não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos.”(Idem).

Outro ponto de interesse da análise proposta pela autora é o fato de a mesma classificar o cinema como uma das “tecnologias sociais de gênero” através das quais representações e autorrepresentações - e, portanto, os corpos construídos dentro e através de tal processo representativo - são negociadas dentro do espaço das micropolíticas da vida cotidiana.

Tal cenário implica uma troca de significados a partir de vivências concretas, quando postas em contato com representações que, apesar de fictícias, isto é, construídas dentro das ficções narrativas do produto cinematográfico, têm efeitos concretos ou reais na vida material das pessoas (Idem, p. 209); relações imaginárias, representações de uma ideologia que os indivíduos constroem com as relações reais que vivem e que lhes governam a existência (Idem, p.212).

Portanto, é por meio da proliferação e perpetuação de discursos, imagens, representações, filmes, e outras tantas tecnologias ideológicas de gênero, e dessas em uma relação dinâmica com o meio social e as experiências vividas, que se constrói o corpo da mulher como fonte de uma materialidade monstruosa. Tal representação, aparentemente negativa, faz parte do aparato discursivo da ideologia hegemônica que, a partir das proibições e regulações dos comportamentos sexuais dos sujeitos que governam, interpelam e agenciam,

conseguem produzir e pedagogizar seus corpos e suas sexualidades, de modo a garantir a sobrevivência do próprio modo de vida patriarcal masculinista burguês e de sua hegemonia.

Contudo, os sujeitos que emergem desses discursos de conformação, que utiliza a violência das exigências normativas para se reafirmar discursivamente, são inerentemente contraditórios. Para além de um sujeito uno e claramente delimitado, a própria ação das tecnologias de gênero dentro do espaço das vivências reais de relações imaginárias com essas fontes de poder cria sujeitos abertos.

Especialmente quando se fala do sujeito político do feminismo, como teoriza de Lauretis, trata-se de um ser duplamente deslocado, dentro e fora da ideologia hegemônica. Presas ao gênero e às representações por ele proliferadas, esse sujeito teórico consegue ver as maquinações da ideologia, mas torna-se cúmplice da mesma, uma vez que é interpelado por seus discursos e, em certo grau, aceita e absorve tais representações sociais como sua própria representação.

Uma das estratégias que *Possessão* utiliza para interpelar e agenciar seu público é representar o esfacelamento da família nuclear através de uma estética de transgressão e sofrimento extremos, na qual corpos são dispostos, destroçados e eliminados, dentro de uma lógica de choque e excesso visuais saturadas por imagens e situações abjetas, especialmente ligadas à vivência conturbada da sexualidade monstruosa da personagem Anna (Isabelle Adjani) e a relação violenta e perturbadora desta com seu marido, Mark (Sam Neill), de quem está se separando.



A separação do casal codificada e explicitada na separação espacial de seus corpos dentro do quadro fílmico, mesmo juntos na cama, é clara a distância entre eles. (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

O processo de separação, fim do amor e da vida conjugal, é mostrado em toda sua crueldade, mas também expõe a brutalidade inerente aos laços da instituição matrimonial tal qual ditada pela sociedade, como uma forma de possessividade doentia e um laço próximo, ao

menos na força de sua linguagem, à servitude escrava. A monstrosidade não é uma característica exclusiva ao ser monstruoso, mas sim um dado próprio da sociedade que lhe produz.

A ideia de possessão, muitas vezes ligada à invasão do corpo “natural” pelo ser monstruoso estrangeiro, como é o caso em *O Exorcista*, aqui está associada à ideia de posse advinda de laços matrimoniais opressivos e sufocantes: a tentativa violenta da retórica da ideologia patriarcal masculinista de institucionalizar corpos e mentalidades como propriedades, espaços de dominação, poder, controle e conformação, através da família.

No entanto, o que o filme nos mostra é a forma como as pressões da conformação violenta aos papéis socialmente aceitos pelo romance familiar terminam por fraturar os indivíduos que dele fazem parte.

Gerando demandas extremas sob seus corpos e comportamentos, limitando o escopo de suas ações dentro de uma gramática dramática fechada, inserindo tais personagens dentro de espaços domésticos claustrocizantes³⁹ e limitando-os, especialmente a mulher, à interação meramente familiar, tal instituição termina por fomentar o desenvolvimento de corpos histéricos, corpos vibrantes e convulsivos, tomados por espasmos e tremores descontrolados.



Corpos descontrolados, que tremem, se debatem e somatizam as dores do que não pode ser expressado em palavras: as insatisfações de um cotidiano familiar monstruoso em sua normalidade cercada de exigências sociais traumáticas. (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

Pulsões violentas que materializam a dor que estes personagens não conseguem expressar, a dor própria de exigências conformativas monstruosas, que limita o escopo de suas palavras dentro de um vocabulário restrito de poses de gênero, que termina por explodir na forma de corpos falantes e abjetos.

³⁹ É patente aqui uma das diferenças entre este filme Europeu e suas contrapartes dos Estados Unidos, a organização familiar no espaço de um prédio urbano, um residencial gigante padronizado e sem personalidade, quase vulgar, ao invés das grandes casas, suburbanas ou não, que tendem a cercar as obras do horror norte americano.

A exploração visual da abjeção corporal tem um papel muito claro dentro da estética do horror: gerar um encontro doloroso entre corpos e possibilidades, um encontro que esfacela não apenas o corpo em tela, mas também o corpo do espectador. A relação com a abjeção é complexa pois o abjeto é o princípio de possibilidade do sujeito. Ser sujeito é está em contato constante com o abjeto em um processo eterno de expulsão do mesmo. É a pedagogia comportamental constante, a vigília de gestos, ações, espaços. Ver o personagem que em tela enfrenta o abjeto, comunga de seu mundo é um de ritual de violação, ritual pelo qual tocamos o abjeto para posteriormente nos livrarmos no mesmo.

Pensando assim, vemos que o filme de horror, especialmente em suas cenas de espetacularização do corpo abjeto, age como um dispositivo simbólico do poder, encenando a normatização violenta que abjeta os dejetos morais, que elimina forçosa e dolorosamente a ambiguidade, tudo aquilo que transgride a fronteira do socialmente aceitável. Serve, portanto como um exemplo, um aviso (monstro), do destino de toda abjeção: a violência do processo de conformação.

Um exemplo ótimo da abjeção encenada e performada no máximo da afetação sensorial do horror, e uma das cenas mais memoráveis e impactante do filme, se dá quando a protagonista Anna sofre seu aborto monstruoso em meio aos corredores úmidos e pútridos de uma estação de metrô da capital alemã, o ápice da sua dor e do espetáculo de seu corpo pulsante e descontrolado.



Anna adentra os corredores do metrô de Berlin em meio a um surto psicótico: um olhar insano, ela ri loucamente e se debate pelas paredes velhas e pútridas que lhe cercam. (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

Em um espaço público - lugar de passagem, caminho de trânsito, e ao mesmo tempo...um lugar/canal fechado, relacionando a transitoriedade da personagem com a instabilidade e risco implicado na figura feminina dando-se ao espetáculo - onde, no entanto, apenas a câmera testemunhar sua dor, Anna desempenha uma verdadeira performance de

exorcismo corporal, na qual ela expurga o ser abjeto que carregava em si, mas que, de forma análoga, parece indicar também a própria expulsão de seu corpo, a eliminação dolorida de uma sexualidade “excessiva” tão monstruosa e pesada (mattered⁴⁰, como diria Butler) quanto o monstro abjeto com o qual ela mantém relações sexuais.

A sequência se desenvolve em dois momentos separados, tendo início em uma catedral, com Anna olhando para uma imagem de Cristo, a câmera lhe captura em um contra plongé quase zenital, que lhe achata ao chão. A personagem geme, como se suplicasse sem sucesso com a figura divina. Não há palavras, apenas sons inarticulados que intensificam sua supressão emocional: a língua que falha, as palavras que não conseguem traduzir uma dor imensa e transcendente.

O segundo movimento dá-se em um corredor do metrô berlinense. Trata-se de dois planos longos e extremamente móveis, e um último plano fixo relativamente rápido, completamente singular dentro da economia do filme, especialmente pela sua duração e pela violência das ações e movimentos.

Esta cena conversa com a linguagem e história da arte performática, especialmente das performances corporais que ganharam notoriedade durante a década de 1960, tanto em resposta e questionamento ao “esgotamento” de outros tipos de expressão e movimentos correntes nas artes plásticas, declínio do modernismo e do expressionismo abstrato, como também em resposta aos impulsos de politização da arte e do próprio corpo, e que também fora influenciada e serviu como meio expressivo para a sensibilidade feminista nascente.

Para muitas artista do corpo feministas, usar seus próprios corpos como assunto e objeto em seus trabalhos artísticos traçava uma conexão clara com a sexualidade. Elas usavam a arte do corpo para chamar atenção para a forma como nosso saber sobre o corpo genderado e nossa compreensão a respeito da sexualidade e do eroticismo estão intrinsecamente ligadas. (SOUTER, disponível em <http://www.theartstory.org/movement-body-art.htm>)

O corpo em performance excita questionamentos a respeito das fronteiras entre público e privado, doméstico e político, dentro e fora, de forma a fraturar tais divisões. O

⁴⁰ É essencial lembrar que a escolha das palavras por parte da autora são extremamente deliberadas. A palavra “matter” em inglês é extremamente densa, de forma que a tradução proposta *pesam*, retirada do texto traduzido no volume “O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade”, organizado por Guacira Lopes Louro, não consegue encompassar toda a saturação semântica do termo. Possibilidades múltiplas se abrem, podemos lê-lo como “matéria”, “substância”, “problema”, ou, de forma mais direta, como corpos que “importam”, o que também alude ao processo de exclusão que está no interior do próprio processo de significação e materialização como descrito por Butler. Apesar de concordar com a tradução proposta, e acreditar que ela tenha um grande valor semântico, uma vez que pensar em corpos como peso é pensá-los como carapaça, pensá-los na sua difícil e onerosa materialidade, acredito que também exista valor em lembrar a conotação presente de exclusão e, portanto, a própria ação da norma que limita, proíbe, valora e regulamenta tais corpos.

corpo reafirma-se como meio expressivo e como portador de uma mensagem, neste caso, a mensagem é de dor, a dor da conscrição de um corpo pulsante, preso sob as amarras de imperativos de gênero que se impõem forçosamente.



Anna se debate e derrama leite por toda a parede e chão do metrô. Vemos parte da performance da personagem, se esfregando e se arrastando pelo chão imundo em meio ao seu ataque histérico doloroso (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

Da mesma forma, a performance excessiva possui um momentum desestabilizador e violento, que ultrapassa as meras poses de gênero, forçando o corpo em um movimento ritmado e confuso, que explicita a elasticidade e as possibilidades espaciais desse corpo: jogando-se pelas paredes e no chão, esfregando-se pelas superfícies que lhe cercam, no líquido do chão molhado, no leite derramado que se espalha e mistura com o lixo e a lama que já existiam no solo.

A materialidade e a carnalidade do corpo se proclamam em toda sua potência de afetos. O corpo que treme e convulsiona em agonia recorda o corpo movido e movente da pornografia, um espetáculo ressonante que aproxima-o de nós, seus espectadores. Tais espetáculos corporais extremos nos atingem de forma singular em sua força e ambígua em suas pulsões: desejo e repulsa se confundem.

A própria câmera que interage com esse corpo, espectador participativo/nosso avatar, reflete em seus movimentos nossos impulsos frente à performance: atraído pela energia

desprendida por movimentos bruscos e violentos, pela profusão confusa de sensações causadas pelos choques e toques entre corpo macio e vestido e as superfícies duras mas viscosas do metrô subterrâneo; repellido pela mesma violência e pela materialidade do contato entre o corpo pessoal e o espaço público, que confunde tais barreiras e se concretiza nas trocas de sujeiras que ocorrem e fraturam os limites dessa carnalidade exposta em sua revolta.



O aborto doloroso de Anna, que em meio a sujeira e entulhos expurga de si seu próprio corpo, que transborda por seus orifícios na forma de sangue e matéria viscosa (Captura de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

A negociação de movimentos e o diálogo entre corpo e câmera reforçam a velocidade da ação e criam uma cadência quase melódica: Anna passa por diferente estágios, às vezes debatendo-se em movimentos rápidos e curtos, às vezes lentos e longos; esfregando-se no chão, encostando-se nas paredes; a câmera, de forma semelhante, às vezes com e contra a personagem, se aproxima, olha em movimento, pára para observar, entre planos médios, abertos e closes, vacilante em sua falta de estabilidade.

No último plano da sequência a câmera fica-se próximo ao chão e observa atentamente a personagem agachada fazendo uma grande força em si mesma, pressionando com toda sua energia a pele que lhe cobre, um parto estranho que excreta por todos os orifícios de Anna matérias líquidas e viscosas, verde e branca, próxima ao pus mas em grandes quantidades, juntamente com sangue. Um ritual pessoal de expulsão demoníaca, ela grita e grunhe na tentativa de purgar-se de seu corpo, que, por sua vez, expele (literalmente sobrepujando e esfacelando a barreira da pele) o abjeto que nela habitava, mas que, de forma

inversa, pode ser lido como a fala mesma desse corpo, um corpo que fora repetidamente engravado pelas demandas do discurso patriarcal.



Imagem de uma performance da obra *Interior Scroll*, da artista Carolee Schneemann, onde a mesma encontra-se nua em pé em uma mesa, com seu corpo pintado, faz poses que remetem ensaios de moda e posteriormente retira um rolo de papel de sua vagina e lê para o público o conteúdo ali escrito. (Fotografia de Anthony McCall de uma performance de *Interior Scroll*, 1975, Carolee Schneemann)⁴¹

Esse corpo, sempre objeto, nunca sujeito, era impedido de falar, impedido de escrever e inscrever seus próprios discursos ou externar seus sentimentos e angústias, que retornam na forma de um texto confuso e disforme, mas que consegue em sua pujança perfurar a tela e nos atingir de forma penetrante, movendo-nos em nossas repulsas e desejos. Corpos agitados em tela e fora, vibrando em uma mesma frequência, e cuja ressonância cria um sistema singular de trocas de intensidades carnis (PAASONEN, 2011).

Agitados pela força pulsante e prolongada das vibrações simpáticas que permanecem conosco, somos confrontados em nosso papel de observadores, cúmplices por omissão ou opção do sistema de regras que maculara tal corpo, voyeur de sua exploração.

Nós mesmos produtos de tais processos, tocados pela realização de nossa fisicalidade e fragilidade, assustados e instigados pela força catártica do espetáculo ambíguo, que repulsa e

⁴¹ “Schneemann usou essa performance corporal visceral para exteriorizar o misticismo que geralmente cerca o interior do corpo de uma mulher. Ela desejava fechar uma larga fenda de desencontro entre a experiência que uma mulher tem de seu próprio corpo e as representações do corpo feminino através da história. Ao colocar sua vagina no centro da performance, e utilizando-a para parir uma mensagem provocativa, ela provou não mais estar interessada em suprimir o feminino autêntico, ou em pedir permissão para habitar completamente sua sexualidade e realidade feminina. Ela estava exigindo seus direitos sobre essas coisas em seus próprios termos. Ela forçou os observadores a confrontar sua própria negação de uma realidade feminina completamente incorporada.”(SOUTER, disponível em <http://www.theartstory.org/movement-body-art.htm>)

convida o olhar, excita e repele o desejo, questionamos a materialização de nossos corpos e nosso papel nesse processo. O abjeto exposto, o corpo que se revolta contra suas barreiras é um símbolo confuso, que se rejeita em suas limitações, mas expõe-nas como uma imposição construída através da violência do discurso de gênero.

Este movimento de expulsão de si, de rejeição da materialidade corporal sexuada como uma fonte de abjeção, é algo comum no cinema de horror. Em um artigo anterior no qual faço uma análise de “O Bebê de Rosemary” e “Repulsa ao Sexo”, dois filmes de horror de outro diretor polonês, Roman Polanski, falo exatamente de cenas como essa e proponho uma leitura que, acredito, também seja pertinente neste caso:

A repulsa ao corpo é um movimento duplo, que concentra neste espaço dois impulsos complementares: de um lado, o olhar de fora, o olhar do mundo do sujeito que materializa na figura feminina suas tensões e que coloca-a sob o signo da abjeção para assim subjuga-la, validando socialmente a violência contra esse corpo pois age sob a pretensão de eliminar uma sujeira que ameaça a estrutura da sociedade; do outro lado, a mulher que absorve o discurso que criminaliza seu corpo, e tenta expulsar de si tudo aquilo que simboliza sua abjeção, como uma forma de fugir e se proteger das implicações sociais de sua monstruosidade. (SOUSA, 2014, pp.62-63)

A cena de *Possessão* transcorre através de um flashback e o que vemos, de certa forma, não é apenas a abjeção codificada como espetáculo de horror. A performance de Adjani também pode ser lido como um trabalho complexo de limpeza de seu corpo, onde tudo aquilo que lhe polui por dentro é expulso, criando um ser limpo, domesticado, livre do abjeto. Um processo violento e necessário para a manutenção de um princípio civilizatório, mas que, em última instância, não consegue afirmá-lo de forma decisiva e final pois evidencia a futilidade de sua perversidade.

A emergência inesperada e massiva de estranhamento, que, por mais que tenha sido familiar em uma outra vida opaca e esquecida, agora me perturba como algo radicalmente separado, repugnante. Não sou eu. Não é aquilo. Mas também não é nada. Um “algo” que eu não reconheço como coisa. Um peso sem sentido, sobre o qual não há nada insignificante, e que me esmaga. No limite de não-existência e alucinação, de uma realidade que, se eu lhe reconhecer, me aniquila. Lá, abjeto e abjeção são meus salvaguardos. Os compêndios de minha cultura. (KRISTEVA, 1982, p.2, tradução própria)

A dor é a personificação do abjeto como princípio de ambiguidade, é o desejo encravado nas entranhas da personagem, junto com a vergonha de saber que o objeto de desejo é repulsivo, repreensível; o abjeto é convulsivo, sofrimento bruto sustentado pelo eu e externado como perversão; corpo como um limite de batalha interna, que luta para não

explodir, mas cuja fronteira é mantida a duras penas. A vontade do abjeto coloca o sujeito “beside himself” (além de si), torna-se não um sujeito, mas uma passagem, nem aqui, nem lá, um entre lugar, entre a razão e a loucura.

O abjeto fascina o desejo que não se permite ser seduzido, ou cuja sedução nunca é completa, estável, sem dores ou dúvidas. Esse fascínio pelo estranho deixa o desejo apreensivo, repulsa-o. Repulsa a si mesmo por desejar o abjeto. Metáfora da vida civilizada, do processo constante de colonização e seus dispositivos: observância, submissão e repressão.

O horror é a repulsa dos dejetos, o corpo que transborda, a matéria entre pus, sangue e vômito, que é eliminada por todos os seus orifícios, a mistura de todos esses líquidos com a comida que a personagem carregava, o leite na parede, derramado pelo chão, o corpo convulsionando-se em meio a orgia de excrementos desce até o mais baixo nível de poluição de si. Por outro lado, é uma cena extremamente dramática. O corpo que performa é um corpo vulnerável, atacado pela dor, frágil, exposto, derrama-se em sofrimento, grita em agonia, uma aflição carnal que não pode mais ser contida.

Para além de um lugar de repulsa, as cenas nas quais Adjani tem um verdadeiro ataque de histeria, podem também codificar um desafio. A mulher que adentra o espaço público e faz de seu corpo excessivo um espetáculo de resistência e transgressão.

Grotesca e carnalizada, o corpo da mulher histérica propõe e instaura a quebra de barreiras, e, neste caso em particular, ao expelir os fluidos de seu corpo, ela parece estar buscando um espaço de renovação, mesmo que para tanto ela precise exorcizar junto com seus demônios partes de seu corpo tão densamente significado por forças externas.

Sobre a histeria como uma estratégia de reação e transgressão, utilizo uma passagem de Catherine Clément, retirada do livro de Mary Russo:

(...) como única forma de contestação possível em certos tipos de organização social, dentro do contexto da comunidade de aldeia; é também uma válvula de escape. Esta linguagem ainda não a ponto de expressão verbal, reprimida no vínculo com o corpo... permanece convulsiva. Os homens olham, mas não escutam. (CLEMENT, in. RUSSO, 2000, p.84)

Utilizar o espaço público para a realização de uma performance tão extravagante, para além de um sinal de instabilidade, é também uma agressão direta às normas, e que, portanto, causa espanto e fascínio naquele que vê; é chamar atenção para as possibilidades não exploradas de um corpo que permanece, em grande parte do tempo, conscrito por exigências

demasiadamente violentas, por imperativos dolorosos que tornam esses corpos espaços de rejeição e incômodo.



Registros fotográficos de pacientes histéricas produzidos por Jean Martin Charcot. Iconographie photographique de la Salpêtrière (Jean Martin Charcot, 1878)

A série de fotos deste que fora o professor de Sigmund Freud foi essencial na criação do vocabulário corporal atribuído à histeria feminina. Nas palavras de Linda Williams “ciência e espetáculo se alimentam de acordo com os princípios da máxima visibilidade” (WILLIAMS, 1989, p.53). O vocabulário espetacular propagado por essas fotos, enfatiza a sexualidade e sexualização da patologia, e pode-se mesmo ver o diálogo entre alguns desses rostos em close-up e a linguagem pornográfica e erótica que tenta apreender o prazer feminino em momentos de convulsão excitada deste corpo.

De uma certa forma, pode-se pensar tais espetáculos histéricos como um desmascaramento público e excessivo do feminino, dentro de uma lógica de transgressão e risco que expõem exatamente a ficção conformativa que são os padrões de gênero, e como esses podem ser despidos, mesmo que para tal seja necessário um grau extremo de violência.

Isso porque, a própria condição que se apresenta como reflexo do doloroso processo de repressão sexual e subjetiva das personagens femininas, a monstruosidade que surge da incessante demanda da norma pela conformação do corpo da mulher, pode se tornar o ponto central de uma reconquista da imagem da mulher dos termos do discurso.

A única alternativa à ordem é flertar com o mundo que ela exclui, é adentrar o espaço do monstruoso e se banhar de suas potências, tomar para si as rédeas do processo de significação e reapropriar os corpos que haviam sido excluídos, dando-lhes nova vida e

possibilitando seu retorno potencialmente revolucionário na forma do monstro poderoso e incontrolável que ronda os pesadelos da ordem patriarcal.

O contato entre horror e pornografia, seja na forma de uma iconografia clara, na utilização de uma gramática “puramente” pornográfica, ou como espetacularização da sexualidade corporal como fonte de confusão, histeria e violência, são dados de uma sensibilidade que parece compreender as ligações entre sexo, sexualidade e conformação de gênero como parte de um aparato complexo e múltiplo, que tenta articular e repetir seus discursos normativos seja pela dor ou pelo prazer, desejo ou repulsa. Mas que na própria saturação e excesso de sua linguagem, na insistência constante em se reafirmar por todos os lados, de todas as formas, revela-se em sua farsa.



O casal que se violenta, se machuca e se destrói mutuamente em um movimento violento que termina na morte sangrenta de ambos. (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

O potencial disruptivo de *Possessão* jaz exatamente na forma exagerada, e por vezes non-sense, como apresenta um problema cotidiano, as questões de posse e violência implícitas na estrutura matrimonial e que explodem no momento da dissolução desse laço: a paranoia e revolta ligadas à continuidade da vida sexual do parceiro, a dor do fim do laço emocional e sexual, as pressões e idealizações absurdas por parte de ambos que lhes afasta criando uma fissura irreparável em sua relação.

As exigências e demandas sufocantes e limitadoras propagadas pelo discurso perverso da ideologia hegemônica de gênero cria pessoas claramente desequilibradas que não conseguem se comunicar se não através da violência, que se machucam mutuamente, debatem-se sem nunca conseguir expressar seus sentimentos, tentam de todas as formas dar vazão às suas pulsões mas terminam por violentar-se ao ponto da deformação. Tornam-se repulsivos e irreconhecíveis, pessoas totalmente alienadas de seus corpos e mentes, que parecem vagar sem rumo em um transe feroz, sexualizados pela descarga excitante de energia reprimida que seus corpos convulsivos materializam.



O monstro ainda completamente disforme, sua materialização final como o doppelganger perfeito de Mark e o duplo de Anna, ambos marcados por olhos de um verde vivíssimo e assustador. (Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

A forma monstruosa que ronda o filme, um corpo massa, não moldado, um verme gigante e disforme, pulsante pois vivo, encoberto por uma secreção viscosa que lembra o pus da carne que apodrece, ou a repulsiva placenta materna, é na verdade a terrível materialização de um ser completamente conformado, criado de dentro para fora, moldado e controlado a partir da própria carne, cria-se um ser todo poderoso, um verdadeiro Deus que emana luz, perfeição e poder.

O desejo de Anna por um avatar perfeito de Mark, que conseguisse satisfazer seus desejos e preencher as suas expectativas dá origem ao seu doppelganger que vemos no fim do

filme. Da mesma forma, a professora do filho do casal (Michael Hogben) é o duplo perfeito de Anna, reificada em sua pureza e na sua total dedicação ao papel materno.

Em última instância a transgressão monstruosa da personagem, seu caso sexual com o monstro que mantinha escondido, nada mais é do que a projeção perversa de um desejo último de materializar uma fantasia do seria um parceiro ideal.

Essa fantasia é explorada pelo filme em toda seu excesso e horror na representação explícita do ato sexual com o monstro ainda incompleto, momento de extremo impacto visual pela animalidade do ato, pela completa entrega de Anna, sendo violentamente penetrada pelo ser tentacular e viscoso, e pela posição de Mark como um espectador privilegiado desse espetáculo.

Inicialmente enojado com a cena macabra, com a possibilidade mesma de encontrar sua mulher na cama com outro homem, que se desenrola ao som de uma trilha assustadora misturada aos gemidos de prazer da mulher, seu horror logo se transforma em fascínio quando compreende as implicações deste ato.



Dois momentos do filme *O Diabo na Carne de Miss Jones*: primeiro, o rosto é visto no momento de dor de seu suicídio. Posteriormente, em meio à seu primeiro orgasmo. Dor e prazer compartilhando de uma mesma economia visual. (Capturas de tela do filme *O Diabo na Carne de Miss Jones*, 1973, Gerard Damiano)

No rosto de Anna, prazer e dor se confundem, mais do que o gozo, ela é mostrada em toda sua fragilidade. Um corpo reluzente, quase transparente, completamente aberto e entregue, sendo possuída carnalmente pela materialização monstruosa, pulsante e impositiva de seu desejo, um desejo quase compulsivo que perfura personagem e cena.

A saturação do tema do rosto feminino pego em close-up em um momento de sensações intensas é uma imagem central dentro do vocabulário da pornografia, espaço de confusão entre dor e prazer, de tal modo que ambos parecem ser inexoráveis, partes das mesmas pulsões confusas que atingem o corpo excitado, convulsivo.

Possessão se sobressai exatamente por utilizar a linguagem excessiva para criar um espetáculo perturbador que mistura as linguagens e expectativas do horror e da pornografia para criar um cenário de destruição apocalíptica e colocá-lo na conta de uma sociedade de controle, fixada com a violência e fascinada pela espetacularização sexualizada da ruína corporal e mental de suas criaturas.

A monstrificação da sexualidade feminina, seja na forma de um corpo animal e monstruoso, ou na materialização de uma relação sexual e explícita com o abjeto nada mais é do que reflexos de uma sociedade que ainda não consegue lidar com o desejo feminino e que, por isso, define-o como uma forma de perversão enraizada na própria materialidade corporal de um sexo que se esconde.



Mark observa abortio Anna fazendo sexo com o monstro, seu corpo vulnerável completamente entregue à possessão carnal implicada pelo ato sexual. No rosto dele, fascínio e horror, no dela dor, prazer e súplica.
(Capturas de tela do filme *Possessão*, 1981, Andrzej Żuławski)

A performance de atos sexuais violentos e “imorais” funcionam para construir e manter o imaginário de uma monstruosidade inerente ao feminino, mas também escondem em suas profundezas o medo de que o prazer feminino nunca possa ser conhecido e conscrito, nunca será saciado pelo masculino, este sim uma “falta”, que tenta esconder sua inadequação

através da violência, mas que nunca consegue purgar totalmente as pulsões ambíguas acionadas pela sexualidade feminina.

Sem necessariamente apresentar um pensamento conclusivo, creio que o contato entre o horror e o imaginário pornográfico seja tanto um dado de uma sociedade obcecada com a sexualidade, como uma forma de explicitar um deslocamento fundante na lógica de ambos: a violência como princípio fundador da conformação de gênero.

Tanto o horror pornográfico, quando a pornografia horrífica nos revelam algo sobre a forma neurótica como construímos nossas sexualidades. Reencenando cenários que impõem a diferença no espaço da sexualidade, eles adensam o impacto da monstrificação dos desejos que permeiam nossa sociedade.

Para a mulher, o contato com a monstrosidade pode tanto ser um desafio libertador, como uma forma de reafirmar sua opressão. Sexualizar e monstrificar a diferença feminina tanto reafirma ideias milenares a respeito dessa figura, sexualidade bestial, desejo abominável, como possibilita uma conformação que também passe pela sexualidade. A sexualização da violência que sublinha o medo do desejo feminino é parte também de uma retórica que procura naturalizar certos tipos de abuso, seja este físico ou na forma das normas e instituições que cercam nossa vida.

Contudo, parece existir uma corrente explosiva que permeia esses discursos, que revelam o horror latente em nossa sociedade, especialmente o horror de uma masculinidade fragilizada frente a sexualidade feminina potencialmente desejantes. A sexualidade monstruosa é a materialização do medo da possibilidade de um prazer desconhecido.

Essas mulheres que flertam com o abjeto e se entregam aos seus desejos realizam um desafio arriscado, adentram o mundo “exclusivamente” masculino do prazer e ao fazê-lo colocam em cheque a própria primazia da sexualidade fática como princípio fundante ao demonstrarem uma força descomunal baseada na diferença, força que podemos canalizar na forma de um questionamento da ordem que nos possibilite recuperar esses corpos obscenos e afirmar o prazer de uma sexualidade monstruosamente outra.

CONCLUSÃO

Pensando o horror dentro de sua estrutura mesma como um *gênero* (termo classificatório), como um conjunto de relações de pertencimento, que criam barreiras que delimitam certo espaço relacional, e que são forjadas a partir de “performances de gênero determinadas pelas práticas reguladoras de gênero” (BUTLER, 2003, p.48), vemos que a constante determinada como performance que define tal gênero, ao menos dentro da conjuntura cultural corrente, é o encontro espetacular e assustador com a performance violenta e destruidora que age através de intentos monstruosos conformando dolorosamente os corpos aos quais tais impulsos são direcionados.

Como parte do aparato tecnológico ideológico que delimita, regula, e moraliza práticas e corpos, o horror também exerce um papel dentro do processo de construção e reprodução de performances e significados. Como gênero do corpo, ele interpela e agencia seus espectadores a partir do espetáculo excessivo no qual o verdadeiro protagonista, para além de um sujeito com uma subjetividade própria, é o corpo, especialmente o corpo monstruoso feminino, e todos aqueles que dentro da lógica de cada uma das obras são codificados dentro de tais espaços de abjeção.

Este gênero explicita através do excesso os termos violentos da ação normatizadora da ordem. Desta forma, e seguindo os imperativos da máxima visibilidade que tal espetáculo exige, somos defrontados com os mais intensos, ressonantes e impactantes, atos de conformação: corpos mutilados, corpos violados e violentados, destruídos, aniquilados, nos mais diversos estágios de degradação e des-subjetificação, ao ponto do humano, e/ou qualquer sinal material que possa ser compreendido como marca de sua presença, ser obliterado e substituído, dentro dos termos de uma distopia horrorífica, por uma parada de corpos monstruosos, incompletos, secretantes.

Preso em meia a um tiroteio de sensações, o espectador mal pode dar sentido ao que está sendo visto. A percepção se torna algo passageiro e não palpável, compreender o que se sente e a resposta ao que se vê é uma mera ilusão. O excesso sensorial cobra muito daqueles que interpela, submergindo-os em um mar de sensações e sentimentos conflitantes: de um lado a excitação sexual pornográfica, de outro a antecipação do horror, e ainda em outro a

personificação do sofrimento do melodrama, por fim, tais barreiras são pulverizadas num movimento tão descontrolado e irreversível quanto o espetáculo que se desenrola na tela.

Aqui o conceito de ressonância desenvolvido por Susanna Paasonen para analisar a relação entre o espectador da pornografia e aquilo que ele consome parece ser o único capaz de dar algum sentido, organizar em algum grau, o cenário de confusão na relação entre o que está em tela e a resposta do observador que consome o espetáculo:

Quando pensamos através das dinâmicas de afeto e ressonância do pornô...é crucial notar que fascinação e excitação sexual não impedem experiências de nojo, divertimento, desespero, ou mesmo de tédio. Essas intensidades afetivas coexistem e, em muitas instâncias, dão suporte e precisam uma das outras. Em outras palavras, a ressonância corporal pode correr em paralelo e de mãos dadas com consideração e resistência críticas dos imaginários consumidos. (PAASONEN, 2011, p.188)

Ao invés da identificação direta com o que está sendo visto, a autora nos propõe um modelo de afetações mais complexo e dialógico. Em momentos de pura excitação visual, da máxima visualidade do espetáculo, as afetações, assim como o excesso que lhes anima, não podem ser contidas em modelos de consumo fechados e taxativos. A ressonância é um estado de proximidade com o que se é visto, é um processo dinâmico de trocas e afetações que não implica necessariamente uma resposta direta e pré-programada de imitação do que é visto na tela no corpo do espectador ou que nos transportemos para o lugar de seus personagens.

Analisar o excesso é exatamente dar lugar para o inesperado, é aceitar a lógica incerta e flutuante do mundo das afetações sensoriais. Nas palavras de Kristin Thompson, “O excesso não é apenas contra-narrativo, ele é também contra-unidade”(THOMPSON, 2004, p.517), ao mesmo tempo que ele é uma parte essencial da narrativa, ele também trabalha para lhe dismantelar. Como um adensamento das estruturas de excesso e fantasia, os gêneros do corpo dependem ainda mais dessa sensação “excitação assustadora”⁴² que é o cerne do espetáculo visual excessivo.

Em um espaço de análise que ainda tende a ver o excesso como uma anomalia dentro da estrutura mais sólida e racional da narrativa, tais reflexões que colocam em cheque a primazia do fluxo narrativo dentro da complexa e densa experiência que é assistir um filme expandem nossa compreensão das possibilidades transversais contidas no cinema, o que lhe abre como um campo de disputas privilegiado para os mais variados discursos, desejos e sensações.

⁴² “Creepy arousal” (Idem)

Fechar esta dissertação pensando no excesso e sua utilização tanto no horror quanto na pornografia e no melodrama, de modo a reforçar uma “irmandade” entre esses gêneros, é, em verdade, uma forma de potencializar o estudo do horror. Assim como o excesso que estrutura o espetáculo que analisei, meu projeto foi desestabilizar uma compreensão fechada das bordas de gênero (*genre* e *gender*).

O melodrama horrorífico e o horror sexualizado/pornificado que explorei são sinais de um momento histórico de quebras de modelos hegemônicos que pregam a construção e reprodução de padrões não ambíguos. A percepção de que um modelo categorizante, que pretende delimitar espaços de existência e os “separa” de locais de não-existência, regular, normalizar e separar/excluir/destruir corpos e comportamentos que não se adequam ao seu ideal de normalidade, é fundado na própria impossibilidade de materializar seu intento, nos leva a perceber que toda e qualquer forma de categorização é relacional e contingente a um certo discurso ideológico historicamente específico que procura sustentá-lo como norma.

A dissolução de fronteiras é parte de um movimento histórico e filosófico mais amplo, que vai muito além apenas do feminismo, mas do qual ele é parte fundamental. Tal movimento filosófico questiona a própria metafísica de nossa realidade e das verdades que a ideologia hegemônica patriarcal, esta também em constante processo de mudança e renovação, tenta estabelecer sob o signo da natureza, de modo a maquiá-la sua existência como produto histórico cultural, e portanto, passível de mudanças, vulnerável à pressões de um espaço político tenso.

Como procurei mostrar, este horror intersticial é fruto de uma sociedade em crise, uma sociedade abalada pelos clamores de mudança e revolução. As instituições que servem de pilar para tal sociedade, separando-a em esferas pretensamente sólidas (público versus privado, homem versus mulher, razão versus instinto, humano versus animal, cultura versus natureza, e assim por diante), frente ao questionamento e possível falência das dicotomias polarizantes e valorativas que lhes sustenta, reage de forma violenta.

Dentro dessa trama tão complexa de negociações de representação, lutas de poder, etc, o cinema de horror parece ser apenas mais um dado. No entanto, quando analisado em suas falhas e com um olhar que contextualiza historicamente sua produção, este gênero cinemático demonstra um potencial imenso para que possamos pensar os padrões de conformação da sociedade que lhe produz, o que essa denomina abjeto e impuro, quais seus medos, ansiedades e fobias, o que ela compreende por gênero, feminino e masculino, e como ela se utiliza de um

complicado aparato de tecnologias, dentre elas o cinema, para perpetuar seus significados, moralizar e pedagogizar os sujeitos que gendra e subordina e assim se manter no poder.

Sem querer limitar a influência do cinema à esse período e local históricos específicos, ou mesmo dramatizar excessivamente o papel do cinema de horror como um artefato especialmente privilegiado de tal momento histórico de revolução sócio-cultural, procurei analisar os filmes propostos tendo sempre em mente um processo vivo e complicado de negociação e disputas, atravessado por demandas diversas e, muitas vezes, conflitantes.

Obviamente, o cinema de horror não é uma ferramenta universal de total eficácia. Tão menos tal cinema se limita e encerra à leitura que fiz de apenas alguns filmes que compõem seu vasto cânone.

No entanto, vejo-o como minha arma de combate em um processo revolucionário perigoso, que não se encerrou no momento da segunda onda feminista que serviu de pano de fundo contextual para minhas indagações, e que, mesmo hoje, quando escrevo, está longe de apresentar um horizonte final e palpável para as questões que lhe animam.

Longe de concluir a jornada em busca das origens e manifestações de um discurso de monstrificação do feminino, este trabalho foi apenas o seu ponta pé inicial. Transgredir as barreiras do desejo e agenciar suas próprias vontades podem ser características monstruosas, porém a monstruosidade que essas mulheres carregam em si e que ousam mostrar ao mundo é o sinal da falibilidade de um poder que se pretende dominante e natural.

A força ressonante de seus atos de transgressão fraturam permanentemente a malha dramática do romance familiar mergulhando-o no mundo perigoso da incerteza. Se o final das tramas pode parecer representar uma negação completa da diferença, a potência do contato excessivo com seus corpos pulsantes nunca poderá ser completamente apagada.

Envoltos pela incerteza fascinante instalada pela carnalidade monstruosa, somos convidados a desfrutar de seus prazeres assustadores. O horror é um exercício de entrega que nos expõe ao monstruoso e nos carrega em uma experiência perturbadora de contato com a potência enérgica mas incontrolável da diferença.

Os afetos que propõe e a visceralidade de seu pacto constroem um canal entre corpos em tela e fora dela, uma proximidade assustadora que nos implica na performance e nos abre aos desafios físicos e emocionais da situação momentânea desterradora.

Corpo colocado em crise, talvez a essência do horror fundado na monstruosidade feminina seja uma experiência de transcendência através do contato com o abjeto e ativação e

canalização de forças monstruosas em plena agitação sob o frágil limite das inscrições de gênero. Uma experiência extrema e arriscada, potencialmente destruidora, mas que esconde em si a promessa do encontro com uma monstruosidade tão excessiva, tão saturada, que nos permite questionar a própria “normalidade” institucionalizada e retornar do mundo abjeto com novas formas de prazer e articulações de poder que desmantelem o sistema patriarcal em seu próprio campo de batalha e inscrições: nossos corpos pulsantes e monstruosos.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BALTAR, Mariana. “Moral Deslizante - releituras da matriz melodramática em três movimentos.” Artigo apresentado na XV Encontro da Compós, na Udesp, Bauru, SP, 2006.

_____. “Frenesi da Máxima Visibilidade”. ECompós. 2010.

BASINGER, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*, Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1993.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo - 1. Fatos e Mitos*. 4ª Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *O Segundo Sexo - 2. A Experiência Vivida*. 2ª Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Florence, USA: Routledge, 2011.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

_____. “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault”. In. Ed. SALIH, Sara. *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Pp. 21-38

BUKATMAN, Scott. “Spectacle, attractions and visual pleasure”. In. STRAUVEN, Wanda (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006. Pp. 71-84.

CÁNEPA, Laura L. *Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo*. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 200

_____. *SHOCK! Slasher movie “made in Brazil”*. Revista CONTRACAMPO• Niterói • no 21 • Agosto de 2010.

CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge, 1990.

CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. In. *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), pp. 875-893

CLOVER, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press: 1993.

_____. "Her Body Himself: Gender in the Slasher Film". In: GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. Kindle Edition. 2015.

CREED, Barbara. "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection". In: *Screen* (1986) 27 (1): 44-71.

DOANE, Mary Ann. "The 'Woman's Film': Possession and Address". In: GLEDHILL, C. (Org.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987.

_____. "Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator". In: KAPLAN, E. Ann. (Org.) *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. NY: Routledge, 1984.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance - Powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the family melodrama." In: Gledhill, Christine (org.) *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987.

FALUDI, Susan. *Backlash - O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex - The Case For Feminist Revolution*. 8^a Ed. New York: Bantam Books, 1972.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I - Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 13^a Edição, 1999.

FREELAND, Cynthia A. "Feminist Framework For Horror Films", In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. "Horror and Art-Dread", In: *The Horror Film*. Ed. Stephen Prince. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. Pp. 189-205

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

GALLOP, Jane. "Além do Falo". *Cadernos Pagu* (16) 2001: pp.267-287.

GAUDREAU, A.; GUNNING, T.. "Early Cinema as a Challenge to Film History" In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006. Pp.365-380.

GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan. *The Madwoman In the Attic*. 2^a Ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

GLEDHILL, Christine. "Introduction". In. GLEDHILL, C. (Org.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987.

_____. "The Melodramatic Field: An Investigation". In. GLEDHILL, C. (Org.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987.

GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. Kindle Edition. 2015.

GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*. New York: Palgrave MacMillian, 2011.

_____. "Bringing Out Baby Jane: Camp, Sympathy, and the horror-woman's film of the 60's". In. *Jump Cut*, No. 55, fall 2013.

GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction(s): Early Film, its Spectator and the Avantgarde". In. STRAUVEN, W. (Org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006. Pp. 381-388.

HALBERSTAM, J. *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*. Duke University Press, 2000.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. (Ed.) HALL, Stuart. The Open University, 1997.

HASKELL, Molly. "Female stars of the 1940s". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HUTCHEON, Linda, HUTCHEON, Michael. "O Corpo Perigoso". In. *Estudos Feministas*. Ano 11. 01/2003. Pp. 20-60.

HOLLINGER, Karen. "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People". In GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. Kindle Edition. 2015.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is Not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

_____. *Speculum of the other Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

JERMYN, Deborah. "Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath." In. *Screen*. 37:3 Autumn, 1996. Pp.251-267.

KAPLAN, Ann E. *Feminism and Film*. Oxford University Press, 2000.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KING, Stephen. *Danse Macabre*. Hodder & Stoughton. Kindle Edition, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa De. "Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem." In. *Estudos Feministas*. Ano 1. 1/1993. Pp. 96-122.

_____. "A Tecnologia do Gênero". In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis, USA: Indiana University Press: 1987.

MANNA, Nuno. "Dialética dos corpos monstruosos". In. *Catálogo da Mostra Corpo e Cinema*, 2015.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

METZ, Walter. "Toward a post-structural influence in film genre study: Intertextuality and *The Shinning*". *Film Criticism*. 22.1. (Fall 1997), pp.38-61

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Chicago e Urbana: University of Illinois Press, 2000.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In. KAPLAN, E. *Ann. Feminism and Film*. New York: Oxford University Press. Pp.34-47.

NICHOLSON, Linda. "Interpretando o Gênero". *Estudos Feministas*, Ano 8, 2/2000. Pp. 9-41.

PAASONEN, Susanna. *Carnal Resonance. Affect and online pornography*. Cambridge, MIT Press, 2011

PINEDO, Isabel. *Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film*. *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2 (Spring-Summer 1996).

RODOWICK, David N. "Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s". In. Gledhill, Christine (org.) *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987.

RUBIN, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". XXXX p.157-210

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: Risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALIH, Sara. *Judith Butler*. New York: Routledge, 2002.

SHARRETT, Christopher. "The Horror Film in Neoconservative Culture". In. GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015.

SHOWALTER, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness". In. *Critical Inquiry*, Vol. 8, No.2, *Writing and Sexual Difference* (Winter, 1981), pp.179-205.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos Monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

SOBCHACK, Vivian. "Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange". In. GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015.

SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002.

SOUSA, Mariana R. V. "Feminino Monstruoso: negociando um corpo abjeto". In. *Rascunho*.v. 8, n. 13 (2016)

SPELMAN, Elizabeth V. "Woman as Body: Ancient and Contemporary Views". In. *Feminist Studies* 8. No.1 (Spring 1982). Pp.109-131.

SOUTER, Anna. "Body Art Movement Overview and Analysis" Disponível em: <http://www.theartstory.org/movement-body-art.htm> [Internet]. [Acessado em 05 Jun 2017]

STAMP, Shelley. "Horror Femininity and Carrie's Monstrous Puberty". In. GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015.

THOMPSON, Kristin. "The Concept Of Cinematic Excess". In. BRAUDY, Leo e Cohen, Marshall (eds.) *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford Univeristy Press, 2004. Pp. 513-524

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada filosofia da sensação*. Editora da Unicamp, 2010.

VIVIANI, Christian. "Who is Without Sin: The maternal melodrama in American film 1930-39". In. Gledhill, Christine (org.) *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and "The Frenzy of The Visible"*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". *Film Quarterly*, Vol.44, No.4 Summer, 1991, 2-13.

_____. "Hard-Core Art Film: The Contemporary Real of the Sense". *Quaderns portàtils*. 2008.pp.2-18.

_____. "Something Else Besides a Mother". In. KAPLAN, Ann E. *Feminism and Film*. Oxford University Press, 2000.

_____. "When The Woman Looks". In. GRANT, Barry Keith, *The Dread Of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015.

_____. "When Women Look: A Sequel." Acessado em http://sensesofcinema.com/2001/freuds-worst-nightmares-psychoanalysis-and-the-horror-film/horror_women/

WITTIG, Monique. "One Is Not Born a Woman". In. *The Lesbian and Gay Study Reader*. New York: Routledge, 1993. Pp.103-109.

_____ "The Category of Sex", In. *Feminist Issues*. Fall/1982. Pp.63-68.

_____ "O Pensamento Hétero". Acessado em https://we.riseup.net/assets/162603/Wittig,%20Monique%20O%20pensamento%20Hetero_pdf.pdf

WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In. NICHOLS, Bill (Ed.) *Movies and Methods Volume II, An Anthology*. Berkeley, EUA: University of California Press, 1985.

ZEISLER, Andi. *Feminism and Pop Culture: Seal Studies*. Seal Press. Kindle Edition, 2008.

FILMOGRAFIA CITADA

Alice Não Mora Mais Aqui (1974, Martin Scorsese)
Alien- O Oitavo Passageiro (1979, Ridley Scott)
A Marca da Pantera (1982, Paul Schrader)
Atrás da Porta Verde (1972, Artie Mitchell, Jim Mitchell)
Carrie - A Estranha (1976, Brian De Palma)
Carrie 2 - A Maldição de Carrie, (1999, Katt Shea)
De Repente, no Último Verão (1959, Joseph L. Mankiewicz)
Hellraiser- Renascido do Inferno (1987, Clive Barker)
Kramer vs. Kramer (1979, Robert Benton)
Madame X (1920, Frank Lloyd)
O Diabo na Carne de Miss Jones (1973, Gerard Damiano)
O Exorcista (1973, William Friedkin)
Os Filhos do Medo (1979, David Cronenberg)
Os Pássaros (1963, Alfred Hitchcock)
Possessão (1981, Andrzej Żuławski)
Psicose (1960, Alfred Hitchcock)
Sangue de Pantera (1942, Jacques Tourneur)
Stella Dallas - A Mãe Redentora (1937, King Vidor)