

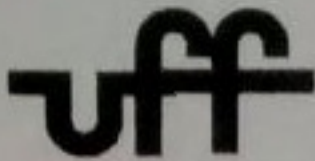
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VIDEO
PROJETO EXPERIMENTAL

FEMININO MONSTRUOSO: Negociando um Corpo Abjeto

Mariana Ramos Vieira de Sousa

(Orientadora: Professora Doutora Mariana Baltar Freire)

Niterói
Dezembro/2014



Universidade
Federal
Fluminense

Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social

Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	MARIANA RAMOS VIEIRA DE SOUSA		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	10957 029

Título

FEMININO MONSTRUOSO: Negociando em corpo abjeto

Banca

Orientador: MARIANA BALTAR	Assinatura	Mariana Baltar Freire
Prof. MAURICIO BRAGANÇA	Assinatura	Maurício de Bragança
Prof. ELIANE SALVATIERRA	Assinatura	Eliane Salvatierra

Data de apresentação

10/12/2014

Parecer

A banca destaca a qualidade da escrita e a maturidade da pesquisa que evidencia como a teoria influencia o olhar e a interpretação dos filmes e da realidade, desvelando conteúdos culturais escondidos. Ressalta ainda a originalidade do trabalho em articular melochama e humor na indústria de cinema norte americana em análises que problematizam o lugar da mulher nessas tradições.

Nota final

10,0 (dez)

Assinaturas da banca

MARIANA RAMOS VIEIRA DE SOUSA

FEMININO MONSTRUOSO: NEGOCIANDO UM CORPO ABJETO

Projeto Experimental de conclusão do curso de
Cinema e Audiovisual, orientado pela professora
doutora Mariana Baltar Freire.

Niterói
Dezembro/2014

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por nunca ter me imposto o conhecimento como uma obrigação, permitindo que eu adentrasse esse mundo nos meus termos, condição essencial para que ele se torna-se tão importante para mim.

Ao meu pai, pelas histórias que me contava desde cedo, cheias de fantasia e horror, onde eu era a protagonista que desbravava esse mundo de ameaças e descobria em seus recessos um novo e fascinante universo de oportunidades.

Aos meus amigos, em especial Renata Spitz, Matheus Peçanha e Thiago Yamachita, com os quais pude viver e partilhar dessa jornada extasiante de descoberta do cinema e com o cinema, e pela constante e reconfortante presença que exercem na minha vida. À Paola Furlanetto e Izabella Fires de Luna, com as quais cresci e que por muito tempo sustentaram as esquisitices de uma menina apaixonada por monstros e filmes de horror.

Aos meus professores Ana Lucia Enne, Maurício Bragança, Eliany Salvatierra, Fernando Moraes e João Luiz Viera, por tornarem o estudo um momento extremamente prazeroso de trocas e aprendizados, por inspirarem novos pensamentos, propondo o desafio de sair de uma zona de conforto e adentrar de corpo e alma nos mais demasiados assuntos, e pelo entusiasmo palpável ao ensinar, algo que se espalha por suas salas de aula, adentrando o aluno de forma arrebatadora e marcante.

À minha orientadora Mariana Baltar, por ter me servido de inspiração ao longo de todos esses anos de faculdade, por abordar o ensino com afinco e bom humor, tornando suas aulas momentos mais do que prazerosos de descoberta, e por estimular em seus alunos o desejo de adentrar os espaços rechaçados e proibidos, revelando-os em suas infinitas possibilidades através do emprego consciente do olhar crítico e dos animados e instigantes debates que sempre promoveu.

RESUMO

Trabalho que se propõe a investigar as origens e implicações de um discurso cinematográfico que através de uma semântica sobrecarregada de elementos do horror associa o feminino à figura monstruosa. Considerando a matriz melodramática como um modo de expressão particular que dá origem aos gêneros trabalhados - filme feminino, horror psicológico, e horror moderno - e lhes concede uma linguagem específica, excessiva e espetacular, faz-se uma discussão a respeito das interpelações entre esses gêneros, e a forma como eles organizam, tendo em vista suas diferentes demandas, e dão significado à tal discurso. Denunciamos o processo que reprime a mulher, sua sexualidade e sua subjetividade, separando-a do mundo dos sujeitos, e favorecendo uma simbologia que lhe articula junto ao universo dos seres abjetos, facilitando o deslize semântico que lhe determina como fonte mesmo da monstruosidade. Procuramos, portanto, refletir a respeito das condições que geram tal situação a partir da análise teórica e fílmica, demonstrando os percalços desse processo, bem como apontando suas falhas, locais que dão as condições para a possível reapropriação do feminino.

Palavras-Chave:

Feminino, Horror, Monstro.

Sumário:

Introdução.....	p.6
Capítulo 1 – Do Feminino ao Horror: Um Mundo de Ansiedades.....	p.10
1.1 – Percalços do Feminino.....	p.13
1.2 – Melodrama Como Costura.....	p.14
1.3 – Adentrando o Horror.....	p.15
1.4 – “Clamor ao Sexo”: Melodrama e o Feminino Abjeto.....	p.17
1.5 – Corpos Disruptivos.....	p.24
1.6 – O Excesso Espetacular.....	p.26
1.7 – Discursos Escondidos e Crises.....	p.28
Capítulo 2 – Feminino no Horror: Estranhos Corpos que Espreitam na Escuridão.....	p.32
2.1 – Mentes Perturbadas: Horror Psicológico e a Materialização do Medo.....	p.34
2.2 – Mulheres Históricas e a Ameaça do Estranho.....	p.36
2.3 – Negociando o Olhar Feminino.....	p.42
2.4 – Horror Melodramático e suas Metonímias.....	p.46
Capítulo 3 – Subvertendo o Horror: O Feminino Monstruoso como Fonte de Fascínio.....	p.54
3.1 – Horror Moderno - Intertextualidade e Ideologia.....	p.57
3.2 – As Mulheres Monstruosas de Polanski.....	p.58
3.3 - Problematizando Representações.....	p.68
Conclusão.....	p.73
Bibliografia.....	p.76
Filmografia citada.....	p.78

Introdução

Analisando o gênero do horror e como ele se desenvolveu ao longo de sua trajetória no cinema, um ponto parece ser recorrente em toda sua tradição: a figura feminina tem um papel de destaque em suas histórias, emergindo como uma das principais preocupações do gênero. Fonte de ansiedades narrativas e visuais, que estão diretamente ligadas à questões de diferença de gênero e de sexualidade, estas mulheres carregam em seus corpos o signo do estranho, do Outro que ameaça o sujeito e põe em risco toda a ordem discursiva.

Não é de se estranhar, portanto, que boa parte da crítica feminista que se debruçou sobre o horror aponta exatamente para a ligação que esse gênero alude entre o feminino e o monstro, figura essencial para o estímulo do medo e da incerteza dentro dessas narrativas.

Podemos citar diversas obras que trabalham exatamente com essa perspectiva, tais como “The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis” (1993), de Barbara Creed, “Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film”(2011), de Carol J. Clover, ambos clássicos dentro dessa abordagem, e também textos como “Feminist Framework For Horror Films”(In. BRAUDY & COHEN, 2004), de Cynthia A. Freeland, onde a autora analisa os dois trabalhos anteriores e os seus pressupostos teóricos e tenta propor uma estrutura que permita compreender como a figura da mulher é inserida dentro da lógica narrativa desse gênero.

No entanto, apesar de já ter sido explorado por alguns autores, notadamente mulheres, o assunto ainda figura marginalmente dentro da crítica do horror, o que permite e convida novas explorações a respeito dessa complexa relação, que trabalhe com o legado crítico presente, desafiando-o e negociando novas perspectivas.

É dentro deste pressuposto que o presente trabalho se encaixa. Procuramos traçar as origens desse discurso que existe dentro do horror e que se centra na figura feminina para lhe associar e banir para mundo do abjeto, dos seres monstruosos.

Contudo, percebemos que tal discurso não faz parte apenas do cinema de horror, ele é muito mais arraigado, aparecendo de diferentes formas, mais ou menos intensas e visíveis, nos mais diversos gêneros do cinema americano.

Buscamos portanto, uma matriz, uma fonte que pudesse ligar o horror com outros gêneros cinematográficos, e que nos fornecesse um parâmetro para compreender as aproximações,

mudanças, negociações e apropriações que são feitas desse discurso de acordo com as demandas específicas de cada gênero.

É assim que chegamos até o melodrama. Matriz cultural essencial para formação das expressões artísticas do mundo moderno, o modo melodramático nos fornece não apenas um estilo próprio, baseado no excesso e no espetáculo, mas toda uma forma de organização dos elementos cinematográficos, seguindo a lógica de tudo ver e ouvir, de narrativas totais e totalizantes, que é bastante importante para a criação do horror e para a negociação que esse gênero faz com seu público, oferecendo narrativas que lhe interpelem e incitem respostas no nível sensorial.

O melodrama nos fornece tanto uma forma de analisar os filmes através das especificidades e significações que seu estilo excessivo e espetacular implica nas obras, quanto uma forma de ligar o horror com outros tipos de filmes, filmes onde a mulher é também uma figura central, mas que tem implicações narrativas diferentes daquelas do horror, onde o medo e a incerteza não são necessariamente uma premissa do texto, surgindo apenas nas entrelinhas do discurso, mas nos quais as mesmas tensões a respeito do feminino emergem, trabalhadas com outras cores e formas e que nos possibilitam uma maior gama de análise.

Partindo da ideia de uma possível cronologia para o discurso ideológico que aproxima o feminino do monstruoso, analisaremos filmes pertencentes à algumas vertentes da matriz melodramática – começamos no filme de mulher, seguindo para o horror psicológico, até chegar, por fim, ao horror moderno – cujas narrativas se destacam por serem protagonizadas por mulheres que são, ao longo dos filmes, ligadas à diferentes formas de desvio, que parecem ser, ao menos de acordo com a lógica proposta por tais filmes, inerentes à uma “condição feminina”: a complicada tentativa por parte dessas personagens de se desenvolver como sujeito dentro da lógica do discurso patriarcal que lhes impede tal status; a sexualidade/sexualização dos corpos femininos que fascina e, ao mesmo tempo, causa repulsa no observador masculino, que, por sua vez, tenta reprimi-la ao ponto de sua destruição, para assim purgar a ameaça ontológica que tais corpos representam.

No **Capítulo 1** damos início à essa empreitada dentro dos “filmes de mulher”. Como explicaremos melhor no capítulo em questão, está é uma denominação utilizada pela própria indústria cinematográfica americana até meados da década de 50 para referir-se a filmes que se destacavam do resto da produção Hollywoodiana por serem produzidos com a intenção de

interpelar um público quase exclusivamente feminino, tal qual os “chick flicks” da atualidade que são produzidos e promovidos de modo a apelar para um público majoritariamente feminino. Tal intento ocasiona resultados muito particulares tanto para a narrativa, quanto para a espectadora que tenta apreende-la. O filme de mulher surge então como um lugar profícuo para a análise da complexa relação entre a produção cinematográfica, seu discurso sobre o feminino, e a forma como tal discurso atinge seu público alvo. Neste capítulo também fixaremos as bases que guiaram nossa análise, como: a utilização do melodrama; a presença elusiva de uma linguagem de horror; a associação do feminino ao mundo da abjeção e as implicações que isso tem sobre esses corpos.

No **Capítulo 2** adentraremos o mundo do horror propriamente dito, através da chave do horror psicológico e da análise de filmes que se encontram no limiar entre o cinema clássico e moderno. Neste capítulo investigaremos as implicações de um discurso construído dentro da lógica do horror, o uso que esse gênero faz de metonímias que aludam à presença monstruosa, à difícil inserção do feminino dentro deste cenário e o aprofundamento da retórica que caracteriza os corpos femininos como fonte de monstruosidade e abjeção, e por fim, apontamos para uma possível, e controversa, saída para tais mulheres.

No **Capítulo 3** chegamos no campo do horror moderno, que se consolida dentro do processo de mudança de paradigma estético e narrativo que toma conta da produção Hollywoodiana, processo que se adensa ao longo dos anos sessenta, e que reconfigura toda a linguagem do cinema, que se liberta das amarras opressivas da narrativa clássica para adentrar o espaço do desafio e da incerteza, das histórias que partem do princípio fundador de ativar o espectador através do estranhamento, da falta de conclusão narrativa, denunciando as falácias da ficções totais/totalizantes e do discurso clássico narrativo que lhes propagou por tanto tempo. Dentro dessa conjectura, o horror já não é mais o mesmo, tão pouco é sua relação com a representação do feminino. Aqui, analisaremos filmes que utilizam elementos da tradição do horror para desestabiliza-lo e questionar os preceitos e normas propagados por tal tradição. A figura da mulher surge, então, como um emblema de disputas, o lugar privilegiado das inscrições repressivas do discurso patriarcal que precisa ter sua representação repensada, questionada, e, talvez, reapropriada, mesmo que, em tal projeto, ela precise abraçar sua monstruosidade.

O projeto deste trabalho é tentar compreender e denunciar as maquinações de um discurso à respeito do feminino que tenta se esconder por trás das mais diversas formas de representação –

seja nas metáforas e metonímias monstruosas do horror ou no filme de mulher que responde à uma lógica mais realista. Tal discurso que pretende apenas refletir um estado “natural” das coisas, 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.

À esse esforço inicial, junta-se a nossa vontade de procurar uma saída para o impasse da condição do feminino dentro do cinema, uma vez que, em ambos os lados da tela, a experiência/vivência de gênero é um fator central para a exclusão e silenciamento das mulheres. É daí que surgem nossos 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 à padrões e normas culturais estabelecidas. Reavendo discursos e corpos, exploramos suas possibilidades, possibilidades estas que talvez só possam se concretizar quando mudarmos nossa postura frente ao abjeto.

Capítulo 1 – Do feminino ao horror: Um mundo de ansiedades.

“Você está melhor, querida?”, são as palavras de uma mãe adentrando o banheiro de sua casa onde sua filha se banha. Preocupada com a jovem, em pleno estado de nervos após o conturbado fim de seu relacionamento com aquele que acredita ser seu verdadeiro amor, suas palavras tem uma entonação leve, porém, o cuidado com o qual lhe fala é palpável. As duas conversam. A mãe, vestida em roupas domésticas, segura firmemente ao seu colo um pano de prato, senta-se em um banco, enquanto a filha permanece imersa na banheira cheia de água.

A estrutura de olhares que compõem a sequência coloca a mãe em uma posição espectral privilegiada, no lugar de matriarca da família, bastião, imagem e reflexo da ordem do lar. No entanto, o que se desenrola frente ao seu olhar, do qual compartilhamos por boa parte da sequência, é um espetáculo desconcertante: Wilma Dean, sua filha, visivelmente descomposta, parece estar literalmente se lavando de sua imagem infantil. Seu olhar nebuloso, perdido, denota o prazer desse momento de libertação; sua voz sussurrada demonstra um gozo desavergonhado. No progredir da cena, a personagem vai se inquietando com as perguntas de sua mãe, no entanto, o close-up em seu rosto demonstra um misto de deleite e loucura, culminando em uma explosão de gritos e grunhidos descontrolados (Fig.1 e 2).

A mãe se levanta da cadeira, observa e questiona a filha. A resposta vem na forma de um sorriso incoerente e debochado e palavras ácidas. Uma expressão do mais puro horror espalha-se no rosto da mãe e a filha, totalmente nua e transtornada, sai da banheira e a ataca com seu corpo (Figs. 3 e 4). A mãe não consegue se defender, como a vítima desavisada e despreparada de um filme de horror, ela sucumbe às forças monstruosas que lhe acometem: o transtorno de um corpo jovem em erupção, que não mais consegue se conter nos contornos do que se crê/diz apropriado.

O ano é 1929, ao menos é isso que nos descreve a diegese, no entanto, a narrativa de “Clamor do Sexo” (1961), filme de Elia Kazan, apenas reitera ansiedades e preocupações a respeito da figura da mulher que há muito cercavam a produção Hollywoodiana, a exemplo de filmes como “De Repente, no Último Verão” (1959), do diretor Joseph L. Mankiewicz, ou mesmo o clássico de Elia Kazan “Uma Rua Chamada Pecado” (1951), nos quais a história principal é centrada em personagens mulheres que, por motivos geralmente ligados a traumas de ordem sexual, perdem sua sanidade.

Estes filmes, classificados pela indústria de cinema americano como filmes de mulher - algo que para os estúdios da era clássica, dentro de uma lógica extremamente segmentada de produção e distribuição, parecia ser tão factível e palpável quanto “filmes de monstro” ou “filmes de guerra” - utilizam uma estética extremamente pesada e complexa na construção de histórias cujas tensões, quase literalmente, explodiam na tela.



Em sentido horário. Figuras 1 e 2: As duas fases de Deanie: do deleite ao ataque. Figuras 3 e 4: A mãe de Deanie observa-a perplexa e logo é “atacada” pelo corpo desnudo da filha.

Fonte: Stills do filme “Clamor ao Sexo”

A temática da loucura se instaura nessas narrativas, transbordando especialmente através do uso extravagante e simbólico da *mise en scène* – estratégia retórica e estética apropriada da matriz popular do melodrama de onde descendem os filmes de mulher¹. O desequilíbrio mental das personagens é refletido em cenários, figurinos e atuações marcados pelo signo do excesso, e, principalmente, em seus próprios corpos, nos quais os sinais da histeria e da loucura tomam forma. Esses corpos descontrolados tornam-se fonte de abjeção e repulsa, e , dentro da própria

¹ A importância do melodrama como matriz cultural para o cinema comercial hollywoodiano é um fato sugerido e investigado por diversos estudiosos do campo cinematográfico, dentre os quais podemos citar Thomas Elsaesser em seu texto clássico “Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama” (ELSAESSER, In: GLEDHILL, 1987). Por sua vez, a relação do melodrama com o filme de mulher é uma das questões centrais da coletânea “Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman’s Film”, organizada por Christine Gledhill, na qual o texto de Elsaesser pode ser encontrado.

lógica narrativa desses filmes, passam a ser associados ao mundo dos não-sujeitos, um mundo de seres rejeitados e monstruosos.

Nos filmes de mulher, a ideia de monstruosidade surge como uma metáfora do desvio, do excesso comportamental das personagens, que é associado à esses corpos, separando-os da norma imposta pela ideologia interna/internalizada de suas tramas filmicas. Em alguns casos, que serão discutidos mais a frente, esta metáfora realmente assume um corpo monstruoso, como acontece no horror, onde o monstro é um dos paradigmas mais importantes para a ativação das sensações de medo e repulsa que definem o gênero. No entanto, o uso do termo “monstruoso” no presente capítulo aponta para o longo processo de naturalização dessa retórica discursiva que determina o corpo feminino como fonte de ansiedades violentas. Contudo, vale lembrar que, mesmo quando as tensões não se explicitam em um corpo deformado e/ou monstruoso, a monstruosidade é plástica e dramaticamente presentificada na *mise en scène*.

Cria-se, desta forma, uma segunda camada de significação dentro dessas obras, onde a estética do excesso e os elementos que lhe caracterizam – espetáculo, ativação de respostas sensíveis no público, reiteração visual da moral que sustenta a narrativa – são utilizados para externar as tensões acerca das diferenças sexuais e de identidade que permeiam essas tramas, tensões que são reprimidas por serem consideradas tabus sociais, de modo que nem sempre podem ser trabalhadas diretamente em seus textos, mas que não podem ser de todo apagadas ou mesmo contidas, e que, por isso mesmo, vazam através das falhas abertas pelo excesso, que lhes permite escape para fruição.

Neste capítulo, analisaremos como certos títulos pertencentes à essa classe de filmes direcionados ao público feminino fazem uso da retórica estética do melodrama para trabalhar questões socioculturais diretamente relacionadas à sexualidade feminina, enquadrando-a dentro de um discurso que promove a associação da feminilidade com a histeria e com a monstruosidade.

A partir deste diagnóstico inicial, traçaremos os caminhos que levam do filme de mulher até o horror moderno, e mostraremos como esse último faz uso do arcabouço discursivo herdado a respeito do feminino, enfatizando e materializando seus traços monstruosos, para ativar as expectativas de gênero dos seus espectadores. Analisaremos, também, como o uso do melodrama é uma estratégia narrativa bastante consciente e central para a eficácia desses dois gêneros, sendo, portanto, um dos fios que os conecta.

1.1 - Percalços Femininos

Para dar continuidade à essa discussão, precisamos definir o que se entende por filmes de mulher. Como pode ser inferido a partir da própria nomenclatura, mais do que um grupo de filmes que possa ser identificado por características estáveis e determinadas, tanto no que se refere à temática, quanto à elementos filmicos específicos, como é o caso de outros gêneros mais “consagrados” do cinema clássico como o western ou o filme policial, o filme de mulher se destaca por identificar, antes de mais nada, o público ao qual se dirige/é dirigido.

Em seu texto intitulado “The ‘Woman’s Film’: Possession and Address” (In. GLEDHILL, 1987, pp. 283-298), Mary Ann Doane discute a posição das mulheres dentro e fora do cinema, tanto como imagens representadas nos textos filmicos, quanto, e especialmente, na complicada condição de espectadoras:

Há uma espectadora mulher que existe como parte de uma construção do sistema textual, bem como existe, também, seu lugar discursivo. Isso se torna mais aparente quando levamos em conta a análise que Hollywood faz de seu próprio mercado, a forma como agrupa seus filmes em termos do sexo de seus consumidores. É daí que vem a nomenclatura que situa certos filmes da década de 40 como “filmes de mulher” - um rótulo que estipula que os filmes são, de alguma forma, “propriedade” das mulheres, e que a forma como esses filmes se dirigem ao público é ditada pela antecipação da presença de uma espectadora mulher. (DOANE, In. GLEDHILL, 1987, p.284)

Partindo da clássica afirmação de Laura Mulvey (MULVEY, Apud. DOANE, In. GLEDHILL, 1987) que o olhar no cinema é construído dentro de uma lógica de prazer visual criada para e por uma ideologia masculina, de forma a negar a possibilidade de identificação prazerosa com a narrativa para o público feminino, Doane se pergunta, então, como esse público é interpelado em obras protagonizadas por mulheres, filmes que, como define Jeanine Basinger, “colocam no centro de seu universo uma mulher que tenta lidar com os problemas emocionais, sociais e psicológicos que estão especificamente ligados ao fato de ela ser uma mulher.”(BASINGER, Apud. GREVEN, 2013, p.2).

Tanto o questionamento de Doane (que retomaremos mais adiante neste trabalho), quanto a descrição proposta por Basinger, servem para ilustrar o tratamento diferenciado que é relegado aos filmes de mulher. No âmbito da indústria Hollywoodiana, esses filmes são produzidos dentro de uma lógica que os separa dos demais gêneros filmicos, sendo comercializados especificamente para o mercado feminino por apresentarem temáticas associadas ao que esse sistema compreende

e determina como de interesse apenas para esse público.

Filmes de mulher, dessa forma, são centrados no mundo da mulher, um mundo que, de acordo com a ideologia que gera tal representação, é geralmente limitado à esfera doméstica, cujas motivações narrativas resultam de relações familiares e/ou amorosas, ambas parte da mesma lógica ideológica de uma classe média burguesa americana.

É quase impossível não notar o tom paternalista que permeia o discurso a respeito desse gênero fílmico. Restrito ao espaço da casa e à tramas que cercam a vida doméstica, não se espera que o filme de mulher possa/deva atrair a atenção de outras fatias do público espectador. Diferente de gêneros vistos como de maior apelo comercial – classificados por seu apelo “geral”, especialmente por um apagamento da questão de gênero através do recurso à um protagonista masculino tido como “universal” – o filme de mulher, bem como o melodrama familiar, trata de um mundo que é apresentado como particular e extremamente claustrofóbico, separado da esfera pública pelas paredes do “lar” que enclausuram suas personagens, tornando quase impossível, e certamente improvável, a chance de fuga.

1.2 - Melodrama como Costura

Na introdução da coletânea por ela organizada, intitulada “Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film”, Christine Gledhill propõe que mais do que uma “prática estética... (o melodrama) é também uma forma de ver o mundo.” (GLEDHILL, 1987, p.1).

Desenvolvendo o raciocínio cronológico proposto por Thomas Elsaesser em “Tales of Sound and Fury” (ELSAESSER, In. GLEDHILL, 1987), ela argumenta que o melodrama, longe de ser apenas um gênero fixo, representa todo um modo de expressão que tem origem e se consolida quando da ascensão ao poder da burguesia, influenciando profundamente a cultura popular do ocidente. Apropriado pela indústria de cinema americana, o melodrama está presente nos seus mais diversos gêneros, desde o horror e o melodrama familiar até os westerns e os filmes de mulher.

Para Elsaesser, os elementos do melodrama surgem como “um sistema de pontuação, dando cor expressiva e contraste cromático para as tramas, orquestrando os altos e baixos

emocionais de suas intrigas” (Idem, p.50), dessa forma, o melodrama tem funções estruturais e temáticas, sendo utilizado para criar o clima da obra e como estratégia para “sublimar o conflito dramático através de elementos de cenário, cor, gestos e composição de quadro, os quais nos melhores melodramas tematizam perfeitamente os predicamentos emocionais e psicológicos dos personagens” (Idem, p.52).

Contudo, nos lembra Gledhill, apesar da influência do melodrama dentro da cultura popular ocidental, seu status crítico foi comprometido exatamente pelo fato de que, na atualidade, ele é identificado como parte fundante de gêneros e filmes associados ao universo “feminino” (GLEDHILL, 1987, p.33-34).

Se ao longo do século XVIII e por boa parte do século XIX, o melodrama ganhou espaço como uma categoria cultural e associou-se ao realismo na criação de espetáculos que atendessem às diferentes demandas do público nascente, destronando a tragédia junto com a aristocracia que dela desfrutava, e institucionalizou, de certa forma, um local para o sentimento e os gêneros sentimentais dentro cultura, a virada para o século XX viu ressurgir o realismo, mas agora dentro de uma retórica racional e “masculinizante”, na qual quaisquer traços de sentimentalismo deveriam ser apagados ou rechaçados.

O melodrama, ligado ao registro cultural popular massivo – visto como exemplo de uma “baixa cultura” também rechaçada pela crítica cultural elitista –, e ao feminino, perde seu valor e passa a ser tratado, assim como os filmes de mulher, como uma expressão cultural menor, afeito a truques sentimentalistas e baratos, que não tem lugar dentro daquilo que se institui como “alta cultura”.

Como podemos ver, o feminino é cercado por conotações negativas, que o denigrem, subestimam, e, por vezes, negam seu local dentro do cenário cultural. Como efeito colateral, todas as representações culturais - sejam estas filmes ou a própria imagem da mulher – que o ativam são também desvalorizadas e associadas à retóricas pejorativas.

1.3 - Adentrando o Horror

Como já comentamos, a designação “filme de mulher” não denota um gênero estável e sim o seu público alvo. Esses filmes podem assumir diversas roupagens genéricas, seja no

melodrama familiar, seja em um western ou mesmo uma trama noir, o que os une é forma particular como suas narrativas se constroem com o propósito de atingir o público feminino.

Em seu livro “Representations of Femininity in American Genre Cinema” (GREVEN, 2011), David Greven sugere a abordagem do horror moderno como herdeiro histórico do filme de mulher, um repositório para as angústias e tensões a respeito da sexualidade feminina que eram trabalhadas neste gênero, e que haviam perdido espaço quando do declínio do cinema clássico hollywoodiano.

Para tanto, Greven propõe o mito grego da Deusa Deméter – deusa da colheita, cuja filha Perséfone é raptada e desposada por Hades, causando a fúria da mãe que em sua busca instaura o caos e a fome no mundo dos mortais – como uma alternativa ao complexo de Édipo, largamente utilizado em análises que conectam psicanálise e cinema. Para o autor o mito de Deméter é uma metáfora muito mais apta do desenvolvimento sexual feminino, pois encapsula as experiências da filha e, especialmente, da mãe, relação que ele crê ser central para todo o gênero do filme de mulher (GREVEN, 2011, p. 6).

Partindo da análise de filmes clássicos do gênero como “Estranha Passageira” (Irving Rapper, 1942), no qual ele identifica a incidência desse mito, Greven aponta para a forma como essas obras narrativizam as tensões acerca da presença da mulher que permeiam o cinema, como reflexo de instabilidades sociais que surgem fora do mundo diegético e que encontram nestes filmes uma válvula de escape.

Esses conflitos ganham traços cada vez mais violentos e, saindo do universo do filme de mulher, tornam-se mais gráficos e explícitos dentro do mundo do horror, gênero que foi reinventado após a estreia de “Psicose” (Alfred Hitchcock, 1960), inaugurando o que o autor compreende como o horror moderno. Greven afirma que muitos dos filmes de horror que foram produzidos a partir daí, como “Carrie – A Estranha” (Brian De Palma, 1976) e “Alien” (Ridley Scott, 1979), centram suas narrativas em personagens femininas cuja subjetividade é atormentada por uma relação conflituosa entre a ânsia pelo retorno ao mundo da mãe e as demandas da sexualidade heterossexual, que as obrigam a abandonar e rechaçar a figura materna.

Para Greven, “mulheres cuja resistência às limitações da identidade de gênero tornam-se a fonte principal de drama, ressurgem no filme de horror moderno que apresenta personagens femininos que desafiam as constrictões da ordem de gênero.” (GREVEN, 2011, p.12). Ele aponta, portanto, o que será a principal preocupação dentro do jogo de intertextualidade entre o filme de

mulher e o horror: a ideia da identidade de gênero como uma fonte de ansiedade para a personagem principal, bem como para o público de tais filmes, e a dificuldade da experiência de uma subjetividade feminina.

Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que o subtexto do que é mostrado em tela denuncia a verdadeira incerteza que paira sobre o texto cinematográfico: a imagem da mulher e o discurso que esses filmes constroem a respeito dela, refletem, também, a intranquilidade de uma subjetividade masculina em perigo, especialmente no que diz respeito à redefinição de papéis sexuais e à reorganização da estrutura familiar que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial e em seus anos subsequentes, e que culmina na década de sessenta com uma nova e forte onda feminista que buscou reestruturar toda a sociedade americana.

1.4 - “Clamor ao Sexo”: Melodrama e o Feminino Abjeto

Para ilustrar a relação conturbada que os filmes de mulher mantinham com a própria figura feminina e a construção de narrativas que associam-na ao abjeto, primeiro passo de nossa argumentação, utilizaremos o filme “Clamor ao Sexo”.

Este filme, bem como tantos outros títulos do gênero lançados neste período como “De Repente, No Último Verão” (Joseph L. Mankiewicz, 1959), “Rebecca” (Alfred Hitchcock, 1940), “Suspeita” (Alfred Hitchcock, 1941), e “À Meia Luz” (George Cukor, 1944), etc., – exemplos do que foi identificado como uma corrente de filmes que representavam um “feminino neurótico” –, constrói um discurso bastante específico a respeito da subjetividade feminina, no qual ela figura como um local de instabilidade, deslizando entre a sanidade e uma propensão para a loucura, especialmente no que tangencia a questão da sexualidade feminina, e que vai ganhando, a cada novo filme produzido, traços cada vez mais monstruosos.

Essa problemática é articulada de forma mais sistemática dentro do horror a partir da década de sessenta, principalmente após o lançamento do paradigmático “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock, período onde se consolida o que entende-se por horror moderno.

Dentro desta nova situação, surgem filmes como “Repulsa ao Sexo” (1965) e “O Bebê de Rosemary” (1968), ambos do diretor Roman Polanski, que utilizam elementos provenientes da matriz popular do horror (como o monstro e o mundo externo como fonte de perigo), inserindo-os dentro de uma lógica narrativa que valoriza e propõe um horror mais psicológico e cerebral,

pautado no sentimento constante de paranoia que cerca personagens que desenvolvem relações conturbadas com a própria sexualidade.

Com sua integridade mental em jogo, as protagonistas desses filmes passam a flertar com o mundo do abjeto. Em seu texto “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection” (CREED, 1986), Barbara Creed desenvolve um estudo a respeito da representação do feminino dentro do cinema de horror e ilumina a ligação que esses filmes constroem entre mulher e abjeção.

Analisando especialmente a trama do filme “Alien”, a autora identifica uma construção discursiva que associa a imagem da mulher, especialmente a figura materna, ao monstruoso, configurando seu corpo e a *mise en scène* do filme - que também reproduz metaforicamente o corpo feminino em espaços como cavernas, a “nave mãe” que abriga os astronautas, ou mesmo no próprio Alien – como fontes de uma abjeção ligada à figura da “mãe arcaica”, a poderosa mãe da fase que antecede o complexo de Édipo, que perturba a narrativa por instaurar a ameaça de “reabsorção” de seu filho .

A complexa relação entre mãe e filho e a necessidade de romper o forte laço que os liga para que esse filho possa adentrar o mundo dos sujeitos e se tornar um indivíduo funcional, faz com que a mãe, que se nega larga-lo, seja associada ao mundo da abjeção. Para Creed,

O local do abjeto é ‘o lugar onde o significado entra em colapso’, onde o ‘eu’ não sou/estou. O abjeto ameaça a vida; precisa ser ‘radicalmente excluído’ do lugar do sujeito vivente, expelido do corpo e depositado do outro lado de uma fronteira imaginária que separa o ego daquilo que o ameaça. (CREED, 1986, p 46)

Seguindo essa linha de pensamento, podemos traçar um paralelo entre a abjeção causada pelo feminino monstruoso nos filmes de horror, e a forma como o feminino a beira da loucura é tratado nos filmes de mulher acima citados, pois em ambos os casos essa figura é associada ao desvio da norma que ameaça aniquilar aquele que é visto como sujeito – posição discursiva que, ao menos dentro de uma certa veia psicanalista muito adotada pela crítica feminista, é exclusivamente masculina -, ao lugar dos rejeitos, da matéria suja que precisa ser ritualisticamente eliminada de modo a manter a estrutura social intacta . A ameaça que essas mulheres personificam é direcionada à própria ordem da vida e da sociedade, suas instituições e pilares.

Não é de se espantar, portanto, que quando Wilma Dean passa pela sua transformação simbólica sua primeira “vítima” seja a própria mãe, que até o momento figurava exatamente como a fonte mais explícita do discurso patriarcal, sempre educando ‘Deanie’ sobre o que é ser uma boa menina, como se portar diante do sexo oposto, reiterando o discurso opressivo que reprime sua sexualidade latente e que termina por contribuir para a ruptura da fina malha de sua sanidade.

De forma perversa, o filme personifica a ideia de que o discurso constrói aquilo que nomeia, mesmo quando o produto é aquilo que desestabiliza a ordem, materializando tanto o espaço do sujeito, como seu necessário abjeto. Assim, ao perguntar se a filha teria sido “estragada” pelo seu namorado, a mãe desencadeia o processo de “apodrecimento” que ela mesmo temia.

A partir de então, a protagonista passa um processo dolorido de autodestruição. Seus golpes, no entanto, são desferidos contra a máscara do feminino que ela mesma personificava até o momento. Inicialmente, há um apagamento das marcas visíveis de sua sexualidade: ela corta seus cabelos, antes mais longos e angelicais, dando lugar a um corte reto que ressalta uma certa androginia; suas roupas, que antes delineavam seu corpo feminino, dão lugar à roupões que escondem-no. A personagem passa a rechaçar qualquer sinal que a ligue a um feminino idealizado por sua pureza.

No livro “The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity”, Mary Russo investiga como a imagem da mulher é associada ao grotesco em diversas formas de expressão artística ao longo do século XX. A autora analisa as conotações negativas do termo “grotesco”, que dentro do imaginário corrente é tido como uma fonte de abjeção, ligado ao mundo dos excrementos, da matéria corporal excessiva que precisa ser expulsa, descartada.

Para Russo, mesmo quando os paralelos não são explícitos, pode-se perceber que os expletivos utilizados para definir ambos compartilham de uma mesma lógica semântica representando-os através de metáforas corporais que os identifica à noções de estranheza, sujeira, peculiaridade, monstruosidade e abjeção, o que fomenta respostas e práticas sociais de exclusão e repulsa.

Citando as fotografias de temática “bulímica” de Cindy Sherman, Mary Russo aponta para a leitura realizada por Linda William, que explicita a complicada relação entre sujeito e seu corpo, quando aquele entende este como local de abjeção, “ ‘a psique feminina pode identificar-

se com a revulsa misógina contra o corpo feminino e tentar apagar os sinais que a marcam fisicamente como feminina’ ” e reflete sobre a relação entre essas fotos e o claro intertexto sugerido pela fotografia com suas séries anteriores, onde o argumento do gênero como uma máscara é proposto:

Lidas, no entanto, como oposições necessárias e inerentes à estrutura do fetichismo, as imagens descontraídas da ‘modelo’ feminina ou da estrela de cinema podem ser vistas como literalmente ‘expelidas’ no processo no qual o corpo é expulso de suas representações anteriores. (RUSSO, 2012, Kindle Location 137-138)

Tal lógica pode ser observada também no filme analisado. O que pode ser entendido como um ato de desafio e libertação contra as restrições e demandas de uma feminilidade definida por/para a ideologia hegemônica do patriarcado – e, até certo ponto, o que vemos por parte de Wilma Dean é exatamente isso – é, também, uma forma de exorcizar do seu corpo esse feminino que a personagem, tal como no caso das fotos de Sherman, passa a enxergar como abjeto e que se torna um incômodo, um fardo (Fig. 5 e 6).

Existe, no entanto, uma força concorrente dentro das atitudes da personagem: ao mesmo tempo que a deterioração de sua condição mental lhe confere agência narrativa e sobre seu próprio corpo, esta também é índice de uma situação insustentável, de sua alienação do mundo dos sujeitos e adesão de uma lógica perigosa, que flerta com a abjeção e, por isso, com a ideia da destruição desse ego.

Em um segundo momento, Deanie passa a utilizar outra máscara de feminino, transformando-se, dessa vez, no oposto simétrico de sua imagem angelical: uma audaciosa e exuberante flapper (Fig.7). Ela estiliza seu penteado ao gosto desta moda, um bob cacheado nas pontas, emoldurando seu rosto com curvas sinuosas e cuidadosamente modeladas; suas roupas e acessórios são de um vermelho intenso, significando toda sua sexualidade, bem como o vermelho da perda da virgindade, o último traço que precisa expurgar para se livrar de uma vez por todas das amarras de sua figura anterior.

À beira do precipício, a personagem dá sutis sinais de vacilo. Saindo de casa vestida de tal forma, ela parece perceber que o risco inerente em seu flerte. Contudo, sua determinação quase maníaca é reanimada quando sua mãe insiste em ignorar o espetáculo que ela propõe e se dirige a ela ainda nos moldes da relação anterior que as duas tinham, indicando que ainda espera que Deanie se porte como uma “boa moça”.

A cada cena e interação que nos é mostrada, percebemos que a pressão sobre esse corpo e essa mente, já enfraquecidos por uma luta quase hercúlea de quebra com seus paradigmas anteriores, apenas aumentam. A máscara de Deanie começa a ruir, pouco a pouco, e fica óbvio que as demandas opostas que fazem de seu corpo um campo de batalha estão muito aquém do que a frágil personagem pode aguentar. O mascaramento de feminino como uma tática de evasão e provocação é, portanto, rechaçado.

As forças que Wilma Dean canaliza na criação de sua performance de feminino são bastante instáveis e ao invés de desautorizar o discurso sobre seu corpo, ela sucumbe às tensões que lhe cercam, fissurando seu próprio ego no processo.

O ponto final de sua descida é a tentativa de suicídio que ela comete no cenário que antes era associado à sua paixão: as corredeiras do rio local, ponto de encontro dos jovens casais da cidade. Rejeitada mais uma vez por seu amado, que reitera o discurso que era de sua mãe – com palavras e gestos forçosamente paternalistas ele lhe pergunta por seu orgulho e reafirma sua condição de “boa moça” – ela mais uma vez se desespera e busca refugio nos braços de um colega de classe cujas intenções são notadamente duvidosas.



Figuras 5-8 (Em sentido horário): Deanie, que inicialmente é codificada como uma “boa moça”, em um momento de revolta, corta seus cabelos de forma a eliminar indícios de sua feminilidade. Posteriormente, vemos ela vestida de vermelho em um momento de desafio, que logo culmina em sua loucura e consequente institucionalização.

A compreensão do que está prestes a se passar com ela, a iminência de ser deflorada por alguém que não é, segundo o filme nos informa, um par romântico apropriado, situação que lhe lançaria finalmente sobre a divisa do apropriado, colocando-a de uma vez por todas no mundo do abjeto, e todas as possíveis conotações sociais e culturais que o termo pudesse representar naquela época, rompe a derradeira barreira entre sanidade e o anseio pela autodestruição.

O que se segue é a “inevitável” institucionalização deste feminino fragmentado. Deanie é resgatada pelos homens que trabalham na represa - sendo negada, mais uma vez, o destino que tinha escolhido para si, exatamente por elementos que simbolizam a ordem e a normatização que buscava evadir – e se vê entregue a um processo sistemático de abafamento e apagamento de qualquer agência narrativa que ela pode ter simbolizado (Fig. 8). Tal processo é análogo ao que ocorre em tantas outras narrativas do gênero e é assim explicado por David Greven:

Tanto “De Repente, No Verão Passado”, quanto “Com a Maldade na Alma” explicitam o que Michel Foucault descreveu como “a histerização da mulher”: as formas através das quais a instituição psiquiátrica e outros centros culturais de poder representavam as mulheres consideradas perigosamente francas ou intransigentes como “loucas” ou “doentes”, permitindo o controle promovido pela tríade patriarcado-estado-família sobre seus corpos e mentes. (GREVEN, 2013, p 14)

Percebemos, portanto, como estas narrativas são utilizadas dentro de uma lógica discursiva que histeriza a mulher e constrói o feminino como um ponto de perigo dentro do tecido social, e dentro da ideia de manutenção de um *status quo* é necessário que esse perigo seja expurgado. Ao longo desses filmes o perigo e o risco propostos por esses corpos desviantes e por suas atitudes de contestação são demarcados como anormais e doentes, de modo que, posteriormente, justificasse a eliminação dos personagens que serviam de receptáculo de tais forças desestabilizadoras, papel claramente relegado às mulheres, que serviam de exemplo para o público que consumia tais narrativas, moralizando seus corpos e atitudes e, portanto, pregando pela expurgação de tais perigos também no mundo extra-diegético.

A destruição do abjeto serve de exemplo e lição para todos, sendo mesmo necessária para a reafirmação e sustentação da ideologia corrente. Essa prática ritualística de identificar, demarcar e excluir todos os indivíduos que não se encaixam nos padrões determinados é uma parte fundamental da própria construção discursiva da ideologia patriarcal.

Não é de se estranhar, portanto, que a linguagem necessária para construir essas narrativas, marcadas por um grande teor de significação metafórica, seja o melodrama. Como já

discutimos, o recurso ao melodrama como fonte de um vocabulário específico que privilegia a tematização de estados psicológicos e emocionais traduzidos em uma *mise en scène* complexa é parte fundamental da retórica do filme de mulher.

Para autores como Peter Brooks (1976), em seu estudo sobre a influência do melodrama na obra de Balzac e Henry James, e Thomas Elsaesser, o melodrama exerce um papel muito importante nos períodos de crise social, pois ele organiza suas narrativas como parábolas morais, cujo propósito central é moralizar os espectadores através de exemplos claros e exacerbados dos termos do conflito – bem e mal adentram a vida cotidiana, dando proporções míticas para o drama – e do apelo emocional aos princípios de uma consciência moral que precisa ser internalizada e ativada.

No melodrama, sensação, espetáculo e violência – elementos da cultura popular – convergem com as demandas de verissimilitude do realismo para a criação de dramas morais de enorme potência simbólica, ativando respostas sensórias e profundas em seus espectadores (GLEDHILL, 1987, p.9). A missão de tais filmes é “tornar o mundo moralmente legível” (Idem, p.33), e, por isso, eles servem de manual para a constante reafirmação da ordem patriarcal.

O modo melodramático depende, e se beneficia, do uso exacerbado da simbolização para expor e reafirmar os teor moral da situação dramática. Metonímias e metáforas, visuais e sonoras, se associam aos elementos da obviedade e antecipação para levar o espectador a um estágio de engajamento com a obra e com um objetivo claro: mobilizar a pedagogia moralizante (BALTAR, 2006).

Essa lógica de “tudo ver e tudo dizer”, demanda que os conceitos de bem e mal sejam personificados e explicitados. Nada existe simplesmente por existir, todas as situações precisam ser redimensionadas, ampliadas, para obter o maior efeito sobre o seu público. A obviedade visual e a reiteração da moral invadem o texto por todos os lados.

Ações e gestos, elementos de cenário e figurino, falas e personagens, todos os componentes da matéria fílmica ganham expressividade hiperbólica e intensidade. Dentro da tendência dessa “imaginação melodramática” que Brooks classifica como “um desejo de dizer tudo”(BROOKS, 1976, p.4), o próprio texto ganha voz e enfatiza a presença do bem e do mal dentro da realidade cotidiana, nomeando o universo moral que essas narrativas reafirmam.

O investimento do melodrama na simbolização narrativa é um dos fatores que o torna um modo tão influente dentro de toda a cultura ocidental, e é através dessa estratégia de tornar visível

as implicações morais da narrativa, por meio de metáforas visuais e sonoras extremamente carregadas que libertam as forças textuais reprimidas, que a imaginação melodramática invade tanto o filme de mulher quanto o horror.

1.5 - Corpos Disruptivos

É necessário, neste momento, reiterar e explicar a importância de um termo em particular que vem sendo repetido ao longo do texto: corpo. Os corpos, especialmente os corpos femininos, são o campo de batalha por excelência onde, e pelo qual, todas as forças que permeiam o campo do discurso disputam.

Na introdução de seu livro “Bodies That Matter” (1993), Judith Butler discorre a respeito da materialização dos corpos e o significado, significância, desta prática normativa. Para ela, o “sexo” é uma categoria normativa, um ideal regulatório, que funciona como norma e produz os corpos que governa.

No entanto, “sexo” não é apenas um constructo social externo que se impõe sobre os corpos, a autora vai além ao dizer que “sexo” é uma das normas através das quais o “eu” torna-se viável e acessível ao discurso, “qualificando o corpo para que esse possa viver dentro do domínio do que é culturalmente inteligível”. O corpo-material não pode, dessa forma, ser pensado a parte da própria materialização do conceito de “sexo”. (BUTLER, 1993)

Muito menos é o “sexo”, ou os corpos que ele produz, uma categoria estável. A materialização desses corpos só se dá através da reiteração forçada das mesmas normas que lhe produzem e nomeiam, através da performance de gênero como uma prática reiterativa e citacional chancelada pelo discurso. A necessidade da reiteração constante aponta, exatamente, para a instabilidade inerente ao sistema.

O que se destaca para a nossa análise, contudo, é o último ponto que Butler propõe ao explicar o que está em jogo dentro das reformulações propostas pela sua teoria, a existência de um campo externo ao sujeito e sua importância para a “fixação” de suas normas:

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 repudiadora fundadora. (BUTLER, 1993, p.13)

Vemos, então, que a presença de corpos abjetos, apesar de causar grande ondas de instabilidade que se propagam por toda a malha social, é, também, parte constitutiva de toda uma lógica ritualística na qual tais elementos disruptivos são identificados, demarcados, apontados e/ou destruídos publicamente, para permitir a aniquilação de suas forças, sempre garantindo, no entanto, sua permanência, visível, do lado de fora, implementando e guardando as fronteiras entre os dois mundos.

Fica claro, deste modo, a lógica discursiva ativada pelos filmes citados. Eles nos apresentam narrativas cujo objeto é exatamente o feminino como uma fonte de problemas. Perseguidos por relações complexas com sua sexualidade os personagens desses filmes são jogados em situações que os aliena de seus corpos, tornando-se fonte de abjeção pra si e pro mundo externo, que os rechaça, prende, institucionaliza. Dominados pela loucura e, muitas vezes, pela paranoia, eles mergulham no reino da abjeção no qual as barreiras entre realidade e ilusão, “eu” e “outro”, falem.

Aquilo que cruza ou que ameaça cruzar a ‘fronteira’ é abjeto. Apesar de que a natureza específica da fronteira mude de filme para filme, a função do monstruoso permanece a mesma: promover o encontro (embate) entre a ordem simbólica e aquilo que ameaça sua estabilidade. (CREED, 1986, p. 49)

O que se forma, os corpos que daí emergem, são seres monstruosos que precisam ser aniquilados de forma exemplar e visualmente espetacular, drenados de qualquer pujança e conteúdo que ponha a ideologia vigente em risco, antes que consigam adentrar o mundo da ordem e leva-lo a ruína.

1.6 - O Excesso Espetacular

Em “ Film Bodies: Genre, Gender, and Excess”, Linda Williams analisa a função narrativa dos três gêneros filmicos que ela define como “gêneros do corpo”, gêneros pautados no excesso e em sua visualidade: o horror, a pornografia e o melodrama. Como ela os descreve, eles são “filmes que prometem ser *sensacionais* (minha ênfase), causar um choque físico em nossos corpos...são filmes ‘nojentos’”. (WILLIAMS, 1991, p.2). A repulsa associada a esses gêneros esta intimamente ligada à intrusão do corpo, à resposta física que eles promovem, algo que perpassa o mundo do inteligível para adentrar o espaço das sensações, corpóreas e viscerais.

A autora diz ainda que tais gêneros são considerados “baixos” frente aos gêneros mais consagrados. No entanto, ela fala que aquilo que os torna alvo de críticas – sua improbabilidade narrativa, a ausência de complexidade psicológica nos personagens apresentados, a repetitividade das ações e de momentos “puramente” excessivos– demonstram uma conexão entre o apelo que eles exercem no público e a capacidade de falar através do excesso que esta no seu cerne, apesar de não apresentar soluções, a respeito de problemas básicos da nossa identidade sexual.

Não pretendo me estender na discussão dos conceitos propostos por Williams, mas apenas reiterar o fato que todos esses gêneros se conectam através da utilização das estruturas da fantasia e apontar uma linha sintática comum que os costura, os elementos que os unem: o corpo feminino como repositório/personalização de sensações intensas; o excesso arrebatador; o efeito registrado no corpo do espectador, engajado na narrativa, enquanto ele/ela experimenta e, de certa forma, mimetiza as sensações vistas na tela.

Ao apontar a centralidade não apenas da figura da mulher, mas da utilização de seu corpo como elemento constitutivo do excesso narrativo, como local de um profundo engajamento entre narrativa e espectador, Williams dá o salto que falta aos ensaios de Greven, conectando mais intensamente horror e melodrama, e a mulher como lugar de identidade/identificação/projeção privilegiado dentro da economia filmica . A questão do melodrama definido como uma narrativa da busca por individualidade centrada na figura da mulher, uma problemática também central para os demais gêneros filmicos que lhe utilizam e que funcionam dentro de sua chancela, é assim explicada por Robert Lang:

O melodrama é...em primeiro lugar um drama de identidade. Uma mulher (ou seu ponto de vista) domina a narrativa do melodrama familiar pois a identidade individual dentro do contexto do

patriarcado – sempre definido pelo padrão masculino - é problemática para as mulheres. A ideologia dominante assegura que, esteja a mulher ou não no centro da narrativa, o que estará em jogo no melodrama será a questão da identidade – o fracasso de não ser masculino, ou o fracasso de aceitar as restrições repressivas e que negam subjetividade da feminilidade como construída dentro do patriarcado. O patriarcado, precisamos reiterar, compreende feminilidade como um fracasso em ser masculino. Subjetividade feminina é uma impossibilidade de acordo com a lógica do patriarcado, que lhe define, com uma conotação inevitavelmente negativa, como “não-homem”. (LANG, 1989, p.8)

O que se destaca na citação de Lang é, exatamente, a ironia inerente à percepção de que para de falar sobre identidade, o drama do melodrama fixa-se em um discurso sobre a diferença, e, mais incisivamente, sobre os medos e ansiedades suscitados pelo encontro com a diferença, com o Outro, que nesses filmes, segundo o próprio autor, sempre é personificado na figura da mulher.

É essa figura e a sua existência como metáfora do desvio moral que é personificada pela monstruosidade dentro do cinema de horror. A alteridade excessiva e disruptiva que no melodrama é associada à imagem da mulher – especialmente a mulher cujo corpo somatiza histeria e loucura – , é configurada no horror no corpo monstruoso, especialmente no corpo feminino monstruoso. Em ambos os gêneros, a diferença se materializa como sinal e fonte do mal, causando fascínio e ao mesmo tempo abjeção, para enfim condenar estes Outros “corporificados” ao ostracismo.

O Outro ao qual nos referimos é, primordialmente, o feminino. Definido em grande parte contra a norma masculina que rege o patriarcado, o corpo feminino já é prefigurado na linguagem como ausência, ou melhor, como falta da ausência simbólica (pênis) que permite a entrada para o mundo da linguagem e, portanto, a construção de uma subjetividade dentro de seus moldes.

Fora do reino do sujeito, o feminino é, por excelência, o excesso. Excesso visual, narrativo, fonte de êxtase e horror. A ambiguidade, quase insustentável, de sua condição vaza pelas rachaduras do discurso. É um corpo em movimento, instável, perturbado e perturbador. No entanto, longe de ser apenas um receptáculo de tensões que o repelem, o corpo feminino é lugar onde desejo e horror se fundem:

O sujeito, construído na/através da linguagem, através do desejo por sentido, também é falado pelo abjeto, o lugar da ausência de sentido – desta forma, o sujeito é constantemente pela abjeção que fascina seu desejo, mas que precisa ser repelida pelo perigo que representa de autodestruição. (CREED, p. 48)

Inerentemente excessiva, a mulher – bem como sua imagem e sua representação - parece, ao menos dentro da lógica discursiva da norma hegemônica, entregar um corpo espetacular e marcadamente incompleto. Os filmes em questão se beneficiam desses corpos, do espetáculo que eles apresentam e representam, para potencializar o excesso visual e, conseqüentemente, promover o engajamento sensorial da sua audiência e agenciar, como vimos, respostas ambíguas e conflitantes, uma vez que, como diz Greven, “Não há muita diferença entre o objeto de desejo e o objeto de horror ao menos no que diz respeito ao olhar masculino” (2013, p.4).

1.7 - Discursos escondidos e crises

O que esses gêneros do corpo criam, com suas táticas narrativas particulares, é uma segunda camada de discurso. Quebrando com as amarras da narrativa realista, regida pelo princípio do real, da invisibilidade dos meios pressuposta pela narrativa clássica, uma noção de história como um corpo fechado e lógico, esses gêneros constroem-se através da lógica do excesso, tecendo em suas malhas comentários a respeito das normas discursivas que o definem como campo de abjeção, normas essas que tais gêneros excedem.

O poder de afetar os corpos aos quais se dirigem, engaja-los e move-los é um dado que liga os gêneros do corpo à ideia do corpo grotesco, dentro do princípio bakhtiniano do carnavalesco, assim lido e interpretado por Mary Russo:

O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si, simétrico, e polido; ele é identificado com a “alta” cultura ou com a cultura oficial da Renascença e posteriormente, com o racionalismo, individualismo, e as aspirações normalizantes da burguesia. O corpo grotesco é aberto, saliente, irregular, secretando, múltiplo, e em processo de mudança; ele é identificado com a cultura não-oficial “baixa” ou com o carnavalesco, e com a transformação social... o grotesco retorna como o conteúdo reprimido do inconsciente político, como aqueles conteúdos culturais escondidos que por sua abjeção tinham consolidado a identidade cultural da burguesia. (RUSSO, 1994, Kindle Locations 217-220)

Esses conteúdos culturais escondidos que Russo aponta podem funcionar na forma de discursos totalmente distintos, correntes que se enfrentam mas que, no final das contas, coabitam dentro do corpo dos textos. E o que pode ser revelado através de uma análise que favoreça uma leitura mais complexa e que complique as linhas narrativas mais evidentes são as rearticulações das estruturas de poder e locais de fala, negociações de espaços e papéis, discursos

potencialmente revolucionários dentro da própria malha da ideologia dominante, que a problematizam e desestabilizam.

O espaço que se forma, essa segunda camada discursiva que se abre, segundo Linda Williams, é particularmente interessante no que diz respeito ao público feminino, negociando seus prazeres e seu complicado local como espectador, excluído do mundo do sujeito, mas tangenciado pelas falas que esse mundo profere sobre ele e que o criam como corpo abjeto, bem como pela necessidade de encontrar uma forma de canalizar suas ansiedades e as ansiedades dirigidas a ele.

Diferente de outros gêneros, propõe Williams, no caso dos gêneros do corpo “as posições de subjetividade que parecem ser construídas... não são tão arramadas à categorias de gênero nem pressupõem polos de fixos de identificação (masculino-feminino) como tem sido suposto.” (WILLIAMS, 1991, p.8), de modo que a experiência do espectador frente à esses filmes é muito mais fluida e plural. Os sujeitos dessas narrativas são formados na incerteza, vacilantes, e a presença do excesso permite que eles escapem, ao menos por um momento, do poder da norma e de suas barreiras, fragilizando permanentemente suas estruturas.

Trabalhando questões levantadas por Julia Kristeva em seu livro “The Powers of Horror”, Mary Russo propõe uma leitura do significado da transgressão exposta pela presença desses discursos e corpos dissonantes:

Assumindo uma identificação entre o potencial político e social da transgressão e a transgressão linguística de normas, códigos, e estruturas da linguagem, ela (*Kristeva*) advoga pela fascínio literário e psicanalítico do extremo, do desarranjo da identidade, e da abjeção – horror – como a “codificação decisiva de nossas crises”. (RUSSO, 1994, Kindle Locations 243-246)

Personagens como Wilma Dean, suas múltiplas máscaras, “anjo” e “demônio”, e seus doppelgängers, em “Clamor ao Sexo”, Catherine Holly em “De Repente, No Último Verão”, ou mesmo Marylee Hadley, com sua força vulcânica, em “Palavras ao Vento” (Douglas Sirk, 1956), são representações narrativas que personificam o risco. Elas inserem em seus respectivos filmes o signo da desobediência, da quebra, da instabilidade.

Se, por um lado, ao final desses filmes todas essas figuras femininas são dobradas pela lógica patriarcal, curadas, e purgadas da contestação que carregavam ou mesmo destruídas, por outro lado, o espaço de disputa que elas produzem e propõem quebram com a razão dominante. Formam-se áreas de indeterminação e de luta por significação. Abrem-se feridas que expõem

exatamente as crises que nos perseguem, como sociedade, e alimentam nossas ansiedades.

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)

É através da criação e representação do “feminino monstruoso”, e todo o poder e a ameaça que essa figura exerce/demonstra, que nos aproximamos cada vez mais do cinema de horror, ou, primeiramente, da sua encarnação dentro de filmes protagonizados por mulheres.

O gênero de horror feminino² herdará, portanto, os discursos sobre sexualidade e identidade femininas propostos pelos filmes de mulher dos anos 40 e 50. A mudança é gradual, o caminho é tortuoso, e negociações constantes entre as matrizes do melodrama e do horror, e destes com a matriz do excesso, precisam ser buscadas. Paradigmas são construídos, destruídos e realinhados. Elementos transitam entre um gênero e outro, alguns mais e outros menos “naturalizados”.

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 uma mise-en-scene saturada por elementos monstruosos e ameaçadores, investigando suas falhas e desconstruindo suas estruturas.

Greven, que indicou exatamente a irmandade entre os filmes de mulher e o cinema de horror, é quem melhor articula o momento de transição entre esses dois espaços:

O filme de horror feminino, juntamente a muitos outros filmes da década de 60, define a relação de transição dessa década com o passado clássico de Hollywood, marcado simultaneamente por atitudes de reverência nostálgica e pelo desprezo irônico e azedo. (GREVEN, 2013, p.2)

O que traçamos, portanto, é um fio que liga esses dois gêneros, por um lado extremamente populares, e por outro, bastante rechaçados por uma crítica que tende a ignorá-los como formas “menores” ou “baixas” de cultura.

Contudo, percebe-se que as preocupações e inquietações partilhadas pelo horror e pelo

² A ideia de horror feminino segue a lógica da definição que utilizamos para os filmes de mulher. Dessa forma, esse subgênero do horror constrói narrativas centradas em mulheres, cujos problemas dramatizados decorrem de uma certa “condição feminina” que ganha traços monstruosos.

filme de mulher - preocupações expressas, também, na própria infâmia crítica que os “vitimiza” – trabalham questões de grande importância para a cultura e para a sociedade que lhe produz.

Como argumenta eloquentemente Linda Williams ao advogar pelos gêneros do corpo:

Ignora-os tratando-os como um excesso ruim seja de sexo explícito, violência ou emoção, ou como perversões ruins, seja do masoquismo ou do sadismo, é não abordar sua função de resolver problemas culturais. O gênero prospera, afinal de contas, na persistência dos problemas que eles tematizam; mas os gêneros também prosperam em sua habilidade de realocar a natureza desses problemas. (WILLIAMS, 1991, p.12)

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, ambos os gêneros 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.

Se ao longo deste capítulo nos debruçamos sobre a criação de uma tradição discursiva dentro do filme de mulher que associa o feminino ao mundo da loucura e da abjeção através de representações excessivas, veremos essa ideia ressurgir de forma ainda mais expressa dentro do horror.

Articulando visualmente a associação entre abjeção e monstrosidade, e utilizando a expressividade do modo melodramático para dar corpo e significação a tais conceitos, o horror se consolida na reprodução excessiva de cenários, situações e personagens monstruosos.

Analisaremos nos próximos capítulos como o horror se apropria das estratégias do melodrama para associar a imagem da mulher, com seu corpo e sexualidade “históricos”, à anormalidade, criando, assim, paralelos diretos entre feminino e monstrosidade, de modo que seus espectadores sejam acometidos por sensações de medo e abjeção quando confrontados com esses corpos repulsivos.

Capítulo 2 – Feminino no Horror: Estranhos Corpos que Espreitam na Escuridão

A mais antiga e forte emoção da raça humana é o medo, e a forma mais antiga e forte de medo é o medo do desconhecido.

H. P. Lovecraft em “Supernatural Horror in Literature”

Tela preta. Uma voz infantil entoava uma canção estranha e melancólica. Seu tom de serenidade e inocência contrasta com o conteúdo denso que a música comunica, a história de um triste ser apaixonado, que chora a perda da pessoa amada e com o coração despedaçado, morre.

Sem personagens para nos ancorar, a sucessão de imagens sugeridas pela letra canção, bem como pela misteriosa qualidade da gravação, que poderia se encaixar perfeitamente tanto no púlpito de uma igreja quanto num quarto vazio onde uma criança esteja presa como forma de punição, geram uma sensação de estranheza e desconcerto no espectador.

O estado de suspensão se aprofunda quando, ainda no breu, a música cessa, dando lugar a sons de aves e da natureza campestre. Se a primeira informação que recebemos foi inconclusiva, a segunda imediatamente emula e nos transporta para um cenário bucólico. Algo inexplicável parece tomar corpo.

Incertos, ouvimos ao longe o que nos parece um soluçar, que, acompanhado por instrumentos de corda, se torna cada vez mais alto. Até que surgem em tela o título da película e um par de mãos trémulas, juntas em um sinal de oração, destacadas dentro do mais completo breu.

A música sobe, como se acometida por um frenesi sonoro, e nos revela notas assustadoras que cobrem de tensão a apresentação da personagem principal: com seu rosto imerso na escuridão e revelado por uma luz frontal, ela se concentra em uma prece (Fig. 9).

Assim como a música, sua expressão repentinamente se contorce em um acesso de emoção, cujo motivo será revelado em um *voice over* que nos faz adentrar a vida mental de nossa protagonista, que desde já é codificada como perturbada e problemática.

Se tomados a parte, os elementos citados poderiam construir qualquer cenário. No entanto, organizados dessa maneira, eles compõem uma moldura bizarra e assustadora. Sem mesmo uma fala, valendo-se apenas da construção de uma atmosfera precisa, com o auxílio de poucas mas expressivas informações concatenadas para obter o maior impacto, o filme “Os

Inocentes” (Jack Clayton, 1961) nos sugere e mostra, através do excesso típico de uma *mise en scène* melodramática, todo o horror da história que irá desenvolver, bem como a centralidade da figura feminina, de seu corpo e sua instabilidade mental, para a construção desse horror.



Figura 9: Vemos o rosto da protagonista de “Os Inocentes” pela primeira vez, em um momento de arreoubo religioso que ganha contrastes assustadores devidos à sua orquestração com a banda sonora, e os elementos que lhe precedem. Fonte: Still do filme “Os Inocentes”.

No presente capítulo, adentramos através de dois filmes do início da década de sessenta – “Os Inocentes” e “A Casa Amaldiçoada” (Robert Wise, 1963) –, o universo do “horror psicológico”. Ambos os filmes têm protagonistas mulheres e funcionam como casos limites entre os filmes de mulher, cujos exemplos analisámos no capítulo anterior, e o cinema de horror moderno, no qual adentraremos no próximo capítulo, formando o gênero híbrido do horror feminino.

Para a crítica, tais filmes pertencem à categoria do horror, no entanto, buscaremos enfatizar em nossa análise elementos que os ligam e, ao mesmo tempo, afastam do filme de mulher e de uma tradição narrativa clássica, o que os torna locais privilegiados para observarmos as maquinações e negociações de um período histórico bastante complexo e significativo tanto para o cinema, quanto para toda a sociedade ocidental.

Esta análise nos auxiliará na investigação da construção de uma tradição discursiva dentro do cinema que classifica o feminino como um ser monstruoso, que o localiza no mundo da abjeção, e que exerce, através de suas narrativas, a função quase ritualística de eliminar a ameaça que essa presença estranha instaura no mundo.

Através destes filmes examinaremos o papel do horror dentro deste processo e como ele é utilizado no cinema – mas também na literatura e em outras formas de expressão artística e cultural – para trabalhar questões e ansiedades que permeiam nosso dia a dia, e como ele exerce tal função através da metáfora da presença monstruosa, materializando-a, especialmente, nos

corpos e mentes de personagens femininos perseguidos pelas implicações de um difícil (se não impossível) processo de subjetivação e pela conturbada e perturbadora vivência da sexualidade feminina.

2.1 – Mentis Perturbadas: Horror Psicológico e a Materialização do Medo

“Horror psicológico” é um termo cunhado e aplicado pela crítica cinematográfica para designar um subgênero do filme de horror no qual a sensação de medo é obtida através da exploração de temores profundos de ordem psicológica e emocional e que permeiam a vida cotidiana tanto dos personagens, quanto dos seus espectadores, fazendo-os ressoar na *mise en scène*. Dentro desta designação estão filmes como “Sangue da Pantera” (Jacques Tourneur, 1942), “O Iluminado”, ou mesmo “Veludo Azul” (David Lynch, 1986).

Nessa categoria de horror não há tanto investimento na materialização *stricto sensu* de um monstro. No entanto, proliferam-se em todos os elementos filmicos metonímias que aludem à essa presença, carregando a tela com sinais que geram no espectador a apreensão do eminente encontro com o monstruoso, de ter adentrado um universo onde a monstruosidade está presente na própria malha do real cotidiano, tais como: o jogo de sombras, vozes na escuridão, espaços que causem confusão ou provoquem claustrofobia, elementos do desconhecido, portas que se fecham sozinhas, passos em um lugar vazio, estátuas que parecem estar vivas, etc.

Contudo, tendo em vista que esses filmes se valem especialmente da confusão mental vivida por seus personagens para construir a sensação de incerteza e medo que dá tom à narrativa, é na psique atormentada e nos corpos que somatizam sua influência que os sinais de monstruosidade tornam-se mais palpáveis e ganham dimensão e significado:

A imagem do corpo grotesco e estranho como duplicado, monstruoso, deformado, excessivo e abjeto, não é identificado com o mundo material como tal, mas assume a divisão e a distância entre as ficções discursivas do corpo biológico e da Lei. A imagem desconhecida do corpo que emerge nessa formulação nunca é inteiramente localizável dentro ou aparte da psique que depende da imagem do corpo como um “adereço” (RUSSO, 2012, Kindle Locations 226-227)

A monstruosidade que ganha forma primeiro no espaço, e que sorrateiramente adentra no corpo do personagem, que lhe toma secretamente e deixa apenas seus rastros, os quais não

podemos dar valor de índice, gera tanto no espectador quanto nos personagens uma sensação de profundo desconforto e estranheza.

Sem uma fonte concreta, sem configurar um corpo completamente monstruoso, no sentido mais comum do termo, e sem propor uma explicação que dê sentido ao sobrenatural, esses filmes adentram o mundo do inexplicável, do irracional, que não conseguimos conter exatamente por estar aquém de nossas capacidades limitadas. Dessa forma, a própria ontologia da imagem filmica é questionada, espalhando o suspense por toda a obra.

Os filmes que analisaremos fazem da incerteza e da desconfiança narrativas seus princípios fundamentais. Se existe horror ele é fundado como reflexo de um narrador que não pode ser confiado, que parece experimentar o horror subjetivamente, sem que sua existência seja reafirmada pelos demais personagens. Tal lógica coloca o narrador numa situação de constante paranoia, pois, mantendo sua crença no que vê ou vive, ele acredita ser parte de um complô, organizado por todos os demais com o objetivo de lhe desacreditar e levar à loucura.

Como espectadores, vivemos uma experiência ainda mais complicada, pois se recebemos a história através de uma personagem, nos identificamos com ela, e tendemos a visualizar e apreender esse mundo com base no que ela vivencia, da mesma forma, desconfiamos da validade do que esta sendo visto.

Tal hesitação, e a sensação de terror que nasce dela, é central na manutenção do pacto narrativo proposto pelo horror psicológico, pois “incerteza e perigo estão sempre ligadas; fazendo de qualquer mundo desconhecido, um mundo de perigo e possibilidades malignas” (LOVECRAFT, p.1).

Analisando “A Casa Amaldiçoada” e “Os Inocentes”, podemos observar que ambos localizam a emergência do sobrenatural, ou de sua percepção, com a figura da mulher, como algo que parece, ao menos de acordo com as narrativas propostas, ser próprio do feminino e de seu ponto de vista “distorcido”. A vida subjetiva de tais personagens é codificada como algo misterioso e desconhecido, algo que flerta constantemente com o mundo do oculto, adentrando-o e deixando-se tomar pela loucura de sua visão.

De tal constatação, não é difícil prever o deslize que aproxima cada vez mais o feminino do monstruoso, aproximação que é forçada e reforçada pelos elementos da *mise en scène* até que não consigamos mais distingui-los, tornando tais filmes contos da materialização progressiva do horror no/através do feminino monstruoso.

2.2 – Mulheres “Históricas” e a Ameaça do Estranho

O cinema de horror psicológico forja, portanto, uma afinidade entre o feminino e a iminência da presença monstruosa, e a forma como essa ameaça é construída narrativamente é através da patologização da condição mental da protagonista, como se o horror, ainda incerto, fosse, de certa forma, apenas reflexo de mazelas inerentes à subjetividade feminina – ligada sempre à histeria, paranoia, pulsões masoquistas, e toda sorte de problemas mentais que lhe neguem as faculdades de um sujeito plenamente estabelecido.

No texto “The ‘Woman’s Film’: Possession and Address”, Mary Ann Doane persegue uma linha de pensamento que denuncia exatamente a forma como certos filmes de mulher, que ela denomina como “filmes de mulheres paranoicas” (DOANE, In. GLEDHILL, 1987, p.284), associam diretamente a fruição narrativa feminina à fantasias de perseguição, caracterizando as mulheres que protagonizam essas histórias – e que são, portanto, fonte da voz e perspectiva narrativa que nos é comunicada – como narradores não confiáveis, isso porque “existe (nesses filmes) uma associação quase obsessiva entre a protagonista feminina e um desvio de alguma norma de estabilidade e saúde mental” (Idem, p.285), tal “condição feminina” gera, então, a demanda por um discurso que a situe e investigue, caso contrário, toda a narrativa pode se perder nesse mar desconhecido e assustador, e nunca mais ser recuperada.

Para Doane, essa estratégia narrativa tem uma finalidade muito clara de classificar a subjetividade feminina como inerentemente histórica para então subjuga-la à um discurso institucionalizado, preferencialmente médico, que possa lhe controlar e dar sentido. A mulher tem seu lugar de fala negado, sendo impedida de construir discursos, ou, no caso de não haver tal intervenção institucionalizante, e como forma atestar seu imperativo, a história, tomada por esse ponto de vista “perturbado”, torna-se progressivamente instável.

No entanto, uma análise histórica nos leva a constatar que a tríade feminino-loucura-monstruosidade em muito pré-data o cinema, sendo quase um lugar comum dentro da cultura ocidental. Podemos traçar o aparecimento desse discurso no mundo moderno até, no mínimo, os romances literários góticos dos séculos XVIII e XIX, uma das matrizes mais proficuas do horror cinematográfico, na qual boa parte de seu vocabulário é criado e onde as narrativas do gênero ganham sua dimensão metafórica.

Tal discurso a respeito do feminino parece se consolidar e se tornar cada vez mais profícuo dentro da tradição gótica do período Vitoriano, ganhando 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” (NICHOLS. In. FLEENOR, 1983, p.?)

Um caso exemplar, que evoca elementos deste gênero literário que serão abordados pelo horror psicológico cinematográfico, e que nos ajuda a entender suas maquinações e implicações, é o conto “O Papel de Parede Amarelo” (*The Yellow Wallpaper*, 1892), da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman. Nele, assim como nos filmes que trabalhamos, a narrativa é contada, e, portanto, perturbada, pelo ponto de vista de uma mulher cuja instabilidade mental, ou ao menos o discurso por parte das autoridades que lhe cercam que determinam tratar-se de um caso de instabilidade mental, é o ponto central da história.

No conto, somos apresentados à história através dos escritos de uma narradora que descreve seus dias em um diário secreto. Seu marido, que, não por acaso, também é seu médico, lhe coloca dentro do quarto de uma casa por ele alugada durante um verão. Isso porque a personagem parece ter sido acometida por uma condição nervosa, não denominada, o que, segundo o seu diagnóstico, requer o mais completo repouso.

Contudo, a prisão imposta apenas agrava a situação; a narradora passa horas e mais horas analisando o papel de parede que cobre o quarto, um objeto, segundo ela, grotesco e misterioso,

até que acredita distinguir ali a presença de uma mulher que se arrasta por detrás do papel. No auge do seu delírio, a personagem acredita que ela também estava presa atrás deste papel de parede e quando seu marido chega para lhe tirar do quarto, ele encontra sua esposa se arrastando pelo chão. O espanto causado por tal visão “monstruosa” faz com que o homem desmaie e a mulher, totalmente desconectada da realidade, rasteje por cima dele.

Com uma perspectiva inegavelmente feminista, a autora utiliza a técnica literária de forma consciente e crítica, construindo uma narrativa que expõe as inconsistências e perigos da própria linguagem, especialmente na forma que esta trata a mulher.

Sua narradora foi confinada pela figura patriarcal a uma prisão duplamente fortificada: fisicamente presa dentro de um espaço que se assemelha a um quarto de hospício, a própria linguagem que ela utiliza como forma de evasão para preencher seus dias torna-se insuficiente e descreve, sem que ela perceba, sua suposta deterioração mental.

Através de um vocabulário extremamente expressivo, a autora constrói um microcosmo que reflete a própria situação social da mulher do período em que escreve: presa num mundo doméstico sustentado por paredes secretamente grotescas, que lhe incomodam e perseguem, a mulher empreende uma jornada investigativa, a fim de desvendar o que existe por trás de sua prisão.

Essa jornada, cujo final é exatamente expor a própria condição de seu aprisionamento, só pode terminar na loucura da personagem, pois o que ela revela, em última instância, é a sua mais completa alienação dentro da sociedade: se o mundo do lar lhe oprime, se sua realidade diária esconde por trás da máscara da normalidade um universo estranho e desconcertante, o mundo de fora tão pouco se apresenta como alternativa viável; nele, as “mulheres emparedadas” vivem furtivamente, arrastando-se pelo chão no calar da noite, empreendendo seu desafio longe do olhar masculino.

Tal trajetória pode ser vista, também, no caso das protagonistas de “A Casa Amaldiçoada” e “Os Inocentes”. Muito marcadas pela opressão da vida em família, elas escapam apenas para ver seus dramas reencenados em outros espaços domésticos, estes últimos, saturados e flagelados pelas imposições de figuras patriarcais extremamente poderosas (de força sobrenatural) ganham vida própria e passam a perseguir e/ou refletir as aflições das personagens.

Este processo, que constrói o lar como o lugar do familiar, para depois adensar, tanto no espectador, quanto nos personagens, a sensação de medo quando dele brota exatamente seu oposto, o desconhecido ameaçador, é também investigado por Mary Ann Doane.

Tomando por base o artigo de Freud sobre “O Estranho”, a autora mostra como o espaço doméstico, espaço paradigmaticamente designado para o feminino, é ligado ao que nos é familiar, mas que, no entanto, a materialização deste conceito, longe de ser algo fixo e concreto, depende do ponto de vista do observador.

A ideia de familiaridade, do que nos é comum e conhecido, desliza facilmente para o seu oposto, o desconhecido, isto porque o próprio conceito do “familiar” 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 ao mundo público.

Para a autora, “esse escorregamento só é possível pois a palavra alemã para ‘lar’ é semanticamente sobrecarregada...o lar ou a casa conota não apenas o familiar, mas, também, o que é secreto, ocultado, escondido do olhar” (DOANE, In. GLEDHILL, p.289).

Dessa forma, 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 esta força executa sua catarse – educando, perseguindo, punindo e aterrorizando aqueles que estão sob sua custódia – longe do julgamento do mundo público.

Na primeira sequência de “A Casa Amaldiçoada”, o narrador nos conta a longa e traumática trajetória da propriedade conhecida como *Hill House* (Casa da Colina). Construída por Hugh Crain, um patriarca amargo e implicitamente violento, para abrigar e, em certa medida, esconder sua família, o mal fadado destino da mansão já começa a se revelar quando sua esposa morre antes mesmo de ver o local – uma proibição que aponta para a verdade por trás da finalidade da casa, a promessa/ameaça de violência e, ainda mais aterrorizante, de incesto que assombra as bases de sua construção.

Crain logo se casa novamente, mas sua segunda mulher também falece, dentro de circunstâncias misteriosas ligadas à casa. Após esse “incidente”, ele vai embora dos Estados Unidos, deixando sua filha Abigail sozinha na mansão.

Através do uso da sobreposição, o filme nos mostra, em poucos segundos, todo o processo de envelhecimento da menina: enclausurada em uma cama, situação que é reforçada pelo close-up em *contra-plongé* de seu rosto deitado, vemos brotar em seu rosto infantil a imagem de uma senhora (Fig. 10). A superposição forçada da infância com a velhice causa um certo estranhamento, como se o exagero de significação gerasse um excesso incomodo, apontando para a monstrosidade “inerente” ao envelhecimento feminino.

Como conta o narrador, é da morte de Abigail que surge a lenda que configura Hill House como um lugar assombrado. Isso porque a personagem falece pedindo ajuda para uma moça contratada para lhe acompanhar, que, no entanto, não escutou seus apelos pois estava fora da casa, namorando. A moça herda a propriedade, o que é visto por muitos como um sinal de que ela teria planejado a morte de Abigail, contudo, não tarda até que a casa venha lhe cobrar, levando-a ao suicídio, como forma de retribuição por seu comportamento desviante.

Ao longo do filme vemos como a monstrosidade implícita tanto nos atos da figura paterna, como pelo envelhecimento/envilecimento e morte de Abigail, encontra na casa uma forma de permanência.

Esse lar, idealizado dentro de uma “estranha” lógica arquitetônica de curvas que tornam a instabilidade parte de seu princípio fundador, é cercado e decorado por figuras grotescas e medonhas: estátuas de querubins feitas em pedra polida, cujos olhos, quando capturados pela câmera, parecem ao mesmo tempo ausente e extremamente presentes; estranhos e assustadores gárgulas; plantas selvagens que misteriosamente sobrevivem dentro do ambiente fechado da casa; grandes espelhos, com molduras também cercadas de elementos estranhos e monstruosos, cuja área espelhada se encontra desgastada e cheia de manchas, dificultando a visão; misteriosos quadros que ilustram o pecado através de imagens monstruosas (Fig. 11).



Figuras 10 e 11: A sobreposição das duas fases da vida de Abigail; um dos quadros da casa, representando uma cena bizarra, seguida dos seguintes dizeres: “Honre os autores de tua existência, Filha: Teu Pai e Tua Mãe”

Cheia de corredores escuros, portas secretas, locais inacessíveis e desconhecidos, Hill House – bem como tantas outras mansões e casas assombradas que permeiam o mundo do horror – é, em última instância, a metáfora perfeita para o corpo feminino grotesco:

Nesses filmes, a casa se torna análoga ao corpo humano, com suas partes fetichizadas por operações textuais, suas zonas heterógenas metamorfoseadas por uma ansiedade mórbida ligada à sexualidade. É o personagem masculino que fetichiza toda a casa, tentando unificar e homogeneizar esse lugar através do processo de nomeação – Manderley, Dragonwyck, #9 Thornton Street (Idem, p. 288-9)

Como nos explica Mary Russo (RUSSO, 2012), a utilização do termo “grotesco” para qualificar estes corpos é um esforço ao mesmo tempo necessário e redundante. Na definição retirada do New Oxford American Dictionary, a palavra é utilizada para se referir a algo, mais especificamente um tipo de arte ornamental, que causa efeito de repulsa ou riso, por ser feio e retorcido.

A designação de grotesco denota, portanto, algo que causa choque em seu espectador, na pessoa que se depara com ele, por sua incongruência e impropriedade, efeito da sobreposição que esse estilo faz de formas humanas e animais com flores e folhagens. Esse modo disforme e extravagante causa o desconforto pois evidencia, através da justaposição visual, a ligação entre elementos que, dentro de nossa cultura, são entendidos como pertencentes a mundos completamente distintos.

Em última instância, o grotesco é a caverna assombrada, o lugar do excesso onde o encontro do sujeito com o abjeto é materializado, complicando as barreiras edificadas para separá-los, assemelhando-se, dessa forma, à própria imagem do feminino como elemento e espaço de instabilidade.

Narrativizando o estranho fascínio diante do desconhecido – do corpo feminino que apesar de incessantemente explorado e demarcado pela linguagem patriarcal ainda consegue guardar em seus recessos cavernosos espaços de indeterminação que permanecem fora do alcance da normatização discursiva –, esses filmes se constroem através do impulso e do desejo de investigar que, paradoxalmente, a ameaça desse encontro provoca.

Contudo, se dentro dessas tramas o impulso de averiguar, de adentrar nos recessos sombrios e proibidos na expectativa de encontrar explicações, é empreendido por uma protagonista mulher, a estrutura narrativa dessas histórias ainda responde à lógica ambígua da

relação de fetiche e repulsa que o olhar masculino experimenta quando diante dessa personagem. Neste encontro, o corpo feminino, fonte de vida e familiaridade, transforma-se em símbolo do estranho e, em última instância, da ameaça de castração, que precisa ser combatido e expurgado.

2.3 – Negociando o Olhar Feminino

Ligada ao abjeto e ao grotesco, acometida pela histeria e por fantasias de perseguição, não é de se estranhar que para essa mulher da tela – bem como para a mulher que lhe assiste e tenta fruir prazerosamente com essa narrativa – adquirir agência dramática, tornar-se protagonista e narradora de sua própria história, seja um esforço hercúleo, e que, na grande maioria das vezes, é “recompensado” com punição violenta.

Tal é o caso da protagonista de “Os Inocentes”. Nesta história, a jovem Miss Giddens é contratada por um homem rico para trabalhar como preceptora de seus sobrinhos órfãos, Miles e Flora, em uma mansão chamada Bly, no interior da Inglaterra.

Chegando lá, a personagem percebe o estranho comportamento das crianças, e logo lhe atribui à influência “maligna” dos espíritos de seus antigos responsáveis que, quando ainda estavam vivos, mantinham um romance tórrido e turbulento. Convencida de que as crianças estariam possuídas por esses espíritos, a jovem confronta, como se exorcizasse, as crianças, levando a pequena Flora à loucura, e causando a morte de Miles.

Gestos contidos, voz em um tom controlado, roupas em tons sóbrios e com o corte apropriado, um longo cabelo milimetricamente preso em coques impecáveis, todos os elementos que compõem a persona de Miss Giddens evidenciam sua criação dentro do mundo repressivo da Inglaterra Vitoriana.

Contudo, essa perfeita máscara de constrição mostra suas falhas sempre que assuntos de caráter sexual são mencionados ou meramente aludidos. Na cena em que a personagem consegue seu cargo percebemos o quanto a simples presença do sexo oposto lhe afeta: observando seu rosto durante a cena, podemos perceber uma certa falta de ar, um nervosismo que mal consegue se conter em sua pele, uma tensão que vai se construindo e se tornando cada vez mais palpável ao longo do diálogo. Quando o tio das crianças finalmente toca a jovem governanta, segurando suas mãos e pedindo para que ela lhe faça uma promessa, como numa cena de noivado, seu rosto

transparece o misto de deleite e desconcerto causado pelo encontro com o sexo oposto, como se premeditasse o despertar de sua conturbada sexualidade (Fig. 12).

A partir desse momento, a personagem torna-se cada vez ansiosa e curiosa. Ela perde sua timidez inicial e passa a averiguar o mundo ao seu redor, que antes lhe parecia estranho e misterioso, com um olhar entusiasmado e desafiador.

Desde o momento em que a personagem chega na reclusa propriedade onde habitará com as crianças, podemos perceber que ela é tomada pela necessidade de explorar a natureza densa e rebelde do lugar, tão misteriosa e fascinante quanto os recém descobertos impulsos sexuais da própria protagonista. Miss Giddens encena o encontro com o estranho que se tornará por um tempo o seu mundo familiar com o entusiasmo de uma criança deslumbrada pelo universo de novidades e possibilidades que se apresenta aos seus olhos.

No entanto, como já apontamos, o impulso investigativo feminino e o agenciamento narrativo dessa protagonista encontram grande resistência da narrativa. Visto como uma atitude de transgressão, seu olhar evoca a violenta punição do poder patriarcal, tornando-a vítima de seus próprios desejos “desviantes”.

Para Mary Ann Doane, a análise de filmes cujas histórias são construídas a partir do ponto de vista de uma protagonista mulher pode ser bastante produtiva, pois revelaria as tensões latentes ao agenciamento do olhar feminino. Segundo a autora, esses filmes existiriam na complicada tensão entre as exigências da narrativa clássica e do próprio aparato cinematográfico, que, seguindo a famosa análise crítica desse aparato produzida por Laura Mulvey (MULVEY, 2000) com base em sua leitura da psicanálise freudiana, seriam voltados primordialmente para o prazer visual masculino, e às particularidades de um gênero pensado para interpelar uma audiência de mulheres, na qual a lógica de fetichização da figura da mulher perderia, ao menos em parte, seu sentido prático.

Disso decorre uma alteração no balanço interno das energias escopofílicas tidas como inerentes ao aparato cinematográfico, de modo que essas precisam ser investidas em outros lugares que não no corpo feminino. Nestes casos, “o próprio processo de ver é investido de medo, ansiedade, horror, precisamente por estar sem objeto, flutuando sem rumo...Nesses filmes, a agressividade que contida na estruturação cinematográfica do olhar é liberada ou, mais precisamente, transformada em paranoia narrativa.” (Idem, p.286).

Essa situação peculiar não pode, aparentemente, ser reconciliada dentro da narrativa, resultando na construção de tramas confusas e instáveis, que manifestam e expõem as inadequações e falhas do processo de visão como ele é organizado dentro da cinema clássico narrativo, especialmente quando este tenta forçosamente adequar uma narrativa protagonizada por uma mulher à seus padrões misóginos (DOANE, In. GLEDHILL, p.285).

À essas mulheres, resta apenas tactear cegamente um mundo de escuridão e incertezas, dominado pelas forças monstruosas que o agenciamento de seu olhar liberou na narrativa e que fazem dela alvo preferido de sua ação de retribuição violenta.

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; um lugar-comum que, apesar do seu uso frequente, não perde seu efeito pois ativa todos os sentimentos do horror (Fig. 13 e 14).



Figuras 12-14: Na primeira imagem, Miss Giddens é surpreendida pelo toque do seu futuro e misterioso empregador. Nas duas imagens seguintes, vemos as protagonistas de “Os Inocentes” e “A Casa Amaldiçoada”, respectivamente, adentrando sozinhas o perigoso espaço das mansões que habitam.
Fonte: Stills dos filmes “Os Inocentes” e “A Casa Amaldiçoada”

Essas cenas ocorrem, geralmente, dentro da mais completa escuridão, com quadros muito próximos do rosto da personagem principal que nos impedem de ver qualquer coisa que esteja além do alcance da luz de uma vela. O efeito obtido por esse enquadramento tão exato é de extrema tensão e, via de regra, ele funciona como prelúdio para o encontro repentino e assustador com a fonte de perigo, maximizando o impacto de seu significado: a punição invariável da mulher que se atreve a olhar, a questionar o mundo patriarcal e sua ordem estabelecida.

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, e, conseqüentemente, pela ameaça a vida que tal interação representa.

Contudo, algo para além da mera curiosidade frente à proibição parece estar em jogo. Tanto nos filmes ligados ao mundo do horror, alavancados pela presença ameaçadora do monstruoso, quanto nos filmes de mulher, onde a moral social cria seus espaços de rejeição, é latente que a busca das personagens, o que as faz adentrar o mundo do abjeto, é uma busca, também, por identidade e pela sua validação no mundo dos sujeitos, mesmo frente ao risco de tal empreitada simboliza, especialmente para o feminino.

No melodrama feminino, essa tendência se caracteriza pelo flerte com atitudes e comportamentos, especialmente de (des)ordem sexual, socialmente repreensíveis, como no caso, já citado, da transformação de Wilma Dean, em “Clamor do Sexo”, onde a protagonista adota o mascaramento hiperfeminino conscientemente como uma estratégia, testando os limites do apropriado, mas que, ao mesmo tempo, denuncia a dor da condição feminina, presa às amarras e limitações de um mascaramento diário, que é, contudo, socialmente legitimado.

Mas, no caso do horror psicológico, a aposta que se faz é muito mais alta, os termos do drama são acentuados pois o mundo que se adentra é o mundo da abjeção monstruosa, é o espaço da morte, onde o próprio sujeito se desfaz.

A ânsia que arremata a personagem da narrativa de horror e a faz penetrar no local proibido, seja este uma mansão assombrada e/ou o mundo conturbado de suas lembranças traumáticas, é a resposta a uma necessidade anterior, de retorno ao trauma que gerou sua perturbação mental.

A emergência massiva e repentina do *estranho* que, mesmo que tivesse sido familiar em uma outra vida esquecida e nebulosa, agora me ataca por sua natureza distinta, repugnante. Não sou eu. Não é aquilo. Mas também não é um nada. Um “algo” que eu não reconheço como presença. Uma ausência de significado pesada, sobre a qual não ha nada insignificante, e que me esmaga. No

precipício da não-existência e da alucinação, de uma realidade que, caso eu admita sua presença, me aniquila. Lá, abjeto e abjeção me guardam. (KRISTEVA, 1982, p.2)

Esses filmes nos apresentam mundos onde o lastro do sobrenatural já existia, a exemplo de propriedades como Hill House e Bly, impregnadas por um longo passado de violência sistemática, e que são muito semelhantes à própria realidade vivida até então pelas personagens, servindo não como um escape de um mundo de violência, mas como um redirecionamento de forças que as leva ao local onde a própria condição que às aflige parece se originar.

Lá o abjeto não é apenas o que causa repulsa, ele adquire uma função dupla, atemorizando os personagens, bem como o público, para exorcizar simbolicamente as forças da repressão que permeiam a malha social e que são a verdadeira fonte das suas enfermidades.

2.4 - Horror Melodramático e suas Metonímias

O drama que se segue é um drama de busca e confronto, que encena o temido, mas “necessário”, reencontro com o estranho que permeia o passado dessas personagens. Cada uma de suas cenas é saturada pelo conteúdo e significado da ameaça, que é reiterado e potencializado por todos os elementos do quadro, presentificando a eminência do conflito e refletindo a condição mental das protagonistas, constantemente perseguidas pela força onipresente do trauma.

Percebemos no horror o adensamento de um padrão que já havíamos discutido anteriormente de utilização da matriz melodramática para organizar histórias nas quais a presença da moral oculta, do bem e do mal como elementos que emergem dentro do cotidiano, é sentida em toda a malha narrativa, concedendo-lhes um alto valor simbólico, através do uso espetacular do excesso visual e sonoro, e que, nos casos particulares que analisamos, servem para reforçar a ligação entre feminino e monstruosidade.

Adentra-se, portanto, a lógica do excesso, da hipérbole visual, do espetáculo, onde tudo precisa ser dito, visto e reiterado. O modo melodramático é ativado, como uma forma denunciar e reforçar os termos do drama, tornando óbvias as suas consequências e demandas.

No caso específico do horror, o excesso surge na forma das metonímias do monstro. Toda a *mise en scène* desenvolvida nesses filmes carrega o lastro da presença anormal, sobrenatural, grotesca, abjeta, monstruosa.

Há, portanto, uma proliferação de locais escuros, velhos, sujos; personagens misteriosos que vivem nas sombras; quartos proibidos e fechados; artefatos de decoração barroca, rococó e grotesca, onde elementos de naturezas diferentes são sobrepostos com resultados horrendos; as próprias personagens refletem em seu corpo a instabilidade mental, a perda do controle, tornam-se descuidadas e “estranhas”, transformações que mimetizam a fragmentação desses sujeitos.

Como uma febre que ataca os corpos dessas personagens e a fábrica da narrativa, monstrosidade e a abjeção são meramente sinais, prelúdios de algo muito mais ameaçador que atormenta a malha social e se esconde em seus recessos reprimidos: “para todo ego seu objeto, para todo superego seu abjeto” (KRISTEVA, 1982, p.2).

A ideia de monstrosidade feminina surge no horror como uma metáfora do desvio, do excesso comportamental das personagens, bem como de seus contrapontos extradiegéticos, e que é associado à esses corpos, separando-os da norma imposta pela ideologia interna/internalizada de suas tramas fílmicas. A própria noção de monstro está ligada à ideia da visualidade, materialização de um mal presságio, a palavra em si vem do latim *monere/avisar*, que encerra em si 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, enfatizando, portanto, a finalidade pedagógica da utilização desses corpos como um modo de repreender e educar, como modelos que devem servir de exemplo da punição que decorre do desvio.

Portanto, o feminino monstruoso nada mais é do que um aviso, ele causa repulsa pois ativa no espectador a sensação do encontro com o estranho, profecia da destruição do sujeito e materialização de sua decomposição, retorno inevitável ao mundo da morte.

Contudo, como já sinalizamos anteriormente, existe um conteúdo escondido, que subsiste nas entrelinhas deste discurso, ao mesmo tempo muito obvio, mas que não se expõe demais: o que tal discurso nos sugere, através de seus sussurros furtivos, é que existe um motivo, uma finalidade, por trás da posição privilegiada que se concede às protagonistas femininas dentro desta corrente do horror.

O corpo feminino é o local do horror, parte constituinte do cenário que compõe sua tradição, campo de disputas entre o bem e o mal, templo moralizante e moralizado, porque dentro do mundo simbólico da língua ele é o estranho que incita a curiosidade mórbida, ele significa a ausência que anuncia a tão temida castração, a reabsorção do sujeito pela figura da mãe arcaica.

Existem, no entanto, visões diferentes à respeito da função simbólica da relação entre a

mãe arcaica e o sujeito que tenta adentrar o mundo da linguagem. Para Barbara Creed (1986), por exemplo, os filmes de horror dramatizam a luta violenta do sujeito para quebrar essas amarras, a necessidade de destruir essa mãe que o persegue. No entanto, outra linha de pensamento, defendida por David Greven (2011), prefere enfatizar a ambiguidade inerente à esse processo.

A visão de Greven nos chama atenção pois não analisa apenas as conotações negativas da figura materna. Através de suas observações, ele demonstra que, dentro do subgênero do horror moderno, a mulher tem uma experiência confusa com mundo e com os perigos que parecem lhe perseguir: se a mãe pode representar o papel de mãe arcaica, símbolo do perigo e da morte, ela também pode gerar interesse e, até mesmo, simpatia. Tendo em vista que a relação heterossexual, que lhe é dada como alternativa, é também fonte e promessa de opressão, não parece haver uma saída clara para esse feminino que tenta a duras penas adentrar o mundo dos sujeitos.

Essa protagonista é, portanto, interpelada por desejos conflitantes. Se o retorno à mãe significa sua reabsorção pelo mundo pré-linguístico, a destruição de qualquer impulso de subjetivação, o casamento, a relação heterossexual, tão pouco lhe permite adentrar completamente o mundo dos sujeitos. Na condição de esposa, filha ou irmã, seu escopo de ação é limitado, sua voz é calada, sua visão falha; envolta pelo campo do doméstico, a personagem perde seu poder sob a narrativa e se torna uma agente passiva do drama alheio.

Configura-se, dessa maneira, uma situação praticamente impossível, que é agravada pelo fato de que a própria mulher que vive esse conflito, que tenta se firmar como sujeito, carrega em seu corpo as marcas do mistério, da sexualidade feminina que, de tanto assombrar a ordem patriarcal, passa, também, a se assombrar.

Um dos exemplos dessa complexa relação do ego feminino com sua própria imagem, é o uso constante de espelhos nesses filmes. A metáfora do espelho, que dramatiza a entrada do sujeito no mundo imaginário da linguagem, perpetuada pela psicanálise lacaniana e na qual se baseia boa parte da crítica cinematográfica, caracteriza esse processo como um momento de identificação.

O sujeito, que ainda não é e que vive seu corpo como fragmentado, vê seu reflexo no espelho. Essa visão de um Outro com a qual ele se identifica, lhe permite adquirir unidade, ele se projeta nesse Outro refletido, que configura o seu Eu ideal.

No entanto, o encontro da mulher com seu reflexo é representado no filme de horror como um momento de medo e pavor. O que ela parece ver e reconhecer não é um Eu ideal, mas sim o

seu eu monstruoso.

Tal é o caso em “A Casa Amaldiçoada”. Nas diversas instâncias onde as personagens femininas se deparam com espelhos, é como se a própria casa estivesse jogando esses objetos diante delas, forçando-as a encarar a repugnante visão do abjeto que aparece materializado (Fig. 15 e 16).

Presas dentro do local assombrado, essas mulheres são perseguidas pela imagem última do grotesco: seus próprios corpos. Os espelhos, dessa forma, são um símbolo máximo dentro da lógica excessiva do horror. Se, por um lado, eles prendem o feminino dentro de um mundo abismal de reflexos monstruosos, por outro lado, eles reafirmam a falha de visão do feminino, sua incapacidade de ver, se identificar com o que é visto e, portanto, adentrar o mundo simbólico da linguagem.



Figuras 15 e 16: Primeiramente, vemos encenado o aterrorizante encontro de Eleanor com a própria imagem. Na segunda figura, vemos duas das personagens principais do filme, enquadradas pelo espelho, que parece prende-las.
Fonte: Stills do filme “A Casa Amaldiçoada”.

Essas cenas carregam em si toda a carga simbólica de um outro encontro fundador, o encontro com o momento do parto, o ponto alto da abjeção, que coloca o sujeito frente às portas do invisível, ao horrível corpo da mãe/o incesto aos avessos, onde a identidade encontra-se fragmentada, como se reabsorvida pela mãe arcaica (RUSSO, 2012).

Através do excesso e da reiteração visual e sonora, codifica-se a própria condição feminina, cuja identidade, se é que essa é possível, só poderá ser forjada, segundo a lógica desses filmes, junto ao abjeto, junto ao mundo dos não sujeitos governado pela ordem da mãe.

O horror, e a forma como ele materializa e elimina suas figuras abjetas, exerce, portanto, uma função social ritualística. Causando medo, incitando a repulsa, exacerbando o impacto da diferença, ele não apenas dá significado ao encontro com o monstro, mas, promovendo o engajamento sensorial de seu público, ele encena a própria expulsão do abjeto. Induzindo o anseio

de vômito, anseio de livrar-se de tudo aquilo dentro de si que lhe causa repulsa, o horror auxilia na consolidação, e revalidação, da subjetividade normativa:

“Eu” expulso...Eu *me* expulso, Eu *me* cuspo, Eu *me* torno abjeto no mesmo movimento através do qual “Eu” digo me estabelecer... No processo em que “Eu” me materializo, meu parto se dá na violência do choro, do vômito. Protesto mudo do sintoma, violência destruidora de uma convulsão que, certamente, está inscrita no sistema simbólico, mas no qual, sem querer ou sem conseguir me integrar a ele, reage, reencena o trauma. Abjeta. (KRISTEVA, 1982, p.3)

Dentro do mundo do espetáculo, da ordem da representação, a mulher, cujo corpo já denota previamente a transgressão, é reiterada como excesso. Junto ao monstro e todo o universo dos não-sujeitos, excessivos por excelência, ela ainda figura como uma fonte tensão, oferecendo perigo e gerando respostas violentas da ordem ideológica, que utiliza essas narrativas para localizar, definir, e normatizar esses corpos dentro de sua lógica repressiva.

A lição que retiramos de tais constatações, e que vai nos auxiliar na análise filmica daqui em diante, é que existe, já sistematizada, uma resposta do mundo simbólico frente ao corpo da mulher.

Associada ao corpo histérico e fragmentado, à doença que lhe retira a fala e lhe conscreve dentro do discurso médico, ao abjeto que ameaça e causa repulsa, ao corpo grotesco que aproxima categorias mutuamente excludentes e causa o choque, e ao monstruoso que encerra em si toda a simbologia combinada desses adjetivos, ela não deixa outra escolha se não sua destruição, que, de certa forma, é exatamente o que acontece nesses filmes.

No entanto, e tomando tal afirmação com bastante cuidado, a morte/loucura parece se apresentar como única saída viável para esse feminino atormentado. Se, por um lado, ela pode ser vista como a punição final de um corpo que ousou transgredir e permite a reorganização da ordem da familiar, por outro, ela é a única forma de evadir o espaço do trauma, ou a promessa de uma vida cujo final feliz é a relação heteronormativa.

A última sequência de “A Casa Amaldiçoada” é exemplar. A protagonista, Eleanor, passa todo o filme sendo perseguida por impulsos conflitantes: a vontade de permanecer em Hill House, local que lhe concede uma figura paterna, e que, mesmo que essa simbolize um pai louco e violento, reorganiza seu mundo, que era até então ameaçado pela lembrança da figura castradora, dentro da ordem patriarcal; e a promessa de uma relação extraconjugal com o Dr. John Markway, homem que organizou a expedição ao local e cuja esposa fora apreendida pela

mansão no lugar de Eleanor, concedendo, por efeito de seu desaparecimento, o espaço para que o caso aconteça, o que também, de certa forma, lhe inscreveria dentro da ordem patriarcal.

Ao final do filme, completamente em frangalhos e aparentemente possuída por algum dos espíritos que assombram a propriedade, Eleanor se recusa a obedecer Markway, que quer que ela seja levada embora do local (Fig 17).

Em um momento de agência, ela rouba o carro que deveria lhe tirar dali. Assim como em diversas cenas ao longo do filme, sua vida interior nos é apresentada através de um *voice over* que nos conta seus pensamentos. Contudo, ela logo percebe que a casa não quer apenas mantê-la ali. A perda do controle do carro é para ela um sinal de que essas forças querem lhe matar.

No entanto, mais do que a morte, pura e simplesmente, o que parece perturbar Eleanor é que a casa queria fazer isso em seus próprios termos, negando-lhe a agência narrativa que ela demorou tanto até obter.

Eleanor, em vistas de suas opções, o mundo de fora que apenas lhe reprimiu, uma possível relação com John que apenas repetiria esse padrão, ou a vida eterna na casa, como uma de suas assombrações, escolhe a última opção. Porém, em uma cartada final, ela mesma se mata, jogando o carro na mesma árvore que havia causado a morte da primeira dona da casa.

Ainda mais interessante é o meio através do qual essa informação nos é revelada. Quando da morte de Eleanor, a mulher de Markway, Grace, reaparece. Desnorteada, ela escuta os demais personagens conversando sobre Eleanor, e escuta, principalmente, Markway conjecturar que Hill House havia matado a personagem. De imediato, Grace lhe refuta e afirma veementemente que a própria Eleanor se jogou na árvore, causando sua morte.

Esta cena, sobrecarregada de significação, não serve apenas para codificar a destruição de Eleanor e expurgar todos os males que sua presença conotava, reafirmando a ordem patriarcal. Se, por um lado, tudo que foi tido anteriormente é um fato, por outro, podemos ver em sua ação deliberada, a energia de um sujeito que recusa, no momento final de sua vida, toda a ordem que lhe oprime. Ainda mais, tendo que tal ação se dá às vistas de outras mulheres, suas companheiras de narrativa, ela lhes serve de exemplo de resistência.

Vemos na fala final da mulher de Markway, a recusa à associação da ordem linguística masculina que refuta à mulher a agência até mesmo sobre sua morte. Grace, em um ato de companheirismo, rejeita que tal ação seja codificada dentro da lógica do pai, ela rejeita a ação

que cala mais uma vez o feminino, ela reafirma, portanto, sua agência, sua transgressão, seu desafio à ordem, sua capacidade de criar significados.

A ambiguidade latente desde final denuncia uma afronta ainda maior, que fere a ordem da narrativa, que contesta a possibilidade de uma trama fechada. Filmes como os analisados permanecem em nossos imaginários exatamente pelo seu poder desestabilizador, pela forma como eles nos atingem profundamente durante todo o curso da história, mas, ao seu fim, nos negam uma catarse dentro dos padrões da narrativa clássica.

No caso de “Os Inocentes”, permanecemos sem saber se as crianças haviam sido possuídas pelos espíritos que supostamente assombravam o local, ou se tudo que ocorreu fora apenas fruto da mente perturbada de Miss Giddens (Fig. 18). O jogo narrativo que coloca seu ponto de vista em dúvida, é algo emprestado da novela de Henry James, “A Outra Volta do Parafuso”, do qual o filme foi adaptado, e que tornou-se paradigmática para toda a literatura do século XX, servindo como base de discussão até os dias de hoje.



Figuras 17 e 18: Vemos as protagonistas de “A Casa Amaldiçoada” e de “Os Inocentes”, respectivamente, ambas notadamente perturbadas e entregues à loucura.

Fonte: Stills dos filmes “A Casa Amaldiçoada” e de “Os Inocentes”.

A tradição na qual esses filmes trabalham, que eles alimentam e expandem, nos apresenta, em última instância, uma alternativa para a complicada existência do feminino. Inerentemente monstruoso e perigoso, parece necessário que este corpo encontre na abjeção uma fonte de poder.

A partir daqui, sairemos de dois mundos: o mundo do cinema clássico e o mundo do filme de mulher, que nesse capítulo já davam sinais de seu desaparecimento. Mergulharemos de vez no mundo do horror moderno e psicológico que caracteriza o resto da década de sessenta: um gênero em si perigoso, que perde a plasticidade clássica em favor da explicitação visual do horror e do sofrimento.

Se até aqui os filmes estudados codificavam o monstruoso com certo cuidado, causando medo mas evitando a repulsa visual, nos filmes que se seguem todas as tendências que já observávamos são materializadas de forma mais radical, visando perturbar o espectador profundamente.

Para a mulher, problemas antigos convergem com novas neuroses, ativadas pela vida em meio à revolução social e cultural do período e pela violenta resposta da ordem à essa situação de mudança. Com um grau de autoconsciência maior, essas narrativas interpelam seu público de forma violenta, permitindo-lhe menos espaços para escapismos e denunciando mais agressivamente as maquinações perversas da ideologia corrente.

Monstros e vítimas, agentes de seu próprio destino e sistematicamente apagadas pelas normas da ordem patriarcal, não há um espaço de sossego para essa mulher. Contudo, o horror, que tanto nos incomoda e fascina, é um campo de batalhas privilegiado para tais mulheres.

Se ele lhes escala como protagonista, é porque reconhece o papel social designado para elas e decide fazer da sua “monstruosidade” uma fonte de drama, usar seu excesso para os fins do espetáculo. Para tanto, ele precisa arranjar uma forma de lidar com as consequências dessa decisão, consequências essas que, muitas vezes, fogem ao seu controle e abrem caminho para uma análise que identifica as falhas de tal projeto ideológico, de onde emerge a mulher como fonte de uma monstruosidade espetacular e desafiadora.

Capítulo 3 – Subvertendo o Horror: O Feminino Monstruoso como Fonte de Fascínio

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho, mapeamos como um certo discurso a respeito do feminino, que o pune por flertar com comportamentos impróprios classificando-o como abjeto, foi estabelecido no cinema dentro do filme de mulher e como esse discurso foi apropriado por filmes de horror protagonizados por mulheres alimentando uma tradição discursiva que, se não conseguiu consolidar-se como um gênero por si só, influenciou todo o cinema de horror.

No presente capítulo, procuraremos ilustrar, através da análise de dois filmes da década de sessenta que “herdam” essas tensões – “Repulsa ao Sexo” (1965) e “O Bebê de Rosemary” (1968), ambos do diretor Roman Polanski –, como o horror moderno se posiciona dentro desta linhagem; as aproximações e distanciamentos que ele propõe especialmente frente a mudança de paradigma estético e discursivo que decorrem do declínio da era clássica hollywoodiana e da ascensão de novas vozes, novos diretores, que contestam a hegemonia do cinema clássico narrativo em favor de narrativas abertas, inconclusivas, desconcertantes.

Como já dissemos, partimos da definição de horror moderno como ela é proposta por David Greven (GREVEN, 2011 e 2012). Greven utiliza o filme “Psicose” como marco que dá início à esse subgênero, argumentando que este título gera um novo padrão para o cinema de horror, possibilitando, e mesmo exigindo, narrativas onde a violência seja mais explícita, gráfica.

Para ele, outra mudança bastante clara é que o horror moderno reloca por completo o gênero, tirando-o das dependências de mansões assombradas que remetem à um passado distante, e tornando as ameaças, que antes vinham de um mundo externo, algo cotidiano e familiar. A família burguesa, geralmente americana, é, portanto, posta no centro das preocupações narrativas e o perigo que lhe cerca nasce dentro do seio familiar:

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, na forma de vampiros, lobisomens, múmias, o monstro de Frankenstein, mulher gato, mulher vespa, invasores do espaço, e daí em diante. (GREVEN, 2011, p. 88)

Greven aponta para a existência de vários filmes dentro desse novo cenário centrados em mulheres, e que ele denomina como “filmes de mulher disfarçado”. Para ele, esta é uma vertente

do gênero do horror que não recebeu tanta atenção, principalmente no que diz respeito à sua ligação com o filme de mulher que lhe precede e informa. Esses filmes, seriam assim definidos pois utilizam com fonte dramática os problemas diários do mundo feminino, problemas tidos como inerentes à condição da mulher, e que, no horror, ganham novas proporções, pois “...o gênero do horror cinematográfico faz isso, ele eleva medos e preocupações pessoais à extremos” (GREVEN, 2011, p.7).

Apesar de estarmos de acordo com boa parte das propostas de Greven, nos diferenciamos dele em alguns pontos centrais. Primeiramente, seguimos a linha sugerida por Mary Ann Doane (DOANE, In. GLEDHILL, 1987), que oferece uma visão mais ampla do que seria o filme de mulher, reforçando que, para além da trama, esses filmes eram conscientemente direcionados pela própria indústria para um público feminino. Tal fato gera mudanças significativas tanto na forma de abordagem dos temas e da própria figura feminina, quanto propõe, mesmo que de forma incoerente e inconsciente, outro pacto de visão e fruição narrativa que não o baseado no prazer do olhar masculino.

Reforçando questões de produção e recepção como um locus de problemas de diferenciação sexual a autora nos permite pensar filmes que estão mais ligados à tradição do filme de mulher, como fizemos anteriormente, e nos dá um parâmetro para expandir tal discussão aos “filmes de mulher disfarçados”, quais seriam suas armadilhas de gênero e a forma particular como eles interpelam seu público, um público tido como mais heterogêneo do que aquele do filme de mulher das décadas de 40 e 50.

Em segundo lugar, abordamos a ligação entre os gêneros propostos como algo que perpassa história e trama, adentrando no mundo do estilo, um estilo excessivo e reiterativo, que se pauta na criação de imagens fortemente simbólicas, no uso consciente e preciso da trilha sonora, na orquestração de todos os seus elementos para criar um espetáculo que transcenda as limitações da linguagem, um estilo inerentemente melodramático.

O melodrama é necessário para a criação do horror, pois é através de sua lógica que filmes do gênero conseguem adentrar a malha da narrativa retirando-a do mundo primordialmente realista, espalhando sinais de perigo e metonímias monstruosas por todos os lados.

Dentro do horror moderno o melodrama é novamente rearticulado, ganhando ainda mais importância. Tendo em vista que boa parte dos filmes deste subgênero procura fincar sua

narrativa no mundo do real cotidiano, eles precisam organizar suas narrativas de forma a manter essa ilusão de realidade e verossimilhança, o que geralmente é obtido trazendo-se os elementos do horror para dentro do lar e através do uso de enquadramentos e lentes que distorçam esse ambiente, representando-o em sua instabilidade, e espalhando sinais de perigo e metonímias monstruosas por todos os lados

Desta forma, quando nos deparamos com figuras monstruosas, como no caso de “A Mosca” ou mesmo “O Exorcista”, elas tem explicação, ou ao menos funcionam de forma coerente, dentro do universo da ciência ou da religião. Quando vemos filmes como “Repulsa ao Sexo” ou “O Bebê de Rosemary”, sabemos que os excessos do filme não são causados por assombrações, pelo sobrenatural; no primeiro caso, podemos inferir com bastante certeza que as paredes do apartamento não estão perseguindo a personagem; no segundo caso, a invocação do sobrenatural têm uma fonte humana, não apenas concreta como vastamente documentada em livros de literatura sobrenatural que a própria personagem tem acesso e através dos quais ela obtém conhecimento quase empírico a respeito do mal que a persegue.

Em terceiro e último lugar, preferimos não nos ater ao esforço do autor em estabelecer uma nova mitologia para o gênero, sua análise dos filmes frente ao mito de Deméter e Perséfone. Apesar de acreditar que tal abordagem gera discussões interessantes e produtivas e de achar que seu esforço em reapropriar a figura materna pode ser esclarecedor e positivo, tirando-a do mundo do abjeto ao qual Barbara Creed(1986) tinha lhe relegado, e colocando em pauta a necessidade de voltar ao mundo materno que alguns filmes dentro do horror apresentam, cremos que essa visão limite as possibilidades de discussão.

Nosso objetivo é explorar e evidenciar o discurso que se cria a respeito do feminino; um discurso que – seja ele baseado no anseio ou na repulsa pela figura materna, ou seja ligado a problemas que não se centram exatamente nesta figura – classifica a mulher dentro da esfera do estranho: mesmo exercendo os papéis sociais que lhe são designados, esposa, filha, irmã, namorada, nestes filmes, a mulher sempre figura como fonte de ansiedades narrativas, como elemento que insere o signo do estranho dentro do mundo familiar, como transgressoras da ordem patriarcal, como abjetas, grotescas e monstruosas.

3.1 – Horror Moderno - Intertextualidade e Ideologia

O horror moderno – bem como tantos outros gêneros cinematográficos e outras formas de arte que refletem as próprias tensões sociais e culturais em ebulição na década de sessenta – se posiciona de forma bastante crítica frente à tradição narrativa que o precede.

Longe de aceitar passivamente a carga que tal legado lhe determina, ele se apropria de assuntos e temas já esgarçados e questiona, de forma enfática e com bastante ironia e humor negro, os pilares e normas que sustentam as representações presentes em tais histórias, em uma relação que, ao mesmo tempo, exala reverência ao passado clássico de Hollywood, e cria, através do uso consciente de citações e referências textuais e visuais, parodias que colocam em cheque o status de realidade propagado pelo modelo narrativo que o precede.

Podemos citar o uso escrupuloso que um filme como “O Bebê de Rosemary” faz do vocabulário de diversos gêneros clássicos, como o filme de mulher, o melodrama familiar e o horror, ativando a competência de leitura de seu espectador frente à imagens e situações bastante arraigadas dentro do imaginário coletivo de um público acostumado à esses gêneros.

Polanski compõe cenas complexas e tece seus comentários através da sobreposição de elementos genéricos que pertencem a matrizes diferentes, gerando um curto-circuito dentro do jogo comunicacional que desenvolve com sua plateia, uma vez que certas cenas parecem não condizer com as expectativas acionadas, possibilitando diferentes interpretações e um certo desconforto e distanciamento em uma plateia acostumada ao cinema clássico narrativo.

Portanto, nossa análise também será pautada na investigação do efeito que a justaposição e intertextualidade entre diferentes modos de fazer cinema causam no público, aderindo, em certa medida, ao projeto crítico proposto por Walter Metz (1997) no texto onde ele analisa as possibilidades de leitura abertas pelo filme “O Iluminado” (Stanley Kubrick, 1980) devido sua associação tanto com o horror, quanto com o melodrama familiar. Tal abordagem é assim definida por Metz:

A (análise da) função de gênero substitui a preocupação com a maquiagem genérica de um texto, concentrando-se, ao invés disso, no efeito interpretativo que a percepção de gênero causa no texto. No caso de minha análise de “O Iluminado”, me preocupo com a forma como as funções genéricas do horror e do melodrama agem como ficções unificadoras para que dois tipos de comunidades interpretativas consigam dar sentido à um texto politicamente polissêmico e, por vezes, contraditório. (METZ, 1997, p. 39)

Para a presente análise, não nos limitaremos ao estudo dos efeitos das “funções genéricas”. Como já foi dito, o diálogo proposto pela obra de Polanski, assim como outros diretores que surgiram neste período, coloca em jogo não apenas as expectativas ativadas pela categorização de gênero, mas, em uma lógica muito mais intrincada, todos os preceitos estéticos, visuais e sonoros propagados pela narrativa cinematográfica clássica e que sustentavam o modelo de representação que ela propunha.

Esse paradigma cinematográfico foi questionado e criticado dentro do cinema que surge na década de sessenta por se apresentar como uma reprodução fiel e realista do mundo, apagando as maquinações ideológicas de seu discurso e do próprio aparato cinematográfico, sem revelar o verdadeiro poder do cinema como espaço de negociação e reprodução de representações e normas.

3.2 - As Mulheres Monstruosas de Polanski

Para ilustrar esta discussão, escolhemos dois filmes do diretor polonês Roman Polanski que fazem parte de sua “trilogia de apartamento”, termo utilizado por críticos e público para designar os filmes “Repulsa ao Sexo” (1965), “O Bebê de Rosemary” (1968), e “O Inquilino” (1976), todos centrados na claustrofobia e paranoia vivida por seus personagens dentro de apartamentos perdidos em grandes centros urbanos.

Neles, o diretor cria sensações de medo e horror através de narrativas protagonizadas por personagens femininos – ou no caso de “O Inquilino”³ um personagem que adquire uma “personalidade feminina” – cuja experiência de gênero é bastante conturbada; mulheres que são colocadas em situações que as aliena do mundo e, principalmente, de seus corpos. Tomadas pela loucura e pela paranoia, elas mergulham em fantasias violentas, ao ponto de não mais conseguirem distinguir ilusão e realidade; personagens esquecidas no perigoso “ermo” da monstruosa sensibilidade feminina.

³ A decisão de não incluir “O Inquilino” nesta discussão deve-se a dois motivos principais. Primeiro, boa parte da crítica cinematográfica não considera este um filme de horror mas sim uma farsa, o que demanda outras discussões que não estão no escopo deste texto. Segundo, percebemos que o fato de que o personagem principal se traveste exige um olhar muito mais cuidadoso que leve em conta as particularidades deste ato e de suas implicações políticas, não podendo ser simplesmente equacionado com o mascaramento feminino.

Como boa parte da teoria feminista nos explica, as mulheres são construídas/inseridas na ordem simbólica da linguagem como o Outro que designa a falta, a diferença/ausência que suporta a estrutura lógica de poder do patriarcado. Outro por excelência, a mulher é usualmente relegada ao reino do desconhecido, o domínio da abjeção:

Aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que constituem o lado de fora do domínio dos sujeitos. Aqui, o abjeto designa precisamente aquelas zonas “não vivíveis” e “inabitáveis” da vida social, que permanecem densamente populadas por aqueles que não desfrutam do status de sujeito, mas cuja vida sob o signo do “não vivível” é necessária para circunscrever o domínio dos sujeitos. (BUTLER, 2011, p. 13)

Os locais ermos, termo que tomamos emprestado de Elaine Showalter (1981, pp.179-205), habitados pela subjetividade feminina, constituem um espaço fora dos limites da cultura e da subjetividade masculina. Showalter nos explica que, enquanto a cultura masculina é/dita a ordem, mesmo as suas áreas que são fora do alcance para as mulheres estão inscritas, são codificadas pela linguagem, e através dela podem ser acessadas e compreendidas, o mesmo não pode ser dito da cultura feminina, que permanece fora da área do legível, legítimável.

Para o temor da ordem hegemônica, o espaço cultural primordialmente feminino não estaria disponível para os homens. Eles teriam de olhar para esse ermo à distância, em um misto de curiosidade, espanto e ansiedade constante a respeito do que poderia estar escondido por trás deste “deserto desconhecido”.

É claro que precisamos ficar atentos aos termos com os quais a autora constrói sua argumentação, sob a pena de incorremos no terreno de descrições que associam o feminino ao natural, a-histórico, terreno de exploração e dominação predileto do impulso linguístico masculino, e que reivindicam por uma suposta “natureza” feminina, inerente ao gênero e que englobe todas as possíveis vivências dentro desse campo.

O que Showalter faz que nos interessa é expandir o conceito do feminino associado ao espaço do “Estranho”, como é teorizado pela psicanálise freudiana. Se, para Freud, esse Estranho conota e codifica o traumático encontro do sujeito masculino com a genitália feminina, cuja angústia acarreta um misto complicado entre curiosidade e necessidade de penetrar nesse mundo, e o impulso, simultâneo, de negar sua existência, negar a familiaridade anterior com o local de origem, a autora propõe que, para além de uma sexualidade desconhecida, o espaço do feminino engloba práticas culturais próprias, que fogem ao poder da catalogação e normatização do

processo linguístico e que, por sobreviverem/persistirem fora da zona de determinação da língua, geram medo, apreensão e curiosidade.

A ideologia hegemônica, por sua vez, responde violentamente à ameaça instaurada pela presença desses espaços de transgressão, com a função de coagir, oprimir, e cercear qualquer possibilidade que este conteúdo misterioso e indomável tenha de encontrar sobrevida, de encontrar um lugar que lhe conceda validade, um local “habitável” construído nos moldes de uma nova lógica que possa competir com o *status quo*.

É com essa violência que o olhar masculino age sobre Carol, protagonista de “Repulsa ao Sexo” (Fig.19 e 20). Sejam meros desconhecidos pelas ruas de Londres, o rapaz que tenta namora-la, o locatário de seu apartamento, ou a própria câmera de Polanski, que lhe persegue pelas ruas da cidade, todos lhe acam, tentam forçosamente perscrutar sua superfície para desarmá-la, subjuga-la e, por fim, eliminar qualquer possibilidade que ela tenha de sobreviver fora dos papéis que lhe são socialmente denominados, longe do espaço do espetáculo visual para o prazer escopofílico, em seu silêncio que carrega a possibilidade de uma vida imaginária rica e independente, marcada pelo signo da resistência à linguagem.



Figuras 19 e 20– Carol anda pela cidade e é observada por todos.
Fonte: Stills do filme “Repulsa ao Sexo”

Seu olhar vazio e perdido, frustra constantemente as tentativas do mundo externo de adentrar sua vida subjetiva. Com seu jeito calado e retraído, ela parece atrair mais atenção do que as demais mulheres, exatamente por negar acesso à um espaço que desperta tamanha curiosidade no público masculino. Sua resistência desarma seu observador, que vendo-se rechaçado, procura forçar sua entrada, como se a negativa do feminino lhe propusesse um desafio, instigasse seu instinto de explorar e conquistar através da força, seja ela física ou linguística, aquele corpo estranho, aquela superfície misteriosa e intransponível.

Expor a associação do corpo feminino com a superficialidade nos permite adentrar no espaço discursivo que estabelece a mulher como elemento decorativo, mera fonte de prazer visual, sem conteúdo ou profundidade.

Esta linha de pensamento é denunciada por Mary Russo (2012), em seu livro “The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity”, onde ela estuda as implicações teóricas e práticas da associação do feminino com o grotesco.

Nele, a autora tece comentários a respeito do caráter ambíguo da relação/definição do corpo feminino dentro da cultura *mainstream*. Ela recupera termos que conectam o feminino tanto à superficialidade, ao detalhe, à arte decorativa, ao alfabeto grotesco que existe meramente como adereço “para ser observado cruelmente em seus detalhes intrincados, mas que é impedido de formar palavras” (RUSSO, 2012, Kindle Locations 174-175), quanto ao visceral, ao espaço da caverna grotesca que tanto se assemelha em sua profundidade enigmática e repulsiva à anatomia do corpo feminino.

Para Russo, definir o corpo feminino como particular, como detalhe marginal que apenas adorna os elementos “significativos” de uma estética clássica, permite o deslize semântico que “dá lugar ao estranho, ao peculiar, ao monstruoso” (Idem, Kindle Location 171), ao que, num contragolpe inesperado, se esquiva ao olhar que lhe subjuga, e que em vez de se curvar, responde por meio de um espetáculo extraordinário que extrapola os limites do aceitável, e forja pra si uma vida sob o signo do desvio.

Tal definição coloca o feminino do lado do excesso, daquilo que se define exatamente por exceder à norma, e que, dessa forma, não pode ser inteiramente circunscrito mesmo que sob a ameaça da força, pois elude a própria língua, em um jogo de presença e ausência que denuncia a própria inaptidão da linguagem em seu intento de significar e materializar vidas e vivências.

Se o horror valida-se de suas metonímias excessivas para provocar em seu espectador a sensação de medo constante e suspensão de sentidos que prenuncia o encontro com o monstro, não é de se estranhar que filmes deste gênero escolham o feminino como materialização deste perigo, ao mesmo tempo vítima e fonte da ameaça.

Assim como o corpo monstruoso que expõe ao mundo as chagas de sua condição de abjeção, o corpo da mulher tende a somatizar suas neuroses, paranoias, e histerias. Tal é o caso de Rosemary, personagem que dá nome ao segundo filme da trilogia de apartamento de Polanski.

Quando a jovem recém casada engravida, seu corpo passa por uma transformação grotesca o que denuncia uma informação que já era de conhecimento do público: sua gravidez foi fruto de um ritual satânico executado por seus vizinhos, parte de uma antiga e lendária ordem de bruxas, em comunhão com seu ambicioso marido, Guy, um aspirante a ator, cuja falta de talento e sorte no mundo do entretenimento lhe faz entregar o corpo de sua própria esposa, mais um objeto sob sua pose a ser utilizado como lhe agradar, para recipiente do filho do demônio.

O corpo-objeto da mulher, que antes direcionava as energias escopofílicas da narrativa, atraindo o olhar por sua beleza e delicadeza, agora dotado de uma função prática, prover para o filho de uma entidade maligna, passa a causar repulsa (Fig. 21 e 22).

Contudo, percebemos que parte da transformação que elimina de seu corpo as marcas de uma feminilidade antes atraente dá-se pela iniciativa de Rosemary. Assim que descobre sua gravidez, ela passa a usar roupas largas, e corta seu cabelo em estilo joãozinho, o que denuncia a androginia de sua figura, causando espanto e reprovação de seu marido.

O que vemos, de certa forma, é a materialização do impulso de expulsar de si as marcas desse corpo que já lhe parece inerentemente monstruoso e abjeto. Como se por instinto, a personagem tenta se destruir e expurgar os indícios de uma feminilidade que é construída aos moldes do prazer visual masculino, que já era, mesmo antes de ser possuída por entidades sobrenaturais, fonte de ansiedades que ela não conseguia combater, sujeitando-a a toda sorte de abusos.



Figuras 21 e 22: Na primeira imagem, Rosemary é uma típica garota americana dos anos 60, e, posteriormente, após vários meses de sua gravidez macabra com seu semblante cadavérico.

Fonte: Stills do filme “O Bebê de Rosemary”

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.

De uma certa forma, Polanski reaproveita em “O Bebê de Rosemary” um tema que já vinha trabalhando desde “Repulsa ao Sexo”. O sexo que se inscreve no título dessa obra não é algo definido. Se, em uma leitura mais direta, podemos supor que esteja falando da repulsa de Carol ao contato sexual, também conseguimos encontrar provas de que a repulsa mencionada é direcionada à própria sexualidade feminina, a qual o texto fílmico associa à esquizofrenia da personagem.

É interessante notar a repetição de um padrão que já aludíamos no capítulo passado, o uso do espelho como local de um encontro nefasto entre a personagem e sua imagem desconhecida. Sempre que Carol vê seu reflexo ela é tomada instantaneamente por um misto de fascínio e horror, como se o rosto que encontrasse ali não lhe pertencesse, como se o espelho refletisse junto à sua imagem os demônios pessoais que a perseguem.

Para evidenciar e potencializar o efeito de tal encontro, Polanski coloca lado a lado duas cenas que denunciam a relação do feminino com sua imagem. Primeiro, vemos a irmã de Carol, descendo o elevador com seu amante, maquiada e bem vestida. Quando ele a confronta a respeito da condição mental de sua irmã, ela se vira imediatamente para o espelho, e tenta ajustar os mínimos detalhes de sua aparência, como se num esforço de reprimir por trás da máscara de sua feminilidade possíveis sinais da mesma estranheza que marca Carol (Fig. 23). E quando o amante lhe diz, em um tom ríspido, que Carol deveria ver um médico, ela se vira contra ele, em um acesso de raiva que demonstra, ao mesmo tempo, um impulso de proteger sua irmã e o medo das implicações que tal ação teriam sob ela mesma.

Logo após essa breve mas significativa interação, vemos Carol sozinha na cozinha do seu apartamento. Quando a personagem percebe diante de si seu reflexo, na superfície espelhada e convexa de um bule, ela sua expressão é tomada pelo espanto (Fig. 24). Polanski utiliza um *zoom in* para intensificar a sensação de estranhamento que tal encontro provoca na personagem, chegando bem próximo ao bule e observando as distorções geradas pelo jogo de aproximação e afastamento de seu rosto com esse objeto. O enquadramento evidencia a perplexidade de Carol

diante do que vê e do olhar que tal imagem lhe retorna, ao mesmo tempo agente e vítima de sua curiosidade.



Figuras 23 e 24: A primeira imagem mostra a irmã de Carol, arrumando-se no espelho quando confrontada a respeito de sua irmã. Na segunda, vemos o encontro entre Carol e sua imagem distorcida, fonte de terror e encanto.
Fonte: Stills do filme “Repulsa ao Sexo”

O que nos traz até outro problema perpetuado sobre o feminino e que os filmes de Polanski também denunciam: a complicada posição do olhar feminino no cinema, e a forma como diversas narrativas cinematográficas punem a mulher que ousa olhar e adentrar o mundo da agência visual.

A mulher estaria fechada dentro de uma lógica de proximidade intensa e sufocante; seu corpo, sempre tão presente, lhe nega a distância crítica necessária para a estruturação “correta” do olhar e mais, torna qualquer impulso investigativo que ela empreenda uma fonte de perigo, pois, como a cena que descrevemos anteriormente nos revela, o olhar feminino tende a ver a si mesmo, o que ele revela é o próprio mistério da mulher, adentrando o espaço do desconhecido e encontrando lá o seu eu monstruoso.

Em seu esforço inicial em teorizar a espectadora mulher – a dificuldade que esta encontra ao se tornar um agente do olhar, e a resposta empreendida pelo feminino, através de uma tática de mascaramento e pose – Mary Ann Doane oferece uma explicação bastante persuasiva para o processo desencadeado pelo olhar feminino no cinema:

A mulher intelectual olha e analisa, e, usurpando o olhar, ela põe em risco todo um sistema de representação...há sempre um certo excesso, uma dificuldade associada com as mulheres que apropriam o olhar, que insistem em ver...e o que ela vê, o monstro, é apenas um espelho de si mesma – mulher e monstro são ambas aberrações em sua diferença – definida ou como “demais” ou como “de menos”. (DOANE, In. KAPLAN, pp.428-429)

O que resulta desde intento transgressor é que tal mulher torna-se vítima das forças que perturbou ao ousar olhar, definindo-a como agente de sua própria desgraça, fonte de sua própria vitimização.

Para além disso, como narradoras e donas do ponto de vista que guia a narrativa, o olhar dessas mulheres é visto com desconfiança, a validade de suas narrativas é limitada e questionada, e seu ponto de vista é materializado dentro da própria narrativa através de suas distorções e instabilidades, na forma de planos subjetivos que veem algo negado pelo olhar dos demais personagens e, também, pelo olhar “neutro” da câmera.

Tal é o caso de Carol. Em diversos momentos do filme, ela menciona e direciona seu olhar para supostas rachaduras que, segundo ela, estão se espalhando pelas paredes do apartamento. No entanto, quando Carol fala isso para sua irmã, esta lhe ignora. Para além disso, apesar de vermos a personagem olhando, aquilo que ela vê nunca se materializa em um contra plano que não seja a reprodução de sua visão subjetiva, o que mantém o espectador na dúvida a respeito da “veracidade” do que é visto (Fig. 25 e 26).



Figuras 25-27: Nas duas primeiras figuras, Carol observa a suposta rachadura na parede, que, no entanto, nunca é mencionada pelos demais personagens da trama. Na imagem de baixo, vemos Carol sendo atacada por mãos que brotam das paredes de seu apartamento, estranhamente, o semblante da personagem passa de horror ao prazer.

Fonte: Stills do filme “Repulsa ao Sexo”.

Dentro da lógica do filme, as falhas do apartamento, as mãos que brotam de suas paredes e agarram a personagem, só aparecem quando nos encontramos claramente no mundo subjetivo de Carol (Fig. 27). Sabemos, portanto, que o que vemos nada mais é do que a projeção de sua esquizofrenia, uma visão que é, em verdade, ilusão, e que problematiza toda a trama apreendida através experiência da personagem.

É através da “histerização” de seu corpo e olhar que a figura da mulher é questionada, tornando-se fonte de estranhamento e abjeção. Esta estratégia é uma forma de recuperar o controle da narrativa e dominar o feminino, relegando-o a um discurso institucionalizado, seja ele médico ou de outros agentes da norma patriarcal, que invalida sua fala e sua habilidade de agenciar apropriadamente a narrativa.

Calada, esta mulher não consegue oferecer oposição às forças que lhe aprisionam, até porque, seu próprio corpo parece ter sido coagido e passa a ter vida própria, criando um cenário de alienação total, seja com qualquer resquício de uma possível subjetividade, seja com o mundo de fora, que só pode lhe acessar através do discurso médico que serve como tradutor deste corpo assombrado.

A afirmação quase obsessiva que o cinema, e a própria sociedade, parece promover de um paralelo entre o feminino com doenças de cunho mental, que calam suas vozes e comprometem suas faculdades e sua capacidade de viver em sociedade, é assim explicada por Mary Ann Doane:

Este silenciamento é, de certa forma, paradigmático...pois ele é o sintoma do corpo feminino que “fala” enquanto a mulher como sujeito do discurso permanece inevitavelmente ausente. “Conformação somática” é o conceito elaborado por Freud para designar o processo onde o corpo se conforma às demandas físicas da doença, proporcionando um espaço e uma materialidade para a inscrição de seus sinais. Dessa forma, o corpo feminino age como um veículo para o discurso histórico. (DOANE, In. GLEDHILL, p. 289)

Alheias aos seus corpos, possuídos pelas demandas de suas paranoias, tanto Rosemary, quanto Carol tornam-se espaço para a materialização das metonímias de suas doenças, metonímias que lhes colocam em contato direto com o mundo da abjeção.

Ambas passam a brincar com a morte e seus avatares, e para tornar visível essa transgressão, Polanski utiliza cenas que apresentam essas mulheres flertando com proibições alimentares, local primordial do abjeto, e que, seguramente, causam a repulsa no público.

A protagonista de “Repulsa ao Sexo” leva em sua bolsa a carcaça do coelho que sua irmã esquecera de cozinhar antes de viajar com seu amante. Dentro da lógica do filme, o coelho é uma

figura saturada de significados, simbolizando a quebra do laço que unia as irmãs (a irmandade tanto idealizada, quanto condenada por sua forte carga homossexual e pela ameaça do incesto), o abandono ao qual Carol é relegada, e, também, refletindo em seu corpo pútrido a própria degradação mental da personagem (Fig. 28).

Algo semelhante, porém mais perverso, se configura em “O Bebê de Rosemary”. Com o passar de sua gravidez, a personagem tanto se torna um cadáver, extremamente magra e pálida, com olheiras negras e assustadoras, quanto passa a sentir um desejo por carne crua.

Em uma cena que obviamente cita “Repulsa ao Sexo”, Rosemary vê, com tremendo espanto, sua imagem refletida em um bule enquanto ela come um pedaço de carne crua (Fig. 29). O reflexo lhe causa repulsa, espelhando, também, a reação do espectador, e a personagem vai até a outra pia da cozinha para vomitar, na tentativa de expulsar de si aquele elemento abjeto e negar o que sua imagem lhe dizia, que ela mesmo estava se tornando um ser asqueroso.



Figura 28 e 29: Na primeira imagem, Carol anda pela casa com a carcaça do coelho que sua irmã deixou. Na segunda figura, Rosemary, refletida numa assadeira de pão, é vista comendo um pedaço de carne crua.

Fonte: Stills dos filmes “Repulsa ao Sexo” e “O Bebê de Rosemary”.

Tal momento é exemplar para a análise da relação entre o feminino e seu corpo, pois aciona todos os componentes do encontro imaginado e temido com o Estranho, o corpo monstruoso da mãe, e com a assustadora promessa do parto, e toda a orgia sangrenta que precede a ameaça da reabsorção do sujeito por essa entidade sobrenatural.

A reação de Rosemary ilustra a desconcertante situação da mulher, presa a um corpo que não lhe pertence mais, possuído desde suas entranhas por forças de um mal paradigmático, ela se confunde com o monstro que tanto teme e tenta, em vão, expulsar tal presença, expulsar em última instância seu próprio corpo.

Excessivas, grotescas, monstruosas, não é de se estranhar que tais mulheres sintam-se constantemente perseguidas. Elas, enxergam no espelho os sinais de sua abjeção, sinais que

garantem que elas sejam permanentemente foco de ações violentas, pois seus corpos, acima de tudo, materializam a diferença, o desconhecido que precisa ser purificado pela narrativa para, assim, livrar todo o mundo de seu signo, permitindo a reafirmação da ordem hegemônica do masculino.

Elevando a lógica do melodrama a níveis operísticos, o horror constrói tais corpos monstruosos, espalha seus sinais e símbolos por toda a *mise en scène*, e age como juiz e executor de sua sentença, determinando sua necessária exclusão.

O uso do feminino para materializar e simbolizar tais ansiedades é de extrema importância, pois tal atitude denuncia uma posição discursiva que perpassa a tela do cinema. A mulher surge em filmes como o elemento do estranho, como outro, pois dentro da própria sociedade sua presença é associada ao espaço dos não-sujeitos e precisa passar por um exorcismo simbólico para que perca o controle sob seu corpo, e, também, quaisquer sinais e impulsos de transgressão.

O horror reafirma a cada frame o perigo inerente ao feminino, essa imagem que materializa num corpo a ameaça para si e para o mundo, “perturbada e perturbadora” (GREVEN, 2012, p.2), metonímia máxima deste gênero cinematográfico.

3.3 - Problematizando Representações

O que torna os filmes de Polanski interessantes é a ambiguidade com a qual eles abordam esses assuntos tão delicados. Se, por um lado, cremos ver mais exemplos de como o cinema exclui as mulheres, lhes nega voz e expressão, e lhes transforma em vítimas de ações violentas, por outro, terminamos seus filmes com uma intensa sensação de desconforto e incerteza frente ao que foi visto e ao nosso papel como testemunhas de tais dramas.

Longe de purgar uma ameaça, narrativizando a destruição ritualística desses corpos, esses filmes invertem estruturas narrativas clássicas, pegam elementos e imagens cimentados no imaginário visual de seus espectadores e lhes ressignifica, desestabiliza expectativas e sobrepõe objetos que causam estranhamento, criando um cenário complexo, que aproxima e afasta o público, e enfatiza o questionamento frente ao que se vê e aos padrões de normalidade propostos por uma retórica clássica.

A estrutura de sua *mise en scène* demonstra a forma perturbadora como o olhar se lança sob corpo feminino. Os sujeitos que infligem esse olhar são constantemente filmados através de lentes que distorcem seus traços, e são marcados, eles também, por emblemas do excesso visual que explicitam a ameaça que eles representam.

Outro elemento importante dentro do jogo de olhares estabelecido pelo diretor é a forma como a tentativa de estabelecer visualmente os tormentos de suas personagens nos faz partilhar de suas vivências perturbadoras (Fig. 30 e 31). Somos testemunhas oculares dos abusos sofridos por Carol, dos constantes estupros, reais e imaginários, aos quais ela é submetida.



Figuras 30 e 31: Uma das diversas cenas onde Carol é abusada. Percebe-se que o espectador é colocado ou no ponto de vista do homem que lhe ataca, ou como um observador muito próximo, que participa da ação.

Fonte: Stills do filme “Repulsa ao Sexo”

Se, por um lado, tais visões colocam em cheque toda a estrutura do ponto de vista narrativo da personagem, por outro, elas carregam o público para o espaço onde ela revive seus traumas de infância e, posicionando seus espectadores como observadores passivos dessa situação – com close-ups perturbadores do rosto de Carol pregado em sua cama, à mercê dos homens sem rosto ou nome que a violentam – implica-os nestes atos de violência.

Outra fator que destaca estes filmes de tantos outros do gênero é o caráter inconclusivo e irônico de seus finais. Em “O Bebê de Rosemary”, o espectador experimenta uma frustração dupla: a câmera não apresenta o ser anunciado, evitando a perda de seu poder de alusão na materialização deste mal abominável que ronda todo o filme, uma estratégia ousada dentro de um meio que depende bastante da visualização; outra fonte de surpresa e ambiguidade é a resolução narrativa de Rosemary, que nos faz, em última instância, questionar a legitimidade de um discurso que idealiza o amor materno como algo incondicional, algo tão forte a ponto de fazer a personagem, cujo propósito dramático até então era frustrar e se vingar das forças do mal que possuíram seu corpo, se associar à esse mal em função de um instinto maternal perverso.

Percebe-se logo que tal afirmação é difícil e que as implicações impostas sob a figura materna não conseguem conciliar tal situação. Somos, portanto, tomados por um misto de espanto e estranho prazer, pois com sua virada inesperada o filme consegue frustrar, de forma inteligente e perversa, quaisquer expectativas que o público pudesse ter até ali.

Observamos, assustados, que a linha narrativa que estávamos seguindo preconizava a morte deste bebê demoníaco, e mais ainda, exigia que a sua mãe matasse-o, algo que, se prestarmos atenção ao subtexto que sustenta a personagem de Rosemary, especialmente para sua criação católica, seria igualmente inaceitável.

É interessante apontar para o subtexto subversivo da cena final do filme, que explicita um discurso que o diretor vinha construindo ao longo de toda a trama. Neste momento, vemos Rosemary se aproximar do berço de seu filho e observá-lo com um olhar pleno de amor e doçura (Fig. 32). Tal imagem remete em sua construção visual e semântica à figura paradigmática da Virgem Maria com o bebê Jesus. Este intertexto claro torna qualquer tentativa de reconciliar esse fim um ato complicado e que problematiza várias crenças sobre feminino e maternidade que permeiam todo o imaginário da sociedade cristã.

No caso de “Repulsa ao Sexo”, a situação última também nega a libertação de uma solução aprazível nos moldes do discurso normativo. Se, por um lado, o estado de Carol reflete a fragmentação completa de seu sujeito, existe um certo prazer em ver seus atos de violência desvairada, ver esse ser monstruoso se vingar da ordem que lhe criou (Fig. 33).



Figuras 32 e 33: Primeiramente, vemos o olhar doce de Rosemary para seu bebê monstruoso, uma mudança repentina na atitude da personagem, que até há pouco se mostrava extremamente perturbada. Na segunda imagem, vemos Carol atacando seu agressor com uma navalha que, não por acaso, pertencia ao amante da irmã.

Fonte: Stills dos filmes “O Bebê de Rosemary” e “Repulsa ao Sexo”.

Durante todo o filme a personagem é marcada por sua passividade extrema e por gestos de resistência e mal comportamento infantis, o que tende a causar grande incomodo no

espectador, acostumado com protagonistas que agem ou, ao menos, aprendem ao longo da narrativa à responder aos estímulos que lhe são direcionados.

O reverso narrativo se materializa em sua inesperada tomada de agência, quando ela irrompe de seu estado catatônico e imediatamente abraça a monstrosidade que o espelho lhe refletia, transformando-se no pior pesadelo de seus opressores, empreendendo uma vingança cega e violenta, em si, uma forma de catarse.

Nos encontramos, portanto, na mesma situação que já adiantamos no capítulo passado, pois percebemos que para o feminino não parece haver uma alternativa aceitável dentro da lógica narrativa do poder patriarcal.

A única forma de sobreviver, ao que se parece, é negar completamente as exigências abusivas do mundo do sujeito, desafiando suas normas e construindo para si uma vida fora desse espaço sufocante, uma vida ligada ao mundo do abjeto e ao risco que ele representa, tanto para as personagens, como para a lógica que a oprime.

Se tal afirmação é complicada e pouco satisfatória, precisamos analisar, também, as implicações de se ater a um final que apenas reitere a ordem, um final que coalesça às expectativas de uma narrativa que serve, em muitos casos, apenas para reafirmar as normas e representações sociais que vitimizam o feminino e o excluem.

Trabalhando na contramão das narrativas tradicionais, esses filmes nos contam não da destruição do ser monstruoso, mas sim de sua materialização. Ao seu final, as protagonistas aderem à monstrosidade que lhes perseguia, impedindo que a ordem possa se reestabelecer completamente, propondo, finalmente, uma nova forma de vida, fora dos locais “habitáveis”, fora da legitimidade castradora da sociedade burguesa e de suas demandas.

Ambos os filmes constroem e desconstróem imagens de objetificação do feminino, questionando, finalmente, o processo de naturalização de tais atitudes, problematizando o olhar, dando agência narrativa para suas protagonistas, e mostrando as falhas inerentes ao discurso da ideologia patriarcal.

Se no cinema clássico o lar é o espaço do conforto, espaço do familiar, dentro do horror e dos demais gêneros que flertam com seu vocabulário, tais espaços revelam seus recessos assustadores, as rachaduras de um processo difícil e contínuo de moralização de corpos e comportamentos, processo esse que se aproveita continuamente do corpo feminino para inscrever

suas ansiedades, estigmatizando-o e incentivando ações que reprimam através da violência qualquer potencial revolucionário e subversivo que eles possam apresentar.

Casamento, família, medicina, todos são expostos como falácias, instituições corruptas que apenas reproduzem e concedem validade à atitudes de violência contra as mulheres; calando-as, negando-lhes a visão, barrando o seu acesso ao mundo da linguagem, desestruturando seus corpos e mentes ao ponto da loucura e da destruição completa, estes perversos agentes da norma materializam seus corpos monstruosos, relegando-as ao mundo da abjeção, e são estas atitudes de extrema crueldade que esses filmes nos revelam.

Polanski organiza seus filmes com bastante consciência, construindo narrativas que desestabilizam as expectativas do espectador, que, frente a ambiguidade instaurada pelo estilo excessivo, e, paradoxalmente, controlado do autor, não conseguem dar sentido ao que viram. Mesmo após o fim desses filmes, o espectador permanece em suspensão, em um estado de incerteza que os faz questionar suas próprias perspectivas e pontos de vista, na inútil tentativa de encontrar uma solução que concilie suas ideias.

Finalmente, o que Polanski parece nos dizer, mesmo que inconscientemente, é que não há uma saída possível nos moldes do prazer narrativo clássico. Não há um final feliz que reestabeleça à normalidade, pois essa normalidade é limitada e vastamente problemática. Suas mulheres monstruosas desafiam o mundo e destroem paradigmas, adentrando sorrateiramente o espaço do desconhecido feminino que nega a lógica da linguagem para forjar uma vida de riscos imensos sob o complexo signo da abjeção. E para nós, talvez, a única alternativa seja admirá-las de longe, em sua monstruosidade assustadoramente fascinante.

Conclusão

Em um certo momento do presente trabalho parecíamos nos encontrar diante de um impasse intransponível. Cercados pela proliferação *ad infinitum* de exemplos e avatares das maquinações da lógica normativa que representa o feminino como um ser monstruoso, e, ainda mais, presos no universo sufocante da narrativa melodramática, que espalhava os sinais de tal monstruosidade por todos os elementos que compõem seus filmes, nos sentíamos extremamente sufocados e desnorteados.

Qualquer tentativa de reconciliação com a narrativa parecia apenas mais uma armadilha, armada e pronta para nos eliminar, assim como faria a presença monstruosa que nos perseguia no nefasto mundo da análise cinematográfica. Contudo, como poderíamos persistir dentro de um horizonte tão sinistro, que nos impede qualquer tipo de prazer narrativo sobre a pena de estarmos comungando com a norma que age tão firme e violentamente sobre nossos corpos?

Se o discurso que tentamos denunciar parecia nos cercar por todos os lados, frustrando toda e qualquer tentativa de libertar o feminino de suas amarras, precisávamos urgentemente encontrar um local de escape, um espaço onde esse discurso se mostrasse mais frágil, no qual pudéssemos desafiar-lo.

Contudo, após tantas frustrações nosso impulso era procurar tal solução fora do domínio narrativo, negar qualquer forma de prazer narrativo com o cinema e buscar os meios para ferir essa lógica tão poderosa fora das constrições de seus espaços claustrofóbicos. Fomos, no entanto, surpreendidos ao encontrar na própria lógica do sistema simbólico a gênese de sua contestação.

Para conseguir manter sua máscara de naturalidade, a norma se impõe sobre os corpos que governa e se materializa através da performance, que precisa ser reafirmada constantemente pois não consegue estabilizar totalmente os significados que produz. O complexo processo que constrói e significa corpos e sua sexualidade, é assim explicado por Judith Butler:

De forma crucial, a construção não é nem um ato solitário nem um processo casual, iniciado com um sujeito e que culmina em uma série de efeitos pré-fixados. A construção tem lugar não apenas no tempo, mas é ela mesma um processo temporal que opera pela reiteração das normas; o sexo é ao mesmo tempo produzido e desestabilizado durante a reiteração. Como um efeito sedimentar de uma prática reiterativa e ritualizada, o sexo adquire seu efeito de naturalidade, e, no entanto, é também por virtude da reiteração que falhas e fissuras são abertos na forma de instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa ou que excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo da norma. Essa instabilidade é a possibilidade Reconstituidora no próprio processo da repetição, o poder que desfaz os próprios

efeitos que estabilizavam o “sexo”, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do “sexo” em uma crise potencialmente produtiva. (BUTLER, 1993, p.10)

A dependência ontológica de um ato de repetição mecânica para sustentar a materialização desses corpos e do imperativo sexual, que tenta se naturalizar como a mera reprodução de uma essência atribuída ao representado, demonstra exatamente a falha dentro do processo de significação no mundo da linguagem patriarcal, pois abre a passagem para o retorno do conteúdo reprimido nesse mesmo processo.

Ademais, a autora argumenta pela utilização dos seres que foram banidos do domínio dos sujeitos para efetuar o retorno do conteúdo que lhes era relegado, de forma a possibilitar a desestabilização do processo reiterativo, e assim forçar neste momento de instabilidade uma rearticulação de todo o sistema simbólico. (Idem, pp 22-23)

Tendo em vista que ao longo do presente texto trabalhamos para expor o fato de que dentro deste sistema 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, essa proposta de reapropriação ganha valor ímpar.

Isso porque, a própria condição que se apresentava como reflexo do doloroso processo de repressão sexual e subjetiva das personagens femininas, a monstrosidade que surge da incessante demanda da norma pela conformação do corpo da mulher, torna-se o ponto central de uma reconquista da imagem da mulher dos termos da linguagem.

O feminino associado à abjeção é um símbolo bastante poderoso, pois ele nega duplamente qualquer esforço de estabilização. Ele foge à linguagem e desenvolve uma vida para si independente deste mundo, do lado de fora de suas barreiras, e sempre forçando-as para dentro, ameaçando seu regresso e a decorrente desestruturação da ordem linguística que tal retorno antecipa.

Como constatamos ao final do Capítulo 3, 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 revolucionário.

Se tal projeto parece excessivo, é porque ele o é, porque ele toma o próprio excesso como uma de suas ferramentas, procura nos modos que fazem uso desse elemento, nos modos melodramáticos, a expressão e o ponto de erupção do excesso abjetificado, não como forma de

catalogar essa presença, mas na condição de expor tais narrativas e retomar os corpos que ela exclui.

Esse é um projeto ambicioso, e que, obviamente, corre o perigo constante de adentrar mais uma vez na lógica que afastava e ser por ela reabsorvido. No entanto, se há algo inegável é que o risco implicado na perseguição desse objetivo é em si uma forma de catarse. Flertando com o abjeto nós nos arriscamos em seu mundo, numa ação que pode ser tachada por alguns como meramente masoquista, mas que, representa um esforço em desestabilizar as dicotomias fundadoras da ordem da linguagem, e que coloca frente a frente vida e morte, sujeito e não-sujeito, mulher e monstro, para evidenciar a ligação inexorável entre esses polos de distanciamento e permitir uma nova articulação dos termos da representação.

Bibliografia

BASINGER, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*, Hanover, CT: Wesleyan University Press, 1993.

BROOKS, P. *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, 1993.

CLOVER, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press: 1993.

GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*. New York: Palgrave MacMillian, 2011.

KRISTEVA, J. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LANG, Robert, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

RUSSO, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Kindle Edition. 2012.

Textos

BALTAR, Mariana. *Moral Deslizante - releituras da matriz melodramática em três movimentos*. Artigo apresentado na XV Encontro da Compós, na Udesp, Bauru, SP, 2006.

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.

ELSAESSER, T. "Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama". In: GLEDHILL, C. (Org.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987.

FREELAND, Cynthia A. *Feminist Framework For Horror Films*, In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.) *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

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.

GREVEN, David. *Bringing Out Baby Jane: Camp, Sympathy, and the horror-woman's film of the 60's*. In. *Jump Cut*, No. 55, fall 2013.

GILMAN, Charlotte P. *The Yellow Wallpaper*. In. <https://www.nlm.nih.gov/literatureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. In. <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: KAPLAN, E. Ann. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000. Pp.34-47.

NICHOLS, Nina da Vinci. *Place and Eros in Radcliffe, Lewis and Bronte*. In. *The Female Gothic*, Ed. Fleenor, Eden Press Inc., 1983.

SHOWALTER, Elaine, *Feminist Criticism in the Wilderness*. In. *Critical Inquiry*, Vol. 8, No.2, *Writting and Sexual Difference* (Winter, 1981), pp.179-205.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*. Film Quarterly, Vol.44, No.4 Summer, 1991, 2-13.

Filmografia citada

“A Casa Amaldiçoada” (*The Haunting*), 1963

“Alien” (*Alien*), 1979

“À Meia Luz” (*Gaslight*), 1944

“Carrie – A Estranha” (*Carrie*), 1976

“Clamor do Sexo” – (*Splendor In the Grass*), 1961

“De Repente, no Último Verão” (*Suddenly, Last Summer*), 1959

“Estranha Passageira” (*Now Voyager*), 1942

“O Bebê de Rosemary” (*Rosemary’s Baby*), 1968

“O Iluminado” (*The Shining*), 1980

“O Inquilino” (*The Tenant*), 1976

“Os Inocentes” (*The Innocents*), 1961

“Palavras ao Vento” (*Written on the Wind*), 1956

“Psicose” (*Psycho*), 1960

“Rebecca” (*Rebecca*), 1940

“Repulsa ao Sexo” (*Repulsion*), 1965

“Sangue da Pantera” (*Cat People*), 1942

“Suspeita” (*Suspicion*), 1941

“Uma Rua Chamada Pecado” (*A Streetcar Named Desire*), 1951

“Veludo Azul” (*Blue Velvet*), 1986