

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

MURIEL RODRIGUES DE FREITAS

Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?
**Discursos sobre a loucura feminina nos filmes O que terá
acontecido a Baby Jane?, O bebê de Rosemary e O exorcista.**

Porto Alegre

2023

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MURIEL RODRIGUES DE FREITAS

Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?

Discursos sobre a loucura feminina nos filmes *O que terá acontecido a Baby Jane?*, *O bebê de Rosemary* e *O exorcista*.

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Regina Meyrer

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

F866i Freitas, Muriel Rodrigues de

Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça? : Discursos sobre a loucura feminina nos filmes O que terá acontecido a Baby Jane?, O bebê de Rosemary e O exorcista / Muriel Rodrigues de Freitas. – 2023.

234 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Regina Meyrer.

1. Mulheres. 2. Loucura. 3. Cinema. 4. Terror. 5. Discursos. I. Meyrer, Marlise Regina. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

MURIEL RODRIGUES DE FREITAS

Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?
Discursos sobre a loucura feminina nos filmes *O que terá acontecido a Baby Jane?*, *O bebê de Rosemary* e *O exorcista*.

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Regina Meyrer

Aprovada em: _____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Alcilene Cavalcanti

Prof. Dr. Charles Monteiro

Prof.^a Dra. Nikelen Acosta Witter

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

AGRADECIMENTOS

A todas as mulheres que me acompanharam durante esta jornada e que foram alimento e alicerce:

Às que inspiraram - Bette Davis, Joan Crawford, Ellen Burstyn, Linda Blair, Mia Farrow e Ruth Gordon;

Àquelas que nunca deixaram me esquecer da força que temos - minha mãe Zeni, tia Carmem, madrinha Odi;

Às que confiaram - Marlise Meyrer, Mônica Karawejczyk;

Às que apoiaram incondicionalmente - minhas “bruxas” Maura, Paula Feck, Paula Azevedo, Marju, Luzinha, Jacq, Juliane, Paola, Gabbiana, Vivi, Débora;

NÃO ESTAMOS LOUCAS!

À minha banca: Alcilente Cavalcanti, Nikelen Witter, Benito Schmidt e Charles Monteiro;

Aos amigos Zé Bicaco, João Luiz, Fernando Pureza, Gabriel e Carlinhos;

As/os parceiras/os de pesquisa especialmente do Grupo Liliths, Close e La Folie;

Ao Pablo Fernandes, companheiro (semi!) paciente e amoroso, sempre disposto a ajudar, dialogar, incentivar e alimentar! Sonhamos e realizamos juntos!

Evoé

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas.

Marcela Lagarde

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Pôster original do filme <i>O que terá acontecido a Baby Jane?</i> ...	38
Figura 2 – Pôster original do filme <i>O bebê de Rosemary</i>	41
Figura 3 - Pôster original do filme <i>O exorcista</i>	43
Figura 4 - Lilith aparece como a serpente em afresco de Rafael Sanzio, de 1508.....	70
Figura 5 - Gaia. Relevô do friso leste do Grande Altar de Zeus em Pérgamo.....	72
Figura 6 - Nanã Buruquê.....	72
Figura 7 - Xochiquetzal, conforme descrito no Codex Rios c. 1566.....	73
Figura 8 – Moeda de Dracma do século IV a.C.....	74
Figura 9 - <i>Sabá das bruxas</i> - Francisco de Goya.....	77
Figura 10 - Une leçon clinique à la Salpêtrière.....	82
Figura 11 - El conjuro (1797-1798), Francisco Goya.....	170

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Rosemary vê Dr. Sarpenstein.....	98
Imagem 2 - Rosemary vê Dr. Saperstein entrando no quarto.....	100
Imagem 3 - Rosemary vê Dr. Hill e Dr. Saperstein entrando no quarto.....	100
Imagem 4 - Rosemary vê Dr. Hill e Dr. Saperstein entrando no quarto com Guy ao fundo.....	101
Imagem 5 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo.....	102
Imagem 6 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo.....	102
Imagem 7 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo.....	103
Imagem 8 - Rosemary é conduzida por Dr. Sapirstein, ao lado de Dr. Hill e Guy.....	103
Imagem 9 - Rosemary no táxi entre Guy e Dr. Sapirstein.....	108
Imagem 10 - Chris MacNeil em meio aos alunos, em manifestação na Universidade.....	111
Imagem 11 - Regan abraça a mãe em ocasião anterior à possessão.....	114
Imagem 12 - Regan já possuída pelo Demônio Pazuzu.....	121
Imagem 13 - Regan possuída mostra a genitália para os médicos, a mãe e a secretária.....	121
Imagem 14 - Regan chora e grita ao ser contida por dois homens.....	122
Imagem 15 - Dois homens seguram Regan para dar uma injeção de calmantes.....	122
Imagem 16 - Boneca “Baby Jane” quebrada após o acidente.....	127
Imagem 17 - Jane conversa com a “sua” boneca.....	132
Imagem 18 - Baby Jane se vê no espelho.....	132
Imagem 19 - Baby Jane se desespera.....	133
Imagem 20 - Gay mostra o calendário marcado com os dias de evolução de Rosemary.....	158
Imagem 21 - Rosemary e membros da seita.....	160
Imagem 22: Guy violentando Rosemary.....	161
Imagem 23 - Rosemary no ritual.....	162
Imagem 24 - O Diabo violentando Rosemary.....	162

Imagem 25 - Rosemary joga fora a mousse que escondeu no guardanapo.....	164
Imagem 26 - Rosemary sente prazer copulando com o Diabo.....	165
Imagem 27 - Rosemary tem um orgasmo enquanto fala com o Papa.....	166
Imagens 28 e 29: Rosemary sente muitas dores na gestação.....	168
Imagem 30 - Rosemary e a Virgem Maria.....	169
Imagem 31 - Rosemary desabafa com as amigas.....	170
Imagem 32 - Rose observa o quadro <i>El conjuro</i> (1797-1798).....	171
Imagem 33 - Histeria pós-parto.....	172
Imagem 34 - “completamente louca”.....	172
Imagem 35 - Rose olha com amor para o bebê Diabo.....	173
Imagens 36 e 37 - Imagens de Maria na Igreja.....	182
Imagens 38, 39, 40, 41, 42 e 43 - Sequências de imagens de mulheres internadas.....	184
Imagens 44 - Karras vai ao encontro da mãe.....	185
Imagem 45 - Karras no hospital com a mãe.....	186
Imagem 46 - Mary no hospital.....	186
Imagem 47 - A mãe despreza Karras.....	186
Imagem 48 - Regan com o crucifixo na vagina.....	192
Imagem 49 - Chirs tenta conter Regan.....	194
Imagem 50 - Regan agride a mãe.....	194
Imagem 51 - Karras no hospital psiquiátrico.....	196
Imagem 52 - Chris com uma junta de psiquiatras.....	196
Imagem 53 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg.....	204
Imagem 54 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg.....	204
Imagem 55 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg.....	205
Imagem 56 - Baby Jane, Blanche, a mãe e o pai de ambas.....	209
Imagem 57 - Edwin Flagg e a mãe.....	211
Imagens 58, 59, 60 - Cenas de Baby Jane criança.....	212

RESUMO

Esta pesquisa trata dos discursos sobre a loucura feminina no cinema de terror estadunidense das décadas de 1960 e 1970. Tomamos de empréstimo as categorias foucaultianas de dispositivos, enunciados e práticas discursivas tendo como objetivo principal observar, identificar e analisar de que forma os diferentes enunciados sobre gênero e loucura podem ser percebidos em personagens e discursos dos filmes *O que terá acontecido a Baby Jane?* (1962), baseado no livro de Henry Farrel e dirigido por Robert Aldrich; *O bebê de Rosemary* (1968), adaptado do livro de Ira Levin e dirigido pelo polonês Roman Polanski; e *O Exorcista* (1973), inspirado no livro de Willian Peter Blatty e dirigido por William Friedkin. Os filmes são tratados aqui como documentos históricos importantes, pesquisados através da análise das tecnologias de gênero, conceito adaptado pela teórica Teresa de Lauretis (1987) a partir das concepções de tecnologias sexuais de Michel Foucault (1988). O intuito foi verificar se o cinema de terror deu seguimento a uma tradição muito antiga de ligar as mulheres, discursiva e imagetivamente, ao mal e à anormalidade analisando também de que forma o medo pode ser instrumentalizado a partir dos estereótipos da loucura feminina criados pelos discursos médico-psiquiátricos do século XIX. Ao focar no cinema norte-americano das décadas de 60 e 70, buscamos evidenciar que foi em um contexto de intensas lutas sociais por direitos que alguns dos maiores clássicos deste gênero foram criados. Também investigamos como diferentes campos de atuação, como o religioso e o médico, foram mobilizados nestas películas visando reforçar hierarquias de gênero, tendo o campo cinematográfico como aliado. Temas associados ao feminino como a maternidade, sexualidade, comportamento e aparência foram analisados por meio dos Estudos de gênero e sexualidade, da História cultural, História das Mulheres e da Loucura.

Palavras-chaves: Mulheres, Loucura, Cinema, Terror, Discursos.

ABSTRACT

This research addresses the discourses about female madness in American Horror movies in the decades of 1960 and 1970. We borrowed foucaultian categories of dispositive, announcements and discursive practices aiming mostly to watch, identify and analyze the ways in which different announcements around gender and madness can be perceived in characters and discourses of the movies *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), based on Henry Farrel book and directed by Robert Aldrich; *Rosemary's Baby* (1968), adapted from Ira Levin book and directed by Roman Polanski; and *The Exorcist* (1973), inspired by Willian Peter Blatty book and directed by William Friedkin. These movies are treated as important historical documents, researched through the analysis of gender technology, a concept adapted by Teresa de Lauretis (1987) from er conceptions around Michel Foucault's sexual technologies (1988). The purpose was to verify if Horror Movie followed the ancient tradition to connect women to evil and abnormality, in discourse and images, analyzing also in which ways the fear could be instrumented from female madness stereotypes created by physician and psychiatric discourses in the 19th century. As we focus on American movies from the 1960s and 1970s, we also try to point out that some of the most classical movies of this gender were developed in a context of intense social struggles for rights. We also investigated how different fields as religious and medical were mobilized in these movies, trying to reinforce gender hierarchies, using cinematographic field as an ally. Themes associated with the feminine, such as maternity, sexuality, behavior and appearance were analyzed through the Gender and Sexuality Studies, Cultural History, Women and Madness History.

Keywords: Women, Madness, Cinema, Terror, Discourses.

RESUMEN

Esta investigación aborda los discursos sobre la locura femenina en el cine de terror estadounidense de las décadas de 1960 y 1970. Sobre el género y la locura se pueden percibir en personajes y discursos de las películas ¿Qué pasó con Baby Jane? (1962), basada en el libro de Henry Farrell y dirigida por Robert Aldrich; El bebé de Rosemary (1968), adaptada de un libro de Ira Levin y dirigida por el director polaco Roman Polanski; y El exorcista (1973), inspirada en el libro de William Peter Blatty y dirigida por William Friedkin. Las películas son tratadas aquí como importantes documentos históricos, investigados a través del análisis de las tecnologías de género, concepto adaptado por la teórica Teresa de Lauretis (1987) a partir de las concepciones de Michel Foucault sobre las tecnologías sexuales (1988). El objetivo era comprobar si el cine de terror seguía una tradición muy antigua de vincular discursiva e imagenísticamente a la mujer con el mal y la anormalidad, analizando también de qué manera se puede instrumentalizar el miedo a partir de los estereotipos de locura femenina creados por los discursos médico-psiquiátricos de la siglo 19. Al centrarnos en el cine norteamericano de los años 60 y 70, buscamos mostrar que fue en un contexto de intensas luchas sociales por los derechos que se crearon algunos de los más grandes clásicos de este género. También investigamos cómo diferentes campos de acción, como el religioso y el médico, se movilaron en estas películas para reforzar las jerarquías de género, con el campo cinematográfico como aliado. Temas asociados a lo femenino como la maternidad, la sexualidad, el comportamiento y la apariencia fueron analizados a través de estudios de género y sexualidad, Historia Cultural, Historia de la Mujer y Locura.

Palabras-clave: Mujeres, Locura, Cine, Terror, Discursos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Os filmes: apresentação.....	38
O que terá acontecido a Baby Jane?.....	38
O bebê de Rosemary.....	41
O exorcista.....	43
CAPÍTULO 1. O CINEMA DE TERROR COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO	46
1.1. Cinema e Discurso.....	46
1.2. Cinema de terror.....	52
1.3. Horror x terror: a questão das denominações.....	57
1.4. O Cinema como tecnologia.....	61
CAPÍTULO 2. COMO NASCEM AS MONSTRAS	67
2.1. A importância dos discursos na hierarquização dos gêneros.....	68
2.1.1. Mulheres na história: primórdios do patriarcalismo.....	69
2.1.2. Mulheres na história: continuidades discursivas.....	75
2.1.3. Mulheres na modernidade: o surgimento da loucura.....	78
CAPÍTULO 3. FEMINILIDADE MAL-SUCEDIDA: REBELDIA E CASTIGO	86
3.1. Seja jovem, bela e comportada. Ou morra.....	86
3.2. Sequência - O bebê de Rosemary.....	94
3.2.1. Rosemary descobre que o Dr. Sapirstein faz parte da seita.....	94
3.3. Sequência - O exorcista.....	109
3.3.1. Regan em possessão bate nos médicos.....	109
3.4. Sequência - O que terá acontecido a Baby Jane?.....	124
3.4.1. Baby Jane encara a velhice no espelho.....	124
CAPÍTULO 4. AS LOUCAS QUE SANGRAM (OU NÃO)	138
4.1. O terror da maternidade - e da não maternidade.....	138
4.1.1. Maternidade e loucura.....	147
4.1.2. Maternidade e sexualidade no terror.....	152
4.2. Sequência - O bebê de Rosemary.....	155
4.2.1. Rosemary engravida do Diabo em ritual satânico.....	155

4.3. Sequências - O exorcista.....	174
4.3.1. Padre Karras visita a mãe em hospital psiquiátrico.....	175
4.3.2. Regan coloca o crucifixo na vagina.....	188
4.4. Sequências - O que terá acontecido a Baby Jane?.....	197
4.4.1. Baby Jane recebe Edwin Flagg.....	197
4.4.2. Maternidades problemáticas.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	222
ANEXOS.....	231

INTRODUÇÃO

Pela janela do quarto, no segundo andar de um prédio no Centro Histórico de Porto Alegre, por volta das 21h do dia 19 de maio de 2020, eu e meu companheiro ouvíamos atônitos duas mulheres gritarem alternadamente de seus apartamentos: “mil cento e setenta e nove mortos, mil cento e setenta e nove mortos, mil cento e setenta e nove mortos...”. Elas se referiam ao número de pessoas mortas em 24h no Brasil, vítimas da pandemia de covid-19, que assolava o mundo no momento em que comecei a escrever essa introdução. Apesar do impacto desses dados naquele momento, tudo foi piorando. Escrevo essa introdução após mais de 200 dias de quarentena e mais de ~~460 220 300 450 500~~ 600 mil pessoas mortas somente por conta desta doença neste país da América do Sul. E penso sobre o medo e o horror. E sobre como a arte traduz o horror do nosso cotidiano, transformando-o numa realidade paralela podendo facilmente ser superada por esta mesma realidade.

Para a maioria das mulheres no mundo, principalmente para a maioria das mulheres pobres e não-brancas, a vida é quase sempre um filme de terror¹. E quando digo mulheres, me refiro a todas as pessoas que assim se identificam, pois vivo também no país que mais mata transexuais no mundo (as discussões em torno da biologização do gênero perdem totalmente o sentido se pensarmos que são transexuais que performam o feminino as que são assassinadas e violentadas diariamente, ou seja, é a uma performance que aqueles que se identificam como homens querem matar)².

¹Ao jogar no google “estupro coletivo” podemos ter uma ideia do horror. <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/11/estupro-coletivo.htm>. A cada 100 minutos o Brasil registrou pelo menos um caso de estupro coletivo, segundo pesquisa do Ministério da Saúde desde 2011. No ano de 2019, a pasta registrou 5.372 casos: 14 por dia. Ao jogar no google “mulheres esparteadas” ou “mulheres mortas por bruxaria” podemos confirmar a continuidade, ainda no século XXI, de práticas misóginas muito antigas, ligadas a discursos misóginos de longa duração.

²A categoria “gênero” foi criada no esteio da Segunda Onda Feminista, na década de 1960, sendo usada para “reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do “sexo” como questão biológica, mas sim, eram definidos pelo “gênero” e, portanto, ligadas à cultura.” Importante assinalar que na época da produção dos filmes (décadas de 1960 e 1970) a ideia de universalidade da categoria “Homem” ainda era normalizada, entendendo comportamentos e características como advindos de uma “essência” de cada sexo. Como afirma Joana Maria Pedro sobre a utilização da categoria “Mulher” também durante as reivindicações da Segunda Onda: “o que o movimento reivindicava o fazia em nome da “Mulher”, e não do “Homem”, mostrando que o “homem universal” não incluía as questões

Esta pesquisa trata de mulheres e da estreita relação que foi sendo construída entre elas e a loucura durante séculos até chegarmos ao século XX e seus absurdos números de violência³. Para observar como campos diferentes como o médico, o artístico, o científico e o religioso se cruzaram e mutuamente mantiveram discursos que alimentam estruturas patriarcais de hierarquização dos gêneros, através de enunciados de poder e subordinação, usarei como documento de análise o cinema de terror. Tomei de empréstimo as categorias foucaultianas de dispositivos e enunciados para propor uma interpretação e averiguar como o discurso sobre a loucura das mulheres, sistematizado pela medicina psiquiátrica do século XIX, foi remodelado e manipulado no cinema de terror através de diversas práticas discursivas, apostando na continuidade de uma tradição de longa duração que liga a sexualidade feminina ao mal e à anormalidade. Minha hipótese é que o campo cinematográfico (focado no gênero terror) instrumentalizou o medo, discursiva e imagetivamente, dialogando com os discursos religiosos, artísticos e científicos sobre a loucura feminina, potencializando a ideia da necessidade de subordinação das mulheres enquanto criaturas a serem controladas. Para tanto, busco, nos filmes selecionados, identificar as práticas discursivas que trabalham com dispositivos de loucura feminina, observando, identificando, descrevendo e analisando como enunciados de longa duração (bruxas, traiçoeiras, sedutoras, desequilibradas sexuais, incubadoras do demônio) são articulados.

Foram selecionados três filmes, considerados como referências no campo cinematográfico entre os filmes de terror e cujas personagens principais são mulheres que, de maneiras diferentes, encarnam os estereótipos médico-científicos, religiosos, artísticos e/ou filosóficos do que era entendido como loucura:

que eram específicas da “mulher”. Como exemplos podemos citar: o direito de “ter filhos quando quiser, se quiser” –, a luta contra a violência doméstica, a reivindicação de que as tarefas do lar deveriam ser divididas, enfim, era em nome da “diferença”, em relação ao “homem” – aqui pensado como ser universal, masculino, que a categoria “Mulher”, era reivindicada”. (PEDRO, 2005, p.77-98). Também desta forma, retomo esta categoria entendendo-a como heterogênea, construída historicamente por discursos e práticas variadas, não essencializada, porém, com nodais materializantes que produzem esta sujeita, como diz Teresa de Lauretis “mais como um projeto político do que a descrição de uma realidade” (LAURETIS, 1989, p. 3-37).

³ Infografia | A violência contra as mulheres no mundo em quatro mapas | Internacional | EL PAÍS Brasil (elpais.com) Acesso em: 13 dez. 2021. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/comisolamento-social-brasil-registra-um-feminicidio-a-cada-6-horas-e-meia/> Acesso em: 13 dez. 2021. <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/> Acesso em: 13 dez. 2021. <https://www.institutomariadapenha.org.br/> Acesso em: 13 dez. 2021.

o *thriller* psicológico *O que terá acontecido a Baby Jane?* (1962), baseado no livro de Henry Farrel e dirigido por Robert Aldrich; *O bebê de Rosemary* (1968), adaptado do livro de Ira Levin e dirigido pelo polonês Roman Polanski; e, por fim, o clássico *O exorcista* (1973), um dos mais lucrativos filmes de horror de todos os tempos, inspirado no livro homônimo de William Peter Blatty e dirigido por William Friedkin.

Para chegar a estas três películas, primeiramente, defini como cinema de análise o estadunidense e o recorte temporal entre as décadas de 1960 e 1970. Esse período abarca importantes movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, movimentos que são definidores de novas percepções e reações quanto aos papéis sociais das mulheres. Em seguida, assisti ao maior número de filmes de terror destas décadas, dando preferência àqueles que são continuamente citados em listas de sites e revistas especializadas⁴ e usando como parâmetro os valores arrecadados, visto que é fundamental para a pesquisa que tenham sido filmes populares e que tenham caído no gosto do público. O próximo passo foi escolher películas com personagens femininas protagonistas que causem medo ou que passem por medo extremo durante a narrativa, dentro das convenções cinemáticas do gênero terror: envolvimento com questões sobrenaturais, estados alterados da mente, situações de perigo que dialoguem com o oculto, o mal como fonte de prazer, entre outras.

Na análise de todos os filmes, busquei identificar dispositivos de gênero e loucura nas narrativas e também selecionar enunciados de longa duração dentro dos diversos campos relacionados anteriormente. Também procurei explicitar as condições de surgimento dos enunciados para depois selecionar sequências e cenas visando identificar práticas discursivas sobre a loucura feminina principalmente nas personagens escolhidas, porém, sem nunca esquecer aquelas que enunciam, mesmo que “de longe”.

⁴ Para bilheterias e arrecadação Box Office Mojo: <https://www.boxofficemojo.com/> Para agregadores de notas e listas Rotten Tomatoes: <https://www.rottentomatoes.com/> Metacritic: <https://www.metacritic.com/> Empire: <https://www.empireonline.com/> American Film Institut: <https://www.afi.com/> Para avaliação de público IMDB: <https://www.imdb.com/> Acesso em: 13 dez. 2021.

FILME	LANÇAMENTO	ARRECADAÇÃO
O que terá acontecido a Baby Jane?	1962	US\$ 19 milhões, no lançamento. Equivalente a US\$ 124 milhões (2019)
O bebê de Rosemary	1968	US\$ 33 395 426
O exorcista	1973	US\$ 441.306.145

A ideia desta pesquisa partiu do meu olhar enquanto mulher, professora e pesquisadora sobre as hierarquias de gênero que permeiam a sociedade e os diversos tipos de violências que delas emanam. Optei por abordar a linguagem cinematográfica dos filmes de terror e suas aproximações com as abordagens de gênero por entender ser esta uma importante fonte de construção e propagação de discursos. Entendo o discurso construído sobre a loucura das mulheres como uma entre tantas formas de violência a que elas foram submetidas ao longo da história. No espectro do androcentrismo, ocorre uma supervalorização dos pensamentos e ideias masculinas, especialmente as conservadoras, moralistas e machistas, que não levam em consideração a busca das mulheres por igualdade de direitos. Nas palavras de Carla Cristina Garcia, “o mundo se define em masculino e ao homem é atribuída a representação da humanidade” (GARCIA, 2011, p. 15). Androcentrismo também pode ser definido como a tendência para colocar o masculino como sendo o único paradigma de representação coletiva, estando o pensamento masculino acima de todos os outros. Segundo Bourdieu, “a força da ordem masculina” que dispensa justificção, é uma das poderosas armas da estrutura patriarcal que submete mulheres a inúmeras situações violentas pela força simbólica posto que colocada como natural e universal. Para ele, “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2014, p.22).

A teórica feminista Teresa de Lauretis cunhou o termo “tecnologia de gênero” em seu ensaio “Tecnologia de Gênero: notas sobre a corporeidade e a produção de

espaço” (1987). Ela explora a forma como as identidades de gênero são construídas e mantidas por meio de práticas culturais e discursivas (mais desenvolvido no Capítulo 1). Nesta pesquisa, vamos entender o medo e o terror como elementos constitutivos, no cinema, de importantes discursos capazes de forjar tecnologias de gênero em relação às mulheres. Elas, muitas vezes construídas nestes filmes como anormais e monstruosas, estão inseridas em contextos de formação de enunciados que envolvem movimentos sociais dos anos 1960 e 1970 – principalmente o movimento feminista – e conservadorismo econômico e político nos Estados Unidos, como veremos a seguir.

Em 1962, ano de lançamento de *Baby Jane*, o mundo vivia as tensões da Guerra Fria e os Estados Unidos, governados pelo presidente democrata John Kennedy, investiam na contenção do comunismo na Alemanha Oriental construindo o Muro de Berlim. Além disso, a Corrida Espacial já havia levado os russos ao espaço em 1957 e 1961, e coube a Kennedy a promessa de que os norte-americanos iriam caminhar na lua ainda na década de 1960. Na América Central, Cuba tornara-se aliada da União Soviética causando terror aos vizinhos capitalistas do Norte, pois o perigo de uma guerra em solo americano pareceu mais real do que nunca. O líder da URSS, Nikita Krushev, planejara instalar em território cubano uma base de lançamento de mísseis capazes de alcançar os EUA, o que gerou a maior crise política-militar do período. Esse pano de fundo, porém, começou a ser gestado logo ao final da II Guerra, da qual os EUA saíram em vantagem:

Os EUA saíram da guerra como líder econômico e militar do mundo. A economia do país passou a ser controlada mais do que nunca pelas grandes corporações que moldaram um consenso político a partir de 1950, garantindo melhores salários para muitos trabalhadores em troca do controle conservador da economia e sociedade. Esse acordo foi baseado em uma política fortemente anticomunista, que levou o país a uma guerra ‘fria’ contra ameaças ‘radicais’ além-mar e dentro das fronteiras nacionais. No entanto, sobreviveram vozes alternativas deplorando a conformidade social e cultural, a falta de direitos civis e os limites da afluência econômica. (KARNAL, 2008, p. 218)

No campo social, porém, o presidente democrata Harry Truman, cujo governo abarca os anos de 1945 à 1952, aliado ao grande empresariado, limita as concessões à classe trabalhadora e às reformas sociais, apesar do crescimento

econômico, aumentando os investimentos de segurança militar contra o “inimigo comunista”. O Plano Marshall (1948), por exemplo, emprestou 16 bilhões de dólares para a ajudar na reconstrução da Europa, com interesses claramente ideológicos e políticos, assim como ocorreu com a Guerra da Coreia (1950 – 1953), as intervenções militares na América Latina e, mais tarde, a Guerra do Vietnã (1959 – 1975), outro escoadouro de receitas bilionárias norte-americanas que seriam cobradas pelos movimentos sociais.

Para os EUA, que dominaram a economia do mundo após a Segunda Guerra Mundial, ela não foi tão revolucionária assim. Simplesmente continuaram com a expansão dos anos da guerra que [...] foram singularmente bondosos com aquele país. Não sofreram danos [...] e acabaram a guerra com quase dois terços da produção industrial do mundo. (HOBSBAWM, 1995, p. 254)

A guerra aumentou o número de mulheres trabalhando nos EUA em 60%, mas isso se deveu muito mais à ausência de parte da massa masculina envolvida com o conflito do que por algum tipo de mudança estrutural. Apesar da maior participação feminina na economia, não houve mudanças que mexessem em questões fundamentais como as de papéis e desigualdades de gênero, por exemplo, o que ampliou o desejo, não só das mulheres, mas também de outros grupos marginalizados, como a comunidade negra e a imigrante, por mais igualdade e liberdade⁵. As mulheres entraram no mundo do trabalho ainda nos anos 40, segundo Hobsbawm⁶, principalmente por conta da queda dos setores primário e secundário (agricultura e indústria) e pelo aumento muito considerável do setor terciário (escritórios, lojas, serviços assistenciais).

Em 1940, as mulheres casadas que viviam com os maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970. (HOBSBAWM, 1995, p. 304)

⁵ Para maiores informações sobre conflitos e conquistas consultar: KARNAL (2008, p. 224-226).

⁶ O historiador britânico desconsidera erroneamente, nesta afirmação, as mulheres das camadas mais baixas e, por óbvio, as escravizadas e ex-escravizadas que trabalharam e contribuíram decisivamente na construção daquela sociedade desde a sua formação.

No período entre guerras, milhares de mulheres assumiram postos de trabalho considerados masculinos, tanto na Europa quanto nos EUA e atuaram em diversos segmentos: da indústria têxtil à produção de alimentos, em trabalhos nas minas e no transporte público, na educação e na área da saúde. Políticas natalistas foram implementadas e a maternidade ocupou um lugar central nas discussões públicas e feministas de muitos países, dividindo opiniões.

Após a segunda guerra, alguns Estados cederam à pressão das mulheres e reconheceram-lhes alguns direitos, como o de votar (França, 1944; Itália, 1945; Bélgica, 1948; Croácia e Eslovênia 1945; Albânia, 1946; Iugoslávia, 1947). Em 1948, a Declaração Universal dos Direitos Humanos reconheceu a igualdade entre os sexos, assim como a igualdade entre os cônjuges. No entanto, campanhas foram realizadas para convencer as mulheres, em especial as de classe média e brancas, a retomarem suas posições de esposas submissas e 'do lar'. Além disso, as instâncias decisórias (na política, nas igrejas, nas indústrias, nas ciências, na justiça, etc.) seguiam sob o controle de homens, na maioria brancos e com maior poder aquisitivo”⁷

As feministas da Segunda Onda, inspiradas por Simone de Beauvoir e sua obra *O Segundo Sexo* (1949), reivindicavam uma nova identidade feminina e denunciavam o que era chamado de “essência” como construção masculina baseada na ideia de dominação. As mulheres que haviam saído dos lares para trabalhar e ocupar espaços antes dominados pelos homens foram, então, incentivadas a voltarem para casa, agora como consumidoras, visto que a indústria estava no auge da produção e era preciso dar vazão aos produtos fabricados em série. Reafirmando a constatação de que o consumo é a base do sistema capitalista, dizia na década de 50 o presidente Eisenhower: “cada cidadão que tem um carro e pode comprar outro, deve comprá-lo, para que não haja um colapso na indústria nacional”. Rosi Mari Muraro escreve, em uma breve introdução da edição de 1971 do livro *A mística Feminina* (originalmente lançado em 1963), da jornalista e feminista Betty Friedan, que:

Nos Estados Unidos a mulher é a grande consumidora. Ela compra 80% de tudo. [...] Habilmente os donos do poder econômico

⁷ZIRBEL, Ilze. As ondas do feminismo. In.: *Blog Mulheres na Filosofia*. <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/> Acesso em: 05 jan. 2022.

convencem-na a voltar em massa para casa. Nas décadas anteriores tinha havido um movimento de libertação feminina que abriu às mulheres as portas da participação social e econômica à Grande Sociedade. Agora, [...] eis que a sua atuação fora de casa é desvalorizada e 'revalorizada' ao máximo a sua feminilidade, a sua maternidade, como se participar na construção da sociedade fosse incompatível com a sua condição de mulher (MURARO, 1971 apud FRIEDMAN, 1971, p. 9)

Nos anos 1940 a indústria cultural ajustou-se ao projeto dos Aliados mobilizando a imprensa, o rádio, o cinema e outras mídias a partir do Escritório de Informação da Guerra, fundado em 1942, que lançou uma ampla campanha para convencer a todos da importância da participação dos EUA no conflito mundial. (KARNAL, 2008, p. 223). Segundo o historiador do cinema Robert Sklar, do ponto de vista de Hollywood, os estúdios trabalhavam para aliar-se aos esforços de guerra, fazendo filmes que promovessem os ideais e a superioridade militar e moral dos Aliados, mas, para o governo americano, isso não parecia o suficiente. Logo após a guerra, houve violenta perseguição e controle por parte da *House Un-American Activities Committee* (Comitê Parlamentar de Atividades Antiamericanas) contra toda e qualquer presença de comunistas na indústria cinematográfica. Havia grupos conservadores também entre os trabalhadores, dispostos a entregar os próprios colegas e suas ligações com os sindicatos. E novamente Hollywood cedeu às pressões dos conservadores a fim de evitar a publicidade desfavorável e cinemas vazios.

Durante o primeiro meio século de filmes norte-americanos a indústria tivera um curioso e fascinante relacionamento com o público norte-americano. Sempre se postara ligeiramente de viés em relação à corrente principal dos valores e expressões culturais [...]. Sempre foi menos corajoso do que alguns órgãos de informação e entretenimento, mas, sendo mais iconoclasta do que a maioria dos outros, oferecia uma versão de comportamento e dos valores norte-americanos mais picante, violenta, cômica e fantástica do que a interpretação padrão das elites culturais tradicionais. Foi esse traço que lhe deu a popularidade e o poder de criação de mitos. E foi esse traço que a cruzada anticomunista destruiu. (SKLAR, 1975, p. 312)

Quase todos acreditavam, nos dias que antecederam o advento da televisão, que o cinema exercia maior influência sobre os valores públicos do que qualquer outro meio de comunicação de massa.

Hollywood estava impregnada de medo. Não se atrevia a fazer nenhum filme que pudesse despertar a ira de alguém. Um dos autores do *Payne Found*⁸, Charles C. Peters, [...] sustentara que não cabia ao cinema contestar nem se afastar das normas prevaletentes. Na atmosfera da Guerra Fria do fim da década de 1940 e 1950, Hollywood foi muito além do padrão que Peters lhe pedira: os estúdios tentaram evitar fazer filmes que pudessem ofender qualquer minoria capaz de pôr a boca no mundo (SKLAR, 1975, p. 312).

O cinema de terror é um catalisador de medos sociais e questões religiosas e morais, em que é possível identificar temas e elementos que têm ressonância com a ideologia conservadora, como veremos nas análises desta pesquisa.

O medo, um dos sentimentos constitutivos da espécie humana, é fundamental neste gênero fílmico e aqui vai ser entendido como um elemento fundamental na construção de tecnologias de gênero. Só os humanos têm consciência da morte e é ela que os assombra cotidianamente. Guerras, doenças, catástrofes naturais ou provocadas são motivos de angústias em uma imensa parcela da população. O medo da solidão, da rejeição, da vergonha e da humilhação foram potencializados com o advento das redes sociais e da ampla exposição a que nos submetemos (voluntariamente!) e sobre a qual não temos controle (BAUMAN (2008); BYUNG-CHUL HAN, 2020). Há também o medo das diversas violências a que estamos submetidas/os por questões de gênero, raça e classe social. As mulheres vivem sob o peso da violência doméstica, assim como as pessoas transexuais sob a transfobia. O racismo, assim como a misoginia, condena pessoas negras e indígenas a existirem em constante vigilância e luta para sobreviverem.

Não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo (...) um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pode deixar de

⁸ Os Estudos do Fundo Payne foram uma série de pesquisas feitas para determinar os efeitos dos filmes no comportamento de crianças e adolescentes. Elas foram pagas pelo *The Payne Fund*, uma fundação privada, e realizadas no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Criticadas por falta de rigor científico, tais pesquisas foram a primeira tentativa de estudar rigorosamente a mídia, por isso consideradas politicamente significativas e fundamentais para a aplicação do Código Hays. São creditadas por terem contribuído para o fim do cinema pré-código em Hollywood.

desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas. (DELUMEAU, 2009, p. 08)

O medo age na perspectiva tanto do consciente quanto do inconsciente, “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (DELUMEAU, 2009, p.30). Se o sujeito racional cartesiano parecia de tudo ter domínio, no século XIX a psicanálise o coloca em um lugar bem menos seguro, quando, primeiro Freud e depois Lacan, lhe dizem que ele não é quem pensa que é e não faz o que pensa que faz. Mais tarde, Foucault também tira da essência do sujeito a racionalidade e o coloca como aquele que é o que dizem dele a partir das práticas discursivas. Nesse novelo emaranhado do ser e do que falam do ser o medo aparece como termômetro da sociedade, mudando conforme a época, os sujeitos e seus “inimigos”.

A Igreja católica foi uma grande catalizadora de medos, por exemplo, e ainda que “o medo da mulher não seja uma invenção dos ascetas cristãos [...] é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX” (DELUMEAU, 2009, p. 468). Assim também o fez com a invenção de satanás associando-o às mulheres durante a Inquisição, sendo o *Malleus Maleficarum*⁹ o guia das perseguições que milhares delas sofreram até a morte.

Todas essas categorias de geração do medo serviram de suporte para a criação de enredos de terror. Mas um aspecto importante a destacar é que, ao falar

⁹O manual também conhecido comumente como O Martelo das Bruxas, ou O Martelo das Feiticeiras é um livro, ou manual inquisitorial, publicado em 1486 ou 1487 pelos dominicanos Herinrich Kraemer e James Sprenger, na Alemanha, em cumprimento à bula papal *Summis Desiderantis Affectibus* de Inocêncio VIII — sobre um manual de combate aos praticantes de heresias — e que tornou-se o guia dos inquisidores pelo restante do século XV e seguintes. Foi o mais importante manual escrito durante o período conhecido como “caça às bruxas” e ajudou a condenar milhares de mulheres à morte, fosse por seus comportamentos que não se ajustavam aos padrões morais da época, fosse por conhecimentos que elas dominavam e que entraram em atrito aos novos conhecimentos “científicos”. Amplamente utilizado pelos tribunais seculares, o manual pode ser responsabilizado pelas mais de 100 mil execuções, em sua maioria de mulheres, realizadas pela Inquisição durante pelo menos quatro séculos, como apontam historiadores. Como identificar bruxas? Como agem bruxas? Como julgar bruxas? Essas são as questões centrais respondidas neste tratado pelos inquisidores, que, entre outras afirmações fantasiosas, atribuem à mulher a prática da bruxaria por meio da cópula com o demônio.

em uma expressão de arte dominada até meados do século XXI por uma “casta” de produtores, diretores e financiadores preponderantemente masculina, branca e dona dos meios de produção cinematográficos, os monstros serão aqueles e aquelas que estarão na vanguarda das resistências. E é neste contexto que situo os filmes escolhidos para esta pesquisa. Os anos de 1960 e 1970 foram de importantes avanços nas lutas feministas nos EUA. Logo, as mulheres, assim como os comunistas por conta da Guerra Fria, foram alvos certos dos enredos de terror. Além de ser considerado, ainda hoje, “marginal” ou “subversivo”, diversos autores destacam que o gênero tem o potencial de suscitar questões culturais e políticas, de crítica e de estética, e com frequência é alvo de moralismos e até mesmo de censura.

O filme de horror, em termos de construção narrativa e conteúdo, convencionalmente tem caráter conservador. Uma quantidade considerável de obras desse gênero, mais notadamente os filmes realizados em produção industrial e visando prioritariamente sua exploração comercial, se vale da ideia de que o público médio que consome esse tipo de espetáculo o faz com uma disposição meramente escapista. Essas pessoas, podemos deduzir, objetivam duas horas de emoções fortes vivenciadas através de uma história que as façam sentir medo e desconforto; porém, ao final da projeção, esperam ver que a ordem foi restabelecida e que podem retomar suas atividades corriqueiras sem maiores preocupações. (PRIMATI, 2011, p. 6)

A loucura é entendida neste trabalho como uma emergência histórica, inserida na esfera das práticas sociais e morais, como um instrumento de sujeição e não como algo da “natureza” ou uma “doença”, ainda que as personagens escolhidas sejam submetidas aos mais comuns estereótipos quando discursivamente nomeadas “loucas”. A partir de estudos sobre a História da Loucura, situo este campo analítico dentro da lógica ocidental, que vai enclausurar, a partir da Revolução Francesa, aqueles e aquelas que fugiam das normas burguesas de civilização e cultura. Procuo explicar como o surgimento da loucura, enquanto doença e responsabilidade de um grupo técnico de médicos, serviu aos interesses da burguesia urbana que consolidava seu projeto de poder no final do século XIX e como alguns grupos tiveram maior atenção no que concerne aos diagnósticos e à repressão. Ao verificar a influência dos discursos médico-psiquiátricos do século XIX no seguimento de uma tradição muito antiga de ligar à

sexualidade das mulheres, discursiva e imagetivamente, ao anormal, foi possível destacar as aproximações, embates e/ou disputas de narrativas entre os discursos que argumentam sobre as ligações entre o corpo feminino e a loucura e os enunciados disparados através das práticas discursivas dos filmes escolhidos.

Fundamentação teórico-metodológica

A análise dos filmes foi feita através de um cruzamento de informações, baseando a triangulação no tripé contexto histórico, debate historiográfico e performance. Para tanto, dividi a parte analítica em dois eixos que buscam dialogar com as teorias feministas e com os estudos de gênero a partir de conceitos discutidos durante os devidos capítulos. A feminilidade mal sucedida, inspirado na definição de Naomi Wolf de feminilidade bem sucedida, divide esse “estado” colocando em evidência o comportamento, a beleza e a idade das mulheres. Já a maternidade e a sexualidade femininas são analisadas pela perspectiva de autoras como Simone de Beauvoir, Elisabeth Badinter, Marcela Lagarde e Gerda Lerner.

Identificar estes elementos nos discursos fílmicos foi uma das formas buscadas para compreender como se constroem e consolidam estereótipos de gênero na história. Tais práticas discursivas são uma categoria central para a análise das hierarquias de gênero. Segundo Foucault,

não são pura e simplesmente modos de fabricação de discursos, mas sim um dado concreto que ganha corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas que ao mesmo tempo as impõe e as mantém. (FOUCAULT, 1997, p. 12)

Para o autor, o poder dos discursos é o que determina as verdades de diferentes momentos históricos e resulta da fusão entre as formas de conhecimento (ou regras de produção dos discursos, as práticas discursivas) e os mecanismos de poder forjados para instituí-las (as práticas não-discursivas), os quais ajudam a consolidá-las a fim de suprir determinada urgência histórica. Em suas palavras:

Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade. (FOUCAULT, 1997, p.08)

No que tange a esta pesquisa, a construção social do gênero pode ser entendida como uma prática discursiva que dependeu, ao longo do tempo, de inúmeros emissores e que, ao ser associada à loucura no final do século XIX, ganhou o reforço do saber médico para consolidar a dominação masculina, já que concedeu uma chancela “científica” à associação entre loucura e feminilidade.

Os dispositivos, como considerou Foucault, podem ser entendidos como uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito. São também um conjunto de estratégias de poder e saber que se ligam a determinados discursos para que exerçam efeitos de verdade (enquanto os discursos, conforme Foucault, são “um conjunto de enunciados”¹⁰). Como ferramenta analítica, o conceito de dispositivo é desenvolvido por Foucault em sua obra *História da sexualidade*, especialmente em *A vontade de saber*. Porém, é na entrevista que presta à *International Psychoanalytical Association* (IPA) que ele explicita o conceito como:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 2000, p. 244)

É a rede em que todos os seres vivos estão envolvidos, aquilo que captura, orienta, determina, controla ou modela os gestos, as condutas, os discursos: a linguagem, a filosofia, a internet, a imagem. E também o cinema. Para tentar

¹⁰ “Descrever um enunciado, portanto, é dar conta dessas especificidades, é apreendê-lo como acontecimento, como algo que irrompe num certo tempo, num certo lugar. O que permitirá situar um emaranhado de enunciados numa certa organização é justamente o fato de eles pertencerem a uma certa formação discursiva.” (FISCHER, 1997, p. 4)

materializá-los, podemos imaginar as duas grandes classes fundamentais na sociedade: os seres vivos (nós, os animais ou as substâncias) e os dispositivos. Entre eles, os sujeitos. Sujeitos são o resultado da relação entre as substâncias e os dispositivos, são o que as substâncias se tornam em contato com eles, através dos processos de subjetivação. O capitalismo despeja uma infinita proliferação de dispositivos como nunca desde, provavelmente, o surgimento da espécie, e somos atravessados diariamente por diversos deles, simultaneamente. Investigar algumas maneiras pelas quais construímos e subjetivamos a imagem de que mulheres são naturalmente loucas é a ideia dessa pesquisa.

Metodologia:

Segundo Aumont e Marie (2009), não há um método geral de análise fílmica, mas modelos criados com objetivos específicos, “análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto ao filme particular de que se ocupam” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 15). Buscando compreender de que forma as representações das personagens escolhidas dão continuidade a uma longa tradição e podem forjar discursos sobre como mulheres são naturalmente predispostas à problemas psíquicos, construí um modelo de análise fílmica composto por partes distintas. Saliento que estas análises não pretendem esgotar as possibilidades de leitura, pois entendo que, assim como afirma Hall (2016), “as questões do sujeito [...] não são suscetíveis a uma abordagem positivista [...] interpretações são sempre seguidas por outras interpretações” (HALL, 2016, p. 77). O que apresento aqui é uma interpretação possível a partir das categorias de análise selecionadas e conforme as concepções definidas previamente. Outras várias existem e são possíveis.

O resumo e a ficha técnica de cada filme foram colocados em um tópico específico chamado Apresentação dos Filmes, logo após a Introdução. Contendo informações gerais, este tópico auxilia na compreensão geral das personagens e do enredo, além de salientar especificidades que tornam estas películas únicas.

Em seguida, utilizo instrumento descritivo sugerido por Aumont e Marie, conforme tabela abaixo:

Descrição de conteúdo geral (focado)

Descrição de conteúdo	
Tema	
Quem conta a história?	
Personagens principais	
Qual a importância da personagem escolhida para a trama?	
Como a personagem é caracterizada na trama?	
Quais estereótipos são conformados por esta personagem?	
Como o filme aborda o tema da loucura?	
Como o monstro se enquadra na narrativa?	

Este instrumento serviu como um guia em que pude destacar, além de informações importantes sobre cada filme, aspectos das personagens que foram fundamentais para a elaboração das perguntas que fiz para cada uma delas nos eixos trabalhados. A própria construção do instrumento ajudou a organizar o texto posteriormente.

Segundo Pennafria (2009), analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme, ou seja, descrevê-lo para, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos. Também segundo Vanoye e Goliot-Lété:

analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', uma vez

que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.14)

Para tanto, busquei descrever as cenas, em uma primeira tentativa de análise, a partir dos elementos da tabela abaixo:

Descrição de sequência	
Descrição de Cenas	
Figurinos e Maquiagens	
Fotografia/cor	
Diálogos	
Planos e ângulos	
Movimentos de Câmera	
Som	

Porém, após definir com mais clareza que o objetivo seria focar na análise das práticas discursivas que compõe as tecnologias de gênero, optei por limitar a atenção em elementos que se relacionassem diretamente com os eixos, buscando as formas de enunciação do conceito “loucura” e como ele se relacionava com os temas de gênero.

Minha opção foi selecionar sequências¹¹ que contivessem momentos de grave tensão para as personagens da trama. Em seguida, descrevê-las destacando as cenas¹² (compostas por dois ou mais planos, um após o outro, sem elipses temporais) que melhor dialoguem com minhas categorias de análise, planos (tudo que está entre dois cortes) e movimentos de câmera.

O próximo passo foi escolher e analisar alguns atravessamentos que compõem o “feminino” através do corpo, contextualizando as formações discursivas ligadas a eles e relacionando com as práticas discursivas identificadas nas sequências. Entender e tentar responder à pergunta de Foucault “afinal, como chegamos até aqui?” nos leva aos mesmos questionamentos sobre os limites das

¹¹ Uma sequência é o conjunto de cenas e planos que estão interligados pela narrativa, ou seja, a ação que está ocorrendo durante a sequência precisa ter uma continuidade lógica, independente se o lugar da ação varia ou não.

¹² Uma cena é o conjunto de planos num mesmo lugar. Se a ação muda de lugar, troca a cena.

promessas da razão iluminista de liberdade e igualdade sociais e políticas. Afinal, o “até aqui” para as mulheres, a população negra e pobre, a comunidade lgbtqi+ é a morte, a violência diária e cotidiana, o sentimento de resistência e luta constante. Foi primeiro Nietzsche quem abalou as estruturas do pensamento iluminista dando as costas a qualquer noção de continuidade histórica e a qualquer noção tradicional de progresso cumulativo. E, posteriormente, foi Foucault quem deslocou a racionalidade para um *a priori* histórico visando edificar um pensamento a partir do mundo e não a partir do pensamento para depois entender o mundo. Os limites do sistema racionalista foram apontados por estes autores e serviram de base também para a construção das teorias críticas feministas, como nos mostra a historiadora Ana Colling:

O pensamento feminista da diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade e não mais a exclusão binária. Recorre a autores como Nietzsche, Foucault, Deleuze e Derrida e outros que têm efetuado estudos sobre a diferença em geral. Nietzsche atacou sem piedade a ilustração racionalista e universalista, escrevendo desdenhosamente que o “rebanho comunitário me define”. Sua influência, na história das mulheres, parte de seu ceticismo em relação às noções de fato e de verdade, à negação das essências, à valorização da pluralidade de interpretações e à politização do discurso. (COLLING, 2014, p. 21)

A partir da visão de Foucault de que discurso é um conjunto individualizado de expressões que derivam de circunstâncias de existência singulares, procuro abordar as conjunturas de origem e as condições de existência do enunciado central da pesquisa (loucura feminina), conforme o propósito de cada capítulo. Baseio-me na estrutura de observação e análise sistematizada pela professora Rosa Maria Fischer (2011), a qual procura identificar quatro elementos básicos no trabalho com o discurso:

- a) Primeiramente, a referência a algo que identificamos – o referente, no caso, a figura da mulher associada a um comportamento, a loucura. Nos filmes selecionados temos, além das três personagens principais (Baby Jane, Rosemary e Reagan) também Chris MacNeil (mãe de Regan), Mary Karras (mãe do padre Karras) e Dhelia Falgg (mãe de Edwin Flagg);
- b) Em seguida, a identificação de sujeitos que podem efetivamente afirmar aquilo – durante a história do patriarcado, homens; ainda que muitas

mulheres ocupem o lugar de sujeito desse enunciado, elas vivem dentro da lógica patriarcal, como afirma Bourdieu (2014);

- c) Em um terceiro momento, partindo do fato de o enunciado não existir isolado, mas sempre em associação e correlação com outros enunciados do mesmo discurso, elencá-los e correlacioná-los;
- d) Buscar a materialidade do enunciado, ou seja, as formas concretas com que ele aparece nas enunciações dos filmes (em falas de policiais, maridos, padres, políticos) nas mais diferentes situações, em diferentes épocas.

Tanto o cinema quanto o conceito de loucura estão melhor desenvolvidos nos capítulos 1 e 2, assim como aspectos determinantes do gênero terror.

Revisão bibliográfica

Um levantamento no google acadêmico e no banco de Teses Capes, selecionando as palavras *cinema de horror – loucura – mulheres*, abre um leque imenso de pesquisas. Porém, elas referem-se muito mais ao cinema de horror especificamente e diferentes abordagens, não à loucura. Temas como maternidade e violência, por exemplo, ou representações de loucura no cinema (não referentes à gênero) prevalecem. Destaco como pesquisas mais atuais na área dos estudos de horror, as de Gabriela Müller Larocca, Rafaela Arenti Barbieri, Laura Loguercio Cánepa, Ana Maria Acker e Marcio Markendorf.

Gabriela Larocca apresenta uma pesquisa bastante consistente na qual relaciona gênero e filmes de horror. Intitulada “O corpo feminino no cinema de horror: representações de gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980)” (LAROCCA, 2016), faz referências aos estereótipos de feminilidade, sexualidade e maternidade ligados aos corpos femininos, analisando a violência endereçada a eles como parte de uma longa tradição cultural que associa as mulheres ao mal, muito presente nesse estilo cinematográfico.

Rafaela Barbieri pesquisa representações de satanismo e alucinógenos em *O Bebê de Rosemary* a partir da análise das relações entre as personagens e os desdobramentos da utilização de drogas alucinógenas utilizadas no ritual e durante a gravidez de Rosemary (BARBIERI, 2018). O objetivo principal é análise do

cinema de terror enquanto veículo de representação das crenças a partir da visão histórica do satanismo buscando perceber a permanência de práticas e crenças organizadoras de sentido, passíveis de problematização pela História das Religiões.

Laura Cánepa tem uma vasta pesquisa na área do cinema de horror, a começar por sua tese intitulada “Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros” (CÁNEPA, 2008), na qual elabora um panorama nacional do histórico destes filmes, além de examinar a produção realizada entre 1937 e 2007. A abordagem teórica deste trabalho parte dos estudos cinematográficos, perpassa a história do cinema e a história do cinema brasileiro, buscando o desenvolvimento de ferramentas analíticas que permitam elaborar um panorama dos filmes, explorando a possibilidade de uma abordagem específica brasileira na produção de terror. Cánepa não trabalha especificamente com recortes de gênero, mas suas pesquisas foram importantes aqui porque analisam conceituações que dialogam com debates sobre o medo e suas fundamentações na linguagem cinematográfica. Tive a oportunidade de ouvi-la em um cine-debate promovido na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA), após a exibição do filme *Os olhos sem rosto* (1960)¹³, e ali, por conta do próprio roteiro, pudemos dialogar sobre as especificidades dos papéis femininos no horror e alguns dispositivos envolvidos.

Ana Acker investigou o estabelecimento do aparato do ver como experiência estética dentro do *found footage* de terror, a partir de sua materialidade cinematográfica (ACKER, 2015). Através de uma discussão sobre a forma como esses filmes circulam no gênero terror, Acker analisa como o dispositivo do olhar é delineado como o comportamento visual, assim como o uso de artefatos tecnológicos e como esse olhar de dentro do filme pode afetar a forma de ver do espectador. Busca aspectos estéticos e narrativos do horror para entender a formação do dispositivo do olhar do espectador a fim de perceber características da nossa relação com o cinema e a tecnologia na contemporaneidade.

¹³ *Os olhos sem rosto*, filme de 1960, dirigido por: Georges Franju. Génessier (Pierre Brasseur), um célebre cirurgião, tem uma filha (Edith Scob) terrivelmente desfigurada por conta de um acidente automobilístico. Com a ajuda da assistente Louise (Alida Valli) ele sequestra jovens moças e transplanta a pele delas para o rosto da filha, tentando reconstruir sua beleza.

Márcio Markendorf possui debates tanto em torno das questões de gênero quanto de horror. Na coletânea *Expressões do Horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo* (MARKENDORF, 2017), reúne textos de diversas/os autoras/es cujos objetos tratam de protagonismo feminino, bruxaria, perseguição do gênero e sexualidade, submissão do corpo feminino, luto e depressão, racismo, entre outros. Importante coletânea de textos para perceber o grande número de pesquisas na área do cinema de horror. Markendorf também foi responsável pela disciplina ministrada, no primeiro semestre 2020, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no Curso de Bacharelado em Cinema, intitulada *Tópicos Especiais de Cinema VI – Cinema de Horror e Teorias da Monstruosidade*.

A loucura é um campo vasto de estudos e que vem sendo mobilizada por diferentes pesquisadoras/es ao longo do tempo. Destaco as/os que foram fundamentais para esta pesquisa e que já o foram na dissertação de mestrado. Selecionei tanto estudos já clássicos de historiadoras/es e demais pesquisadoras/es de universidades europeias, norte-americanas e brasileiras/os quanto estudos mais atuais que dialogam com a perspectiva escolhida para esta tese.

O livro do filósofo francês Michel Foucault intitulado *História da loucura*, lançado em 1961, é a referência no entendimento do processo de transformação da loucura em doença mental e de seu encarceramento em asilos, depois chamados de hospícios. “Loucura” é por ele entendida como uma emergência histórica, inserida na esfera das práticas sociais e morais, como um instrumento de sujeição e não como algo da “natureza” ou uma “doença”.

O psiquiatra e professor Thomas S. Szasz também é um crítico dos abusos da psiquiatria e defende ideia semelhante a de Foucault de que, se na Idade Média se “criaram” bruxas e feiticeiras, hoje criam-se doenças mentais. Para Szasz, a crença na existência da doença mental e as ações sociais a que isso conduz têm as mesmas implicações morais e desdobramentos políticos que tiveram, na Idade Média, a crença em feitiçaria e as consequências sociais a que isso conduziu, ou seja, perseguições, isolamento, tortura, privação dos direitos legais. No livro *A fabricação da loucura* (SZASZ, 1976) ele traça paralelos entre os métodos medievais e modernos de identificação e tratamento, assim como discute os

critérios adotados para classificações, examinando casos de perseguição médica por motivos de crença política, raça, religião e status econômico.

Robert Castel, no livro *A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo* (CASTEL, 1978), historiciza a institucionalização da loucura como estratégia de subordinação das classes subalternas durante os séculos XVIII e XIX, analisando as condições concretas em que o fenômeno da loucura é apropriado como objeto de saber e poder pelas instituições responsáveis por seu controle. Tarefa de disciplinarização pós Revolução Francesa que teve apoio da ordem psiquiátrica no estabelecimento e manutenção do *status quo*.

O historiador Georges Didi-Huberman, em *A invenção da histeria* (2015), estuda e analisa a enorme iconografia da famosa clínica de Salpêtrière, na França, onde o médico Jean-Marie Charcot empenhou-se em descrever e realizar uma verdadeira invenção da histeria como espetáculo. O livro trata da análise de imagens e documentos sobre a produção iconográfica e a prática clínica da Salpêtrière, entre 1875 e 1880, período em que a fotografia entra no universo clínico, em um hospital que concentrava tantas enfermas com um problema tão peculiar, a histeria. Problematiza os limites éticos dessa clínica e o uso e abuso das imagens, de uma espetacularização midiática, seja ao vivo, nas aulas que eram ministradas às terças-feiras, no teatro das sextas-feiras ou principalmente pela extensa quantidade de imagens realizadas.

No Brasil, a professora e pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha se insere neste debate com uma obra fundamental intitulada *O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo* (1986). A autora estuda o processo de incorporação do alienismo no movimento de disciplinarização da sociedade brasileira ao final do século XIX. Para tanto, explora as relações entre o alienismo, a cidade e o hospício, as normas e rotinas de funcionamento da instituição, e histórias pessoais que ajudam a definir diferenças e evidenciar como se construía a loucura de ricos e pobres, homens e mulheres, negros e brancos. Sua proposta foi, através da análise dos prontuários do hospital, dar identidade às pessoas que lá estiveram, conhecer suas histórias de vida e os significados de seus internamentos, além de evidenciar a hierarquização na escala de atenção e cuidados como podemos ver neste trecho: “Na base da pirâmide, ocupando a posição de mais radical aniquilamento, estão as mulheres negras” (CUNHA, 1986, p. 124). Casos de “loucura moral” como o da

professora Eunice, em São Paulo, cujas observações do alienista justificando sua internação se referiam ao fato de ela ler demais, ser orgulhosa, fundar escolas para adultos, entre outros absurdos. Há também um artigo da professora Clementina intitulado Loucura, gênero feminino, as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX (CUNHA, 1989), cujo objetivo é detectar diferenças sociais que remetem à subordinação das mulheres e investigar “doenças mentais” associadas à feminilidade, também baseado nas análises dos prontuários do Juquery.

Da pesquisadora Yonissa Warmit Wadi dentre outras produções, destaco sua tese de doutorado chamada A história de Pierina: subjetividade, crime e loucura (2009). Utilizando como fontes primárias os fragmentos de três cartas e um bilhete encontrados junto ao prontuário de Pierina no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre/RS, além de diversos depoimentos incluídos no processo judicial que a condenou ao internamento, a autora documenta e reconstrói a vida cotidiana de uma mulher que viveu a experiência da loucura. Yonissa nos apresenta a essa mulher, descendente de imigrantes italianos, que viveu em meados de 1908, de 28 anos, casada, agricultora/artesã/dona de casa, residente num lugarejo situado na região de colonização italiana do interior do estado do Rio Grande do Sul/Brasil, que esboçou os primeiros sintomas de uma perturbação que resultou, meses depois, num ato extremo: o assassinato por afogamento de sua filha de 17 meses.

Na sequência deste ato, Pierina Cechini foi indiciada em processo-crime e depois internada no hospício para averiguação de sua “sanidade mental”. A autora desejou comprovar, baseando-se nos estudos de gênero, a hipótese de que algumas vidas podem tomar caminhos opostos a partir das diferenças que incidem sobre sujeitos homens e sujeitos mulheres em tempos e lugares diversos. Analisando as cartas que ela escreveu durante sua internação - ao juiz responsável por seu caso, aos “dottores” (como nomeou os médicos), à sua mãe e a uma enfermeira da Santa Casa de Misericórdia - o inquérito policial e alguns documentos pessoais da internada, a historiadora resgata uma série de narrativas e monta um perfil do cotidiano de pobreza e escassez que levaram a personagem a cometer o infanticídio sob a justificativa de não querer que a filha sofresse com a mesma vida que ela levava. Trata-se de um trabalho primoroso de contextualização histórica que nos mostra o universo de valores machistas da área de colonização italiana, a opressão sentida por Pierina e sua conseqüente trágica atitude.

Já o livro intitulado *História e loucura: saberes, práticas e narrativas* (2010), organizado também pela professora Yonissa juntamente com Nádia Maria Weber Santos, é uma coletânea de textos da qual destaco como pertinente ao tema desta pesquisa o excelente artigo de Ana Paula Vosne Martins sob o título: Um sistema instável: as teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX (MARTINS, 2010). Ana Paula nos revela como e porque foi desenvolvida a *teoria da ação reflexa* segundo a qual, por meio de “uma rede nervosa que ligava cérebro, útero e ovários através de gânglios e de uma complexa ramificação de nervos ao eixo cérebro-espinhal” (MARTINS, 2010, p. 25), qualquer excitação de origem sexual, em uma mulher, levaria automaticamente a uma ação reflexa no seu cérebro. Essa teoria foi muito bem recebida por um grupo bastante influente de psiquiatras da época e serviu como comprovação de que as mulheres eram escravas de seus órgãos sexuais, de que era “da sua natureza” o descontrole emocional e que, logo, não teriam a estabilidade necessária para ocupar lugares de poder e ter responsabilidades fora da casa, da família e da maternidade que eram os lugares da mulher por excelência.

A pesquisadora Fabíola Rohden, em artigo intitulado *Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX* (ROHDEN, 2002), ressalta que havia uma clara preocupação da classe médica com a delimitação do papel social de cada sexo no referido período. Segundo ela, “a vida masculina não era problematizada pela medicina a partir da capacidade ou não de reprodução como acontecia com as mulheres” (ROHDEN, 2002, p. 105). Coincidentemente ou não, os problemas de ordem mental com os quais “naturalmente” as mulheres eram acometidas provinham, conforme o pensamento científico dominante da época, na maioria das vezes da condição reprodutiva.

Outro artigo de referência nessa área é intitulado *Psiquiatria e feminilidade*. Nele, a historiadora Magali Engel (1997) analisou como a construção discursiva sobre a “loucura feminina” no final do século XIX atravessou os escritos médico-psiquiátricos no Brasil contribuindo para a disseminação e consolidação do estereótipo da “mulher louca”. Magali nos apresenta um resumo das mudanças que o país passou durante o século XIX em consonância com o resto do mundo para relacionar a modernidade, o novo mundo do trabalho, o fortalecimento das cidades urbanizadas e dos ideais da burguesia com a necessidade da disciplinarização dos

corpos. Nessa conjuntura crescente, as mulheres tinham seu papel e eram parte deste “projeto”. A medicina (e suas especialidades, como a ginecologia e a psiquiatria) serviu como um braço do poder público de controle sobre os seus corpos e sua sexualidade. O que levava à loucura feminina, segundo os prontuários pesquisados por Engel, eram o ciúmes, a menstruação, o parto e a menopausa. Porém, mesmo na normalidade de suas funções, o corpo feminino era, segundo os psiquiatras, doente ou potencialmente doente. Nos casos citados no artigo, fica evidente o julgamento moral de mulheres que, por vezes, tinham reais problemas mentais (mas eram tratadas como degeneradas ou maníacas sexuais) ou viveram situações de violências físicas e/ou psicológicas que as levaram a cometer crimes (e foram tratadas como histéricas). O que aconteceria com elas dependia de suas vidas progressas. Se tivessem sido boas mães e esposas receberiam tratamentos e voltariam a viver em sociedade. Mas, no caso de demonstrarem comportamentos julgados lascivos ou “degradantes”, poderiam ser reclusas para sempre.

Capítulos

No primeiro capítulo, trago definições e conceitos do cinema de horror, os principais elementos constitutivos do gênero e como minhas personagens principais (Baby Jane, Rosemary e Regan) transitam neste mundo. Conceito o cinema como tecnologia segundo Teresa de Lauretis e apresento o cinema de terror (histórico, relevância enquanto objeto de estudo da História, características) também como tecnologias de gênero.

No Capítulo 2 me debruço sobre as categorias “mulher” e “loucura” usadas para analisar os filmes. Além disso, busco, de forma incipiente, introduzir questões das narrativas fílmicas selecionadas articuladas com as reflexões teóricas, buscando, como tão bem nos ensinam as feministas negras (HOOKS, 2020), uma linguagem mais fluida, que possa ser acessada por um público mais abrangente do que o acadêmico. Início problematizando a importância dos discursos na hierarquização dos gêneros, trazendo um apanhado dos discursos mitológicos fundadores que acompanham o surgimento das grandes religiões, demonstrando como estão atrelados à divisão das funções de homens e mulheres na antiguidade. Também abordo a forma como estes discursos se propagam na Grécia e na Roma

antigas, passando pela Idade Média até chegar à modernidade iluminista. Realizo, igualmente, uma discussão sobre as representações da loucura feminina nos campos religioso, artístico e científico, através de figuras como Eva, Lilith e outras.

No capítulo 3, intitulado “Feminilidade Mal Sucedida”, selecionei sequências dos três filmes e investiguei como as mulheres são atravessadas pelas categorias beleza, jovialidade e comportamento, sendo qualificadas ou classificadas como neuróticas e desequilibradas justamente quando não atendem estas “exigências”. As personagens são interpeladas por discursos que acusam a anormalidade, sofrendo violências de diversas ordens. Introduzo o capítulo historicizando as noções de feminilidade e buscando compreender como as mudanças destas categorias são operacionalizadas pelo patriarcado, visando a manutenção dos seus inúmeros poderes. Ao contextualizar as narrativas fílmicas nas décadas de 1960 e 1970, enfatizo as conquistas dos diversos movimentos sociais que eclodiram naquele momento - em específico, o feminismo -, relacionando-os com os discursos produzidos nos filmes.

No quarto capítulo, busco traçar um breve perfil sobre a maternidade e a sexualidade feminina, tentando compreender como chegamos aos debates sobre gravidez, maternagem, métodos contraceptivos, aborto e opção pela não maternidade. Em seguida, quero perceber como o cinema de terror construiu discursivamente estas questões nas personagens e nos filmes desta pesquisa, analisando as aproximações com os discursos médico-psiquiátricos do século XIX sobre a loucura feminina. Além disso, a sexualidade “problemática” feminina também é problematizada em sequências que versam sobre as relações das mulheres com demônios e a cumplicidade estabelecida entre eles a partir de aspectos como a menstruação e a gestação.

OS FILMES – APRESENTAÇÃO

Figura 1 – Pôster original do filme *O que terá acontecido a Baby Jane?*



Choro e soluços de uma criança vendo um boneco de molas sinistro. A visão da menina apavorada. Eis as cenas das primeiras seqüências de *O que terá acontecido a Baby Jane?*. O filme dirigido pelo experiente Robert Aldrich estreou nos EUA em 1962 rodeado de forte mitologia, pois contava com o retorno de duas grandes atrizes ao estrelato: Bette Davis e Joan Crawford. Foi Crawford quem encontrou o romance homônimo de Henry Farrell e decidiu movimentar seu leque de contatos para adaptá-lo para o cinema. A famosa rivalidade das atrizes fora das telas foi um elemento extra na publicidade da época, fato que já carrega importante enunciado sobre as mulheres: que elas são “naturalmente” competitivas entre si. Juntou-se a isso o fato de Bette e Joan estarem enfrentando momentos difíceis em suas carreiras, descartadas pelos estúdios que outrora haviam sido o seu segundo lar (a Warner Brothers e a MGM, respectivamente) justamente porque, para Hollywood, mulheres na faixa dos 40 anos já estavam velhas demais e só podiam fazer papéis de mães de protagonistas. E é justamente aí que reside a monstruosidade dessa trama, o terror advindo da idade, da velhice e dos traumas

do passado que voltam porque, justamente a competitividade das irmãs – no sucesso, na beleza e no talento –, causa a tragédia que dá andamento à trama, o acidente que deixa Blanche para sempre em uma cadeira de rodas.

O que terá acontecido a Baby Jane? foi lançado nos cinemas nos Estados Unidos em 31 de outubro de 1962, pela Warner Bros Pictures. O filme foi aclamado pela crítica e um sucesso de bilheteria. Foi indicado a cinco Oscars e ganhou um, de Melhor Figurino, com Bette Davis recebendo sua décima e última indicação de Melhor Atriz pela personagem que dá nome ao filme. O enredo se concentra em duas irmãs, Baby Jane Hudson e Blanche Hudson, interpretadas por Bette Davis e Joan Crawford, respectivamente. A história se passa em Hollywood, nos anos 1930, e retrata a relação conturbada entre as duas mulheres. Baby Jane Hudson era uma criança prodígio no mundo do entretenimento, mas seu sucesso diminuiu à medida que envelhecia. Por outro lado, Blanche Hudson tornou-se uma famosa atriz de cinema e desfrutou de uma carreira de sucesso. No entanto, um trágico acidente de carro deixou Blanche paralisada da cintura para baixo, acabando com sua carreira e confinando-a a uma cadeira de rodas. Anos depois, Baby Jane, agora uma mulher envelhecida e alcoólatra, cuida de sua irmã Blanche em uma mansão decadente. A relação entre elas é marcada por ressentimento, ciúme e crueldade. Baby Jane é abusiva e controladora, enquanto Blanche é vítima de seus maus-tratos. O conflito principal surge quando Baby Jane começa a acreditar que Blanche está planejando tirá-la de sua vida e interná-la em um hospital psiquiátrico. A tensão aumenta à medida que Baby Jane se torna cada vez mais instável e violenta. Ela tortura Blanche e mantém sua irmã em cativeiro na mansão. Blanche tenta escapar várias vezes, mas é impedida por Baby Jane. Segredos do passado dão a reviravolta final, deixando o filme ainda mais aterrorizante até o fechamento surpreendente e trágico.

O contexto da década de 1950 e o início dos anos 1960, nos EUA, é fundamental para entendermos, entre outras questões, o que significou o retorno de atrizes como Betti Davis e Joan Crowford à cena de Hollywood (já eram consideradas velhas), fazendo filmes de terror psicológico inaugurando, inclusive, uma nova categoria chamada “psycho-biddy”, ou gênero Grande *Dame Guignol*, também conhecido como *Hagsploitation*. Também as questões exteriores ao filme foram utilizadas para compor um cenário propício para a divulgação, já que

as atrizes nutriam uma inimizade bastante pública. Abordo, entre outras coisas, os seguintes elementos que constroem o enredo: a loucura de Baby Jane, que é advinda de traumas da infância, o ódio nutrido por ela sobre a irmã e que desencadeia uma competição entre as mulheres e uma vida inteira de violências, crimes, alucinações até o desfecho trágico.

Ficha técnica

Título em português: O que terá acontecido a Baby Jane?

Título Original: What Ever Happened to Baby Jane?

Ano: 1962

País: Estados Unidos

Gênero: terror psicológico

Duração: 134 minutos

Direção: Robert Aldrich

Roteiro: Lukas Heller

Distribuidora: Warner Bros

Produção: Robert Aldrich

Música: Frank De Vol

Direção de arte: William Glogow

Efeitos especiais: Robert Stward

Figurino: Norma Koch

Edição: Michael Luciano

Orçamento: U\$\$ 980.000

Receita: U\$\$9.5 milhões

Elenco principal: Bette Davis - Baby Jane Hudson

Joan Crawford - Blanche Hudson

Victor Buono – Edwin Flagg

Julie Allred – Baby Jane criança

Gina Gillespie – Blanche criança

Marjorie Bennett – Dehlia Flagg

Figura 2 – Pôster original do filme *O bebê de Rosemary*

O bebê de Rosemary foi lançado em 1968 e se passa entre 1965 e 1966. Um jovem casal, Rosemary (Mia Farrow) e Guy Woodhouse (John Cassavetes), se muda para um antigo e espaçoso apartamento em Nova York, em um edifício famoso por acontecimentos trágicos. Ela é uma jovem e educada mulher que confia absolutamente em seu marido, um ator meio fracassado. Ele é bastante ambicioso, mas, a princípio, parece preocupar-se realmente com a felicidade da esposa. Ao percebê-la muito sozinha, Guy dá abertura para que o casal de vizinhos idosos Roman (Sidney Blackmer) e Minnie (Ruth Gordon) invada por completo suas vidas. Essa mudança de rotina dá início aos desdobramentos assustadores que a trama passa a ter como quando, depois de um terrível pesadelo com uma criatura demoníaca, Rosemary descobre que está grávida e passa a ter estranhas alucinações. Com a desconfiança de que seus vizinhos fazem parte de uma sombria conspiração (na realidade são bruxos satanistas), o clima vai se tornando sufocante e ela começa a duvidar da própria sanidade, pois acredita que está sendo vítima de um plano diabólico que envolve, inclusive, os médicos que estavam acompanhando a gravidez. Ao final, Rosemary finalmente descobre a verdade chocante por trás de tudo. Ela percebe que seu marido e seus vizinhos são membros do culto e que seu bebê foi concebido como parte de um ritual satânico.

No entanto, decide confrontar a situação e, em uma reviravolta surpreendente, decide ficar com o bebê. A história termina com Rosemary acolhendo seu filho, apesar de sua origem sinistra, o que sugere uma espécie de pacto sombrio e uma submissão ao destino, trazendo a ideia, discutida na pesquisa, de que a maternidade pode superar todos os percalços em nome do amor materno.

O filme de Roman Polansky foi indicado em 1969 ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Atriz Coadjuvante, (ganho) por Ruth Gordon que também ganhou o Globo de Ouro deste ano pelo mesmo papel. Mia Farrow também teve indicações como Melhor Atriz. Para analisar este filme, busco referências de enunciados principalmente do campo religioso e a relação do cristianismo com a imagem negativa construída sobre as mulheres.

Ficha técnica

Título em português: O Bebê de Rosemary.

Título Original: Rosemary's Baby

Ano: 1968

País: Estados Unidos

Gênero: terror psicológico

Duração: 136 minutos

Direção: Roman Polanski

Roteiro: Roman Polanski

Distribuidora: Paramount Pictures

Produção: Donna Holloway

William Castle

Música: Krzysztof Komeda

Direção de arte: Joel Schiller

Efeitos especiais: William J. Tuttle

Figurino: Anthea Sylbert

Edição: Sam O'Steen

Bob Wyman

Orçamento: U\$\$ 3.2 milhões

Receita: U\$\$ 33.395,426

Elenco principal: Mia Farrow – Rosemary Woodhouse
 John Cassavetes – Guy Woodhouse
 Ruth Gordon – Minnie Castevet
 Sidney Blackmer – Roman Castevet
 Charles Grodin – Dr. Hill
 Ralph Bellamy – Dr. Sarperstein

Figura 3 - Pôster original do filme *O exorcista*



Lançado em 1973, *O exorcista* conta a história da possessão demoníaca de uma adolescente, Regan McNeil (Linda Blair), uma menina de 12 anos que começa a apresentar comportamentos estranhos e violentos. Sua mãe, Chris MacNeil, interpretada por Ellen Burstyn, fica cada vez mais preocupada e desesperada para encontrar uma explicação para o que está acontecendo com sua filha. Conflitos surgem à medida que Regan se torna cada vez mais possuída por um espírito maligno. Ela exhibe comportamentos bizarros, como falar em línguas estranhas, girar a cabeça 360 graus e levitar. Os médicos não conseguem encontrar uma

causa médica para seus sintomas, levando Chris a acreditar que sua filha está possuída pelo demônio. Em busca de ajuda, Chris procura um padre jesuíta chamado Damien Karras, interpretado por Jason Miller. Karras, que está lutando com sua própria fé, concorda em realizar um exorcismo em Regan, com a ajuda de um experiente exorcista chamado Padre Merrin, interpretado por Max von Sydow. Regan é submetida a um intenso confronto com o demônio dentro dela, e os padres lutam para libertar sua alma. Durante o exorcismo, Padre Merrin morre de exaustão, mas Karras assume a responsabilidade de enfrentar o demônio sozinho. Ele se sacrifica para salvar a alma de Regan, se jogando pela janela e permitindo que o demônio o possua em vez da garota. No final, Chris e Regan são libertadas do mal, mas ficam profundamente afetadas pelas experiências traumáticas que passaram. O exorcista é conhecido por sua atmosfera sombria, efeitos especiais impressionantes e interpretações impactantes. Ele explora temas de fé, possessão demoníaca e o poder do bem contra o mal, deixando uma forte impressão no público ao longo dos anos.

O filme tornou-se um dos mais lucrativos filmes de horror de todos os tempos, arrecadando o equivalente a U\$ 441.306.145,00 em todo o mundo, sendo lançado pela Warner Bros Pictures no dia 26 de dezembro de 1973 nos Estados Unidos. Baseado no livro de mesmo nome de William Peter Blatty (que também assumiu o roteiro do filme), inspira-se em um suposto exorcismo real acontecido em 1945. O personagem vivido pela atriz Linda Blair foi na verdade um menino conhecido como Roland Doe e que virou notícia em todo o país. O Exorcista foi o primeiro e único filme de terror a ser indicado ao Oscar de melhor filme tendo ganho nesta mesma premiação, em 1974, os prêmios de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Som. No mesmo ano ganhou o Globo de Ouro de melhor filme, diretor, roteiro e atriz coadjuvante. Em O exorcista, a imagem da loucura feminina incorporada pela personagem Regan MacNeil perpassa outras personagens, gerando uma atmosfera sombria e amedrontadora.

Ficha técnica:

Título em português: O exorcista.

Título Original: The Exorcist

Ano: 1973

País: Estados Unidos

Gênero: terror sobrenatural

Duração: 132 minutos

Direção: William Friedkin

Roteiro: William Peter Blatty

Distribuidora: Warner Bros

Produção: William Peter Blatty

Música: Mike Oldfield

Jack Nitzsche

Direção de arte: Bill Malley

Efeitos especiais: Marcel Vercoutere

Figurino: Joseph Fretwell III

Edição: Evan A. Lottman

Norman Gay

Orçamento: U\$\$ 12 milhões

Receita: U\$\$ 402.7 - 441.3 milhões

Elenco principal: Ellen Burstyn – Chris MacNeil

Linda Blair – Regan MacNeil

Jason Miller – Padre Karras

Max von Sydow – Padre Merrin

Vasiliki Maliaros – mãe de Padre

Karras

CAPÍTULO 1

O CINEMA DE TERROR COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO

1.1. Cinema e discurso

Desde que foi criado e projetado pela primeira vez pelos irmãos Lumière em 1895, na França, o filme, este conjunto feito de imagens em movimento e som, já foi estudado e analisado sob muitos aspectos, como tratarei ao longo do trabalho. Para esta pesquisa, utilizo os filmes como fontes primárias e objetos de análise e parto da ideia de Marc Ferro (1992), de que um filme é tanto produto da história quanto agente histórico. Porém, friso que tomei de empréstimo as categorias foucaultianas de dispositivos, enunciados e práticas discursivas para, como objetivo principal, observar, identificar e analisar de que forma os diferentes enunciados sobre gênero e loucura podem ser percebidos em personagens e discursos de um trio de filmes de terror estadunidenses das décadas de 1960 e 1970. O importante é verificar se o cinema de terror deu seguimento a uma tradição muito antiga de ligar as mulheres, discursiva e imagetivamente, ao mal, e de que modo o medo pode ser instrumentalizado a partir dos estereótipos da loucura feminina criados pelos discursos médico-psiquiátricos do século XIX.

Como bem salienta Foucault, o discurso é um lugar de disputa e a mídia um veículo catalisador e propulsor de discursos que conformam a realidade; as narrativas que se contam sobre um determinado grupo têm fortes implicações políticas, “uma vez que o discurso é também um importante lugar de contestação de práticas sociais naturalizadas” (FUNCK e WIDHOLZER, 2005, p.10), assim como de reforço delas. Segundo Foucault, precisamos

não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 1986, p. 56)

Dentre tantas expressões culturais com ampla circulação, o cinema desponta em finais do século XIX e consolida-se como entretenimento durante o XX; logo, alguns observadores mais atentos perceberam que se tratava de muito mais do que

apenas um poderoso instrumento de comunicação. Ao mesmo tempo em que são divertimento, os filmes desenvolvem uma pedagogia. Como afirma Guacira Lopes Louro:

distintas posições de sujeitos [...] e de gênero vem sendo representadas nos filmes, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias [...]. Ainda que tais marcações sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, é possível que seus resíduos e vestígios persistam, algumas vezes por muito tempo, e que venham a assumir significativos efeitos de verdade. (LOURO, 2008, p.81)

O cinema produz significados, mas também é produzido por representações sociais¹⁴. Para Graeme Turner, “assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, produzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significação” (TURNER, 1997, p. 128–129). Entendo os enunciados disparados pelos filmes como o que a professora Rosa Maria Bueno Fisher chamou de “dispositivos pedagógicos da mídia”, ou seja, as diversas formas de os filmes, por exemplo, fazerem-se pedagógicos ou educadores:

os meios de comunicação, de modo particular a televisão, através de diversas estratégias de linguagem [...] têm procurado mostrar-se como lócus privilegiado de informação, de ‘educação’ das pessoas, e [...] procurado captar o telespectador em sua intimidade, produzindo nele, muitas vezes, a possibilidade de se reconhecer em uma série de ‘verdades’ veiculadas nos programas e anúncios publicitários. (FISCHER, 2005, p.246)

¹⁴ Representação é um conceito definido, no campo intelectual em que se situa Roger Chartier, como “forças reguladoras da vida coletiva e exercício do poder” (FALCON, 2000, p. 52-53). Chartier dialoga com diversos autores e tem como base os trabalhos de Pierre Bourdieu: “[...] as representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram a universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência e mesmo a legitimar escolhas [...] é certo que se colocam no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais [...]” (CARVALHO, 2005, apud CHARTIER, 1990, p.17).

Não raro, as produções audiovisuais apresentam deslocamentos das práticas discursivas que revelam (aos olhos mais atentos) intenções outras que não as explicitadas no vídeo, um “algo a mais” que Foucault definiu como enunciado – “uma função que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e que faz com [que essas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2005, p. 98). É para esse “mais” que precisamos estar atentos quando pensamos o audiovisual, de modo a explicitarmos os enunciados quase sempre naturalizados por práticas discursivas e não discursivas – como aquela referente à associação entre mulheres e loucura –, a evidenciarmos a sua historicidade e, no caso do presente trabalho, promovermos o seu questionamento. Entender como funciona a linguagem cinematográfica, assim como enxergar nela não “realidades”, mas “construções da realidade”, imbuídas de “virtualidades” (REZENDE, 2013), é uma estratégia também para analisar processos sociais.

A discussão teórica e metodológica sobre como inserir os documentos cinematográficos na análise histórica passou a ter mais ênfase a partir da década de 1960 junto aos pesquisadores da Escola dos Annales e à Nova História francesa. É pela Escola dos Annales que o cinema ganha status de fonte histórica “preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 24). Como afirma Quinsani (2015, p. 120), “no amplo rol de meios de produção de História que existiram e surgiram desde o século XIX, negligenciar a importância do cinema contribui para enfraquecer o debate, o pensamento e a valorização da própria disciplina acadêmica”. Marc Ferro, no seu já clássico estudo sobre o tema, salienta que “a leitura cinematográfica coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado” (FERRO, 1992, p. 19), a partir do que podemos concluir que além de ser fonte para o estudo da história o cinema também é construtor dela, uma vez que forja representações da realidade que fazem emergir modos de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ainda segundo Ferro, estes “novos documentos” trazem outra linguagem que dá diferente dimensão ao conhecimento do passado¹⁵.

¹⁵ *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 23, mai-juin 1968, p.581-585. (KORNIS, 1992, p. 242).

Nesse sentido, os filmes podem ser entendidos também como meios de representação da história, porque os elementos que formam a linguagem visual moldam e reconstróem aquilo que foi recortado do real, conferindo-lhe novos significados. No mesmo sentido, logo nas primeiras discussões acerca da construção na linguagem cinematográfica, cineastas como os russos Dziga Vertov e Serguei Eisenstein reconheciam que a montagem era obra e visão dos realizadores (KORNIS, 1992, p. 240) e não um reflexo, sem interferências, da realidade. Para eles, essa linguagem, da qual fazem parte montagem, roteiro, movimentos de câmera, luz, som, enquadramentos, dentre outros elementos, é uma construção que pode alterar e adaptar a realidade ao que pretende comunicar. Dessa forma, as técnicas envolvidas na fundamentação e desenvolvimento de cada filme estão imbuídas de sentidos da sua época e envoltas em relações de poder tanto quanto qualquer outra área na qual estejam envolvidas pessoas e seus interesses. Por exemplo, quando o jornalista Siegfried Kracauer escreveu, em 1947, o livro “De Caligari a Hitler” (1988) – cuja tese central é a de que o cinema expressionista alemão refletia os anseios daquela sociedade na década de 1920, prenunciando a ascensão do nazismo –, ele entendeu que a ficção refletia a mentalidade da nação e estabeleceu uma relação direta entre o filme e o meio que o produziu, como se este fosse uma espécie de instrumento de captação de “sentimentos”, revelando alguns mecanismos sociais. De toda forma, o que será possível entender quando o diretor Roman Polansky, no final da década de 1960, faz de uma mulher da classe média alta de Nova York (Rosemary) a incubadora do diabo?

Foi a partir do desenvolvimento da teoria feminista do cinema, principalmente com autoras norte americanas e inglesas, que se iniciou um novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos, interessado tanto em fazer emergir nomes de diretoras, atrizes e roteiristas “esquecidas” pela crítica vigente quanto em criar uma teoria que questionasse e desmistificasse “as relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são vinculados valores e padrões de comportamento” (FERREIRA, 2018). Num primeiro momento, durante os anos de 1970 e 1980, o interesse recaiu sobre a imagem e os estereótipos das mulheres, além de focar no olhar masculino sobre elas. Ann Kaplan (1983) utilizou a psicanálise e a semiologia para tentar

desvendar as representações femininas dominantes a partir dos signos da cultura e ideologia patriarcais no cinema hollywoodiano. Ela argumenta que a representação de gênero no cinema é uma construção social que geralmente reflete a visão masculina dominante da sociedade e que as mulheres muitas vezes são retratadas como objetos sexuais ou como figuras passivas e dependentes dos homens. Defende que as questões de gênero no cinema precisam ser consideradas ao analisar as imagens cinematográficas e propõe que os filmes podem ser usados como uma ferramenta para a mudança social e a resistência contra opressões¹⁶. Laura Mulvey (1975), também a partir da psicanálise e noções de voyeurismo e narcisismo, teorizou sobre essa ideia do “olhar” (male gaze). Segundo esta teoria, o olhar no cinema é predominantemente masculino e objetificante e projeta sua fantasia na figura feminina. É como se a mulher fosse exposta naquele lugar para atrair olhares sendo uma simples portadora de significado, e não uma produtora de significado.

As críticas a estas teorias se deram porque, como afirma Ceíça Ferreira (2018), essas autoras privilegiaram apenas a diferença sexual, desconsiderando as intersecções de raça e classe, por exemplo. Só com as críticas de feministas negras e lésbicas como Bell Hooks (2019) e Anneke Smelik (2016) que se estabeleceu a interseccionalidade nas pesquisas relativas a cinema e gênero.

Durante os anos 1980 e 1990, a teoria feminista do cinema se debruçou sobre a subjetividade feminina, focando no “olhar feminino” e na formação de espectadoras, com fortes críticas às teorias psicanalíticas anteriores. Conforme Maria Bernardete Brasiliense,

Os estudos de gênero vieram para trazer uma compreensão sócio-política, mas, também, uma revisão crítica sobre como a mulher é construída para as telas. Um olhar constituído por normas cristalizadas, imagens que moldam mulheres embrulhadas a sentidos atribuídos ao feminino. Representações que criam muitas

¹⁶ A ideia do livro “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera” nasceu de um curso sobre a mulher no cinema, que a autora ministrava desde 1972. O texto reúne ideias com as quais Kaplan, professora-adjunta da *State University of New Jersey*, se debateu durante décadas, ao reagir às várias fases do movimento feminista. Para a autora, a crítica feminista do cinema evoluiu a partir do próprio movimento feminista e de suas preocupações e inchou-se com uma metodologia sociológica e política. Na delimitação de seu universo de pesquisa, Kaplan opta pela questão do olhar masculino reproduzido no cinema, que pretende dominar e reprimir a mulher, por seu poder controlador sobre o discurso e o desejo femininos.

vezes o corpo abjeto, unicamente segundo o modelo e a utilização desse corpo. (BRASILIANSE, 2017, p. 125)

E, como afirma Danna Haraway:

Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significado, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro. (HARAWAY, 1995, p. 16).

Os textos de Laura Mulvey (1983) e o de Teresa de Lauretis são marcos na mudança da análise fílmica. Se a primeira inova indo além do estudo da narrativa, a segunda insere os discursos na análise. Elas começam a pensar qual o papel das mulheres nos filmes, o que representam dentro da narrativa, como os discursos enquadram numa produção maior de sentidos e de entendimento, do discurso enquanto ação que tem capacidade de produzir aquilo que ele está nomeando. Também é importante destacar que para Lauretis o gênero é uma representação. Não da forma passiva, espelhada do real como pode se pensar em um primeiro momento, mas, sim, como um campo importante de disputas, de produção, nunca estático e dentro das disputas de poder porque ele não existe por si só no mundo. Ao contrário, a construção dele vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. A autora nos lembra que a representação é sua construção e toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção. Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero apenas como uma representação ideológica falsa.

Representações de gênero são um aparato semiótico (que analisa todos os mecanismos de linguagem como a fala, os gestos, o olhar, os comportamentos), além de construção sociocultural, um sistema de representação que atribui significados (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social) a indivíduos dentro da sociedade. (LAURETIS, 1994, p. 212)

A velha Hollywood, por exemplo, colocava as mulheres como as figuras a serem decifradas, onde se encontram os mistérios (*femme fatale*, sensualidade), o

objeto a ser descoberto e dominado. Identifico-me com Barbara Creed em seu livro “O monstruoso feminino”, no qual desafia a visão patriarcal da mulher apenas como vítima, argumentando que o protótipo de todas as definições do monstruoso no cinema é o corpo reprodutor feminino, além de analisar, à luz da psicanálise, diversas personagens que dão vasão a este monstruoso feminino (e que se caracterizam pela sexualidade e abjeção). Segundo a autora, a possessão, por exemplo, da personagem de *O exorcista*, se torna desculpa para “legitimar a exibição de comportamento feminino extravagante, retratado como depravado, monstruoso, desprezível e perversamente atraente” (CREED, 1993).

1.2. Cinema de terror

O gênero horror existiu primeiramente enquanto narrativa literária nos séculos XVIII e XIX (Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Emily Brontë, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Bram Stoker, Henry James), sendo seguido pelo teatro com o *Théâtre du Grand-Guignol* de Paris, inaugurado em 1897, especializado na apresentação de espetáculos de horror grotescos e realistas, de grande apelo popular. No mesmo ano da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière e da projeção do clássico *A Chegada de um Trem à Estação* (1896), foi lançado, no dia 24 de dezembro, no Teatro Robert Houdin (Paris), o curta-metragem chamado *A Mansão do Diabo* (já em domínio público¹⁷), do cineasta Georges Méliès, filme que é considerado por muitos historiadores como o primeiro curta-metragem de terror. Nele, Méliès interpreta Mefistófeles, personagem satânico da Idade Média, que é visto incomodando os moradores de uma mansão. Alguns elementos, do que viria a ser chamado e definido como o gênero horror, já podem ser observados ali. Também o Expressionismo Alemão, movimento da década de 1920, é por vezes considerado embrião das expressões visuais que têm relação com o terror. O longa-metragem alemão *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)¹⁸, de Robert Wiene, por exemplo, possui os aspectos sombrios, a estética grotesca, os personagens macabros que

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=mb16vp1eeYU>

¹⁸ *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1920.

caracterizarão o gênero propriamente dito após os anos de 1930, quando o estúdio Universal investiu em produções de segunda linha em Hollywood.

Nos anos pós-Primeira Guerra, os Estados Unidos viveram a Crise de 1929 de forma trágica, e a ideia do estúdio Universal era propor a catarse por meio do medo.

Já no início da década de 1930, o estúdio lançou os filmes *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), algumas das suas primeiras experimentações com o que se estabeleceu como sendo o gênero de terror no cinema. Os resultados positivos e a grande aceitação do público surgem como a resposta de uma sociedade que sobreviveu a uma época de terror e estava pronta para encarar seus medos, e até se divertir com isso. (MEDEIROS, 2016, p. 284)

Na década de 1940, houve uma mudança na configuração destes filmes tendo em conta que a própria realidade da Segunda Guerra já era brutal e assustadora demais. Os antigos monstros viraram criaturas inocentes e até mesmo patéticas. A guerra tirou o poder dos monstros, tornando-os irrisórios. No período subsequente, a Guerra Fria se reflete no cinema com os monstros vindos de longe, do espaço, encarnando a paranoia comunista norte-americana em filmes como *Alien – o oitavo passageiro* (1979).

Durante a década de 1960, os Estados Unidos se envolveram fortemente na Guerra do Vietnã, desencadeando uma série de eventos que desafiaram os padrões estabelecidos. Em resposta, a juventude abraçou o movimento *hippie*, promovendo ideais de "paz e amor", explorando a revolução sexual e se engajando na participação política. Simultaneamente, os movimentos pelos direitos civis, que vinham ganhando força desde a década de 1950, receberam uma grande atenção da mídia. As mudanças no comportamento e na percepção do corpo feminino, influenciadas pelos movimentos feministas, também enfrentaram resistência e retaliação. Alguns grupos viam as conquistas das liberdades como ameaças à família tradicional, ao patriarcado e aos valores religiosos. Assim,

no final dos anos de 1970 vemos surgir um novo projeto, vindo de diversos grupos e setores, de restabelecer a autoridade e tradição, permeando a vida cultural, política, econômica e social que encontra um canal de ampla divulgação e ressonância nas mídias. (LAROCCA, 2016, p. 19)

O cinema foi um importante aliado na construção de discursos sobre o corpo e a sexualidade femininos neste momento. Os filmes classificados como “horror” ou “terror” (no Brasil), simbolizaram um ajustamento nos termos de representação de gênero, dialogando com tendências conservadoras dos anos de 1960. No cinema de terror, a perseguição ao corpo e à sexualidade femininos foram evidentes, por exemplo, no subgrupo conhecido como *slasher*¹⁹, como bem demonstram franquias como Sexta-feira 13 e Halloween (LAROCCA, 2016). Importante salientar que os anos de 1960 viveram uma virada na forma, conteúdo e estética dos filmes de horror, a partir de *Psicose* (1960)²⁰, de Alfred Hitchcock, porque o mal, a partir deste filme, passou a estar localizado também nas nossas casas e famílias, não só em castelos ou florestas distantes do leste europeu, por exemplo, o que torna a narrativa, ainda que ficcional, muito próxima ao cotidiano. Ele inaugura o terror moderno (PRIMATI, 2011), no qual o mal é indestrutível e prevalece, além de não ser punido.

Ao mesmo tempo, o ano de 1968 é crucial para entendermos o terror contemporâneo, pois foi o momento em que houve o abandono da restrição de conteúdo e a adoção de um sistema de classificação de filmes menos rigorosa, o que possibilitou a exploração de uma violência mais gráfica, explícita e sexualizada nas telas²¹. Ao se mostrar extremamente lucrativo, este gênero começou a ser explorado por grandes estúdios a partir de 1970. A sexualidade e o corpo femininos tornaram-se a linha de frente em filmes que encenavam as possibilidades e conflitos da libertação sexual dos anos de 1960 e 1970²².

¹⁹ Subgênero do horror que se caracteriza pela presença de assassinos que buscam vingança ou *serial killers* que matam quaisquer pessoas só por prazer.

²⁰ *Psicose*. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960.

²¹ Entre os anos de 1930 e 1968 vigorou em grande parte da indústria cinematográfica estadunidense a *Motion Picture Production Code* (MPPC), popularmente conhecida como Código Hays, um conjunto de “regras morais” que delimitavam quais conteúdos eram aceitáveis ou inaceitáveis nos filmes produzidos comercialmente nos Estados Unidos. As proibições incluíam: sexo apresentado de maneira imprópria, cenas românticas prolongadas, ênfase na violência, exibição do uso de drogas, nudez e outros. Entre 1934 e 1954, sob o comando de Joseph Breen, o código foi aplicado rigorosamente, causando a censura de diversas produções. Entretanto, devido ao grande número de contestações, ao longo dos anos o código passou a perder sua força e em 1968, após alguns anos de aplicação mínima, foi substituído pela classificação por faixa etária (MPAA - *film rating system*).

²² Pode-se observar “que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar

Importante salientar que, como afirma Cánepa, “a audiência para filmes de terror vindos do exterior (principalmente EUA) é muito grande (no Brasil), colocando, todos os anos, fitas de horror estrangeiras nos primeiros lugares dos rankings nacionais de bilheterias” (CÁNEPA, 2008, p. 3). Essa realidade tem justificado cada vez mais pesquisas sobre este gênero também por não se tratar apenas de uma experiência individual e, portanto, ter reflexos importantes na cultura de todas as sociedades. Além disso, o terror comporta importante diferença com relação à participação feminina nas telas:

Uma pesquisa do Google e do Instituto Geena Davis de Gênero da Mídia revela que o horror é o único gênero em que as mulheres aparecem mais em tela que os homens, com 53% de tempo. E é também nos filmes assustadores que elas mais têm voz: 47% das falas são proferidas por personagens do gênero feminino. Para fins de comparação, em geral as mulheres têm 36% de tempo em tela e 35% do tempo de fala nos filmes. A pesquisa usou como base os 100 filmes americanos com maior receita entre 2014 e 2016.²³

Para esta pesquisa vou salientar algumas especificidades enunciativas a partir de roteiros que tratam de entidades malignas (demônios, espíritos) que precisam de um “local” para demonstrar força e exigir submissão, caso de muitos filmes do subgênero “sobrenatural”²⁴, assim como do mal que se apodera da mente, “terror psicológico”²⁵, e que, nas mulheres, tem reflexos de características pretensamente inerentes a elas como inveja, depressão ou paranoias advindas da maternidade ou da velhice. O “local” escolhido foi, na avassaladora maioria das vezes, o corpo feminino. Filmes sobre exorcismos, encarnações malignas e possessões diabólicas, por exemplo, fizeram dos corpos das mulheres no cinema, como afirma Teresa de Lauretis (1984), espetáculos que remetem a imagens de sanatórios psiquiátricos e de suas internas. A loucura, oficialmente ligada ao sexo

ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição” (CARROLL, 1999, p. 27).

²³ <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/29/vitimas-ou-monstros-os-cliches-das-mulheres-nos-filmes-de-horror.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em: 26 fev. 2020.

²⁴ Subgênero do horror definido pela presença de uma força sobrenatural, hostil ou pacífica, que domina personagens ou os aterroriza.

²⁵ Subgênero do horror e da ficção no qual o medo é gerado a partir da vulnerabilidade da mente humana à alguma sensação que causa desconforto mental diferentemente do horror padrão do cinema que ocorre devido ao sentimento de nojo ou repulsa ao sangue e à violência.

feminino desde o século XIX pelo discurso médico-psiquiátrico, foi um dos dispositivos utilizados como instrumento de sujeição das mulheres e, nesse sentido, faz-se importante um aprofundamento na narrativa cinematográfica que faz uso dessa relação. Gabriela Larocca observa que o cinema de horror “dialoga e reinventa mitos, tabus e um inconsciente e histórico medo da sociedade em relação à figura feminina, sendo essa representada de diversas maneiras: vítima, monstro, louca ou sedutora” (LAROCCA, 2016, p. 25). É interessante perceber a retomada do que poderíamos chamar de um *dispositivo da loucura*²⁶, operacionalizado pelo cinema estadunidense através de uma possível articulação entre campos de saber, formas de normatividade e modos de subjetivação.

Nesse sentido, a figura do monstro ocupa lugar fundamental no gênero terror, visto que:

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (...), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’ (...). Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. (COHEN, 2000, p. 26-27)

Como elemento concreto, ele é o perigo, é o aviso daquilo que precisa ser destruído e representa o que a sociedade acredita que são monstros em um determinado momento, podendo ser historicamente situados. Utilizando a psicanálise, Robin Wood (2018) pondera que o verdadeiro tema do gênero horror é a disputa pelo reconhecimento de tudo que nossa sociedade reprime e oprime e a criatura monstruosa é aquela que se esconde por baixo e abala o *status quo*. Não à toa, a família nuclear cristã, heterossexual e branca é tão explorada pelo gênero: *Poltergeist – o fenômeno* (1982)²⁷, *Sexta-Feira 13* (1980)²⁸, *A Profecia* (1976)²⁹, *A Hora do Pesadelo* (1984)³⁰, são alguns exemplos de famílias sendo “atacadas”. A

²⁶ Dispositivo da maternidade, no original da pesquisa de: MARCELLO (2003).

²⁷ *Poltergeist*. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1982.

²⁸ *Friday the 13th*. Direção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos, 1980.

²⁹ *The Omen*. Direção: Richard Donner. Reino Unido; Estados Unidos, 1976.

³⁰ *A Nightmare on Elm Street*. Direção: Wes Craven. Estados Unidos, 1984.

ameaça personificada pelo monstro não é meramente física, ela é também moral e social. Como objeto de análise, é importante observar quem é o monstro e como aparece na trama, se a sua curiosidade é punida e qual fronteira ele representa na ação.

Nos filmes que serão analisados aqui, mulheres de idades, profissões, personalidades e vivências diferentes foram penalizadas. Reagan McNeil, por exemplo, é uma menina doce, educada, filha única de mãe divorciada. Sua mãe é atriz e vive uma vida livre dos padrões morais dos anos 1970 nos EUA, pecado que será punido com muita rigidez, com a filha tendo o corpo violado pelo diabo (entidade masculina, o que pode ser interpretado como o estupro de uma pré-adolescente) e exposto brutalmente. Baby Jane era atriz mirim e sua irmã vai ser também atriz quando adulta, com grande sucesso. Davis e Crawford tiveram suas personagens construídas como monstruosas explorando justamente a idade já considerada ultrapassada de ambas, trazendo um jogo perigoso entre ficção e realidade, colocando-as como rivais na arte a partir de suas próprias histórias de vida, potencializando o estereótipo da rivalidade feminina. Rosemary é uma mulher jovem de classe média, leve e feliz até ser a escolhida da seita satânica, talvez justamente por estas características. Neste caso, o mal já não precisa mais se esconder em casarões velhos do interior dos EUA ou em milhares abandonados. Ele brota em Nova York, centro urbano, “a cidade que nunca dorme” e onde os movimentos políticos costumam aflorar com mais força. Porém, queimar sutiãs (7 de setembro de 1968, Atlantic City), disputar o mercado de trabalho, tomar pílulas anticoncepcionais e decidir sobre a própria gravidez talvez não fosse visto com bons olhos por uma parcela da população norte americana durante os anos de 1970, e Rosemary pagou um alto preço por ser e viver como uma mulher cosmopolita.

1.3. Horror x terror: a questão das denominações

Uma das questões que sempre aparecem quando estudamos literatura ou cinema ligados aos fenômenos sobrenaturais, monstruosos, com histórias terríveis e apavorantes, é a das denominações. Qual a diferença entre o horror e o terror? Não considero que este seja um fator determinante, tanto nesta pesquisa quanto

na experiência de ler, assistir ou ouvir coisas que transmitem medo, porém, é oportuno destacar as discussões sobre a questão e entendo que muitas/os autoras/es (CARROLL, 1999; DE SÁ, 2017) já teorizaram sobre o tema. Utilizo nesta pesquisa as definições de Penner, Schneider e Duncan no livro *Cine de Horror* (2008).

Para eles, o *terror* é o suspense e o medo advindos de alguma coisa que não se sabe exatamente o que é. É a preocupação pelo que pode acontecer de terrível. Por exemplo, quando Rosemary, durante sua gravidez, percebe que algo está errado, que as dores lancinantes que sente não são normais e que seu médico, ao invés de ajudá-la, a engana, mas ela não sabe como nem por quê. Nós, espectadores, sabemos boa parte do que está acontecendo até aquele momento, diferente de Rosemary, e ainda assim temos pavor junto com ela. No entanto, o futuro é segredo também para nós, pois não sabemos se o nascimento e desenvolvimento do bebê-diabo que ela carrega levará a humanidade a sucumbir ao mal ou se restarão consequências na sua saúde física ou, ainda, como ela vai reagir ao entender que é vítima da ganância do marido e de uma seita satânica.

Já o *horror* constitui-se dos medos já transformados em realidade. É o sangue jorrando no chão, o monstro presente e perigoso. “El horror es el pressagio cumplido” (PENNER, SCHNEIDER, DUNCAN, 2008, p. 9). Vemos o horror nos olhos de Rosemary na última cena, quando ela adentra a sala onde está o berço e entende que deu à luz ao diabo. Ainda que o termo horror esteja ligado à tradição crítica de origem anglo-americana (que é a origem dos três filmes aqui analisados), escolhi utilizar o termo *terror* porque é como popularmente se chama a literatura e o cinema deste gênero no Brasil. De toda forma, este é um debate teórico importante para algumas autoras e autores devido aos fundamentos próprios de suas análises (linguísticas, literárias). Para esta pesquisa, filmes de terror serão entendidos como narrativas que trazem enredos envoltos em medos, angústias e paranoias (principalmente ligadas a eventos sobrenaturais e psicóticos), desestabilizando as personagens, colocando em xeque questões de ordem religiosa, cultural e política.

A trajetória do terror possui uma longa história de debates sobre o tema, sendo entendido como um conceito guarda-chuva que abarca gêneros e subgêneros narrativos ligados ao suspense, à fantasia, ao mistério, por exemplo.

O terror formou parte do lazer e da arte desde o começo dos tempos. Desde as pinturas rupestres de leões, tigres e ursos. Por acaso os últimos dias de Cristo não são uma história de medo caracterizada por matanças, injustiças, brutalidade e, finalmente, vida após a morte? A Bíblia, o Corão, os textos antigos da China e do Japão, todos tem elementos horripilantes e sobrenaturais. Neles, os finais mais atrozes e os medos mais terríveis tornam-se reais. São lembranças de que um fim muito real e tangível nos espera sempre na esquina". (PENNER, SCHNEIDER, DUNCAN, 2008, p. 9 - tradução da autora)

Os filmes de terror, assim como os demais gêneros cinematográficos, seguem algumas convenções (técnicas, cinematográficas, de repertório) que permitem sua classificação. Ainda que não haja necessariamente uma rigidez em termos conceituais, é importante que possamos definir quais características filiam determinados filmes porque é a partir delas que pude, inclusive, definir os parâmetros de análise e de metodologia neste trabalho. Onde autores citam *horror* (por opção de definição) aqui será entendido como referência aos filmes de terror.

Assim como a pornografia, o terror diferencia-se de outros gêneros por produzir no público uma sensação corporal imediata. A própria definição da palavra horror (do latim *horrore*: estremecimento ou agitação causada por coisa horrorosa; aquilo que causa susto, pavor, repulsa; aversão; coisa repelente) nos remete à reação física que temos e ao sentimento de defesa que desperta. É muito comum fechar os olhos, gritar, ficar paralisado e/ou agitado em alguns momentos pois ficamos, como os outros animais, atentos e em estado de alerta. "O horror também invoca uma reação física ao nos mostrar algo que está fisicamente errado" (KING, 2013, p. 38), afirma o autor falando da importância do corpo no gênero fílmico. Lovecraft afirmava que o único medo verdadeiro é o medo do desconhecido e essa problemática é bastante explorada quando se criam atmosferas literárias e audiovisuais de terror. O clima sombrio aliado a elementos sobrenaturais, elementos intersticiais (que misturam geralmente duas configurações como humano e animal, homem e mulher), além da presença de uma personagem monstruosa fictícia e ameaçadora busca criar o efeito emocional do medo fazendo com que o público se identifique com o/a "mocinho/a" e convirja as emoções da personagem. Além disso a caracterização da natureza desse efeito emocional é amparada por figuras recorrentes e estruturas de enredo que são arranjadas para causar a emoção que Carroll chamou de horror artístico, o "horror que serve de

nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídias, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária [...] uma categoria útil, por meio da qual comunicamos e recebemos informação (1999, p. 27-28). Ou seja, aquilo que causa medo e pavor, mas com a segurança de se tratar de fantasia, atendendo ao que o autor denomina de “paradoxo do coração” (CARROLL, 1999, capítulos 2 e 4).

O que constitui um filme como terror vai depender também de questões pessoais, porque este gênero fílmico está ligado ao questionamento de instituições (como a família e a igreja) além de questões e fobias que ultrapassam a abordagem gráfica da violência, por exemplo. Para Carroll, “as emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos, crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações”. Quais os seus medos? Aranhas, vampiros, demônios? Ou a solidão, a vergonha, o abandono? O medo pode ser uma sensação individual ou coletiva e como o encaramos, seja enquanto indivíduos, seja enquanto sociedade, diz muito sobre o momento e os valores que são destacados nele. Como afirma King, “as melodias das histórias de terror são simples e repetitivas, e são melodias de ruptura e desintegração” (KING, 2013, p. 28). É muito significativo, por exemplo, que *Corra!* (2017)³¹, filme que se enquadra em diversas características do terror e que trata de racismo de uma forma assustadora, tenha sido classificado para concorrer ao Globo de Ouro daquele ano na categoria de comédias e musicais. O diretor Jordan Peele afirmou que o longa “é um documentário” e Lil Rel Howery, que interpretou Rod no longa, afirmou “se posso ser honesto, isso é estranho para mim... Não há nada divertido sobre o racismo. Isso não é realista?”.³²

Como isto vai se relacionar com as questões de gênero e como a loucura será utilizada para caracterizar o ser monstruoso, por exemplo? Imagens clássicas do terror colocam as mulheres como vítimas, vulneráveis e sexualizadas, com um corpo excessivo e histérico, extrapolando limites e ameaçando a ordem. Linda Williams (1991) fala do corpo feminino, nestes filmes, como espetáculo que comporta imagens saturadas de prazer, medo e dor, numa performance de

³¹ Get Out. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2017.

³²<https://www.omelete.com.br/filmes/corra-diretor-comenta-classificacao-do-filme-como-comedia-no-globo-de-ouro>. Acesso em: 8 dez. 2021.

arrebatamento que naturaliza imagens de violência puramente misóginas. Quando pensamos em *O Exorcista* (1974), é da menina Regan possuída pelo diabo que lembramos e não do padre cuja função dá nome ao filme. Segundo Carol Clover, “garotos morrem, resumidamente, não porque são garotos, mas porque fizeram coisas erradas. Algumas garotas morrem pelos mesmos erros. Outras, entretanto, sempre as principais, morrem – após o enredo revelar o motivo – porque são mulheres.” (CLOVER, 1993, p. 34).

1.4. O cinema como tecnologia

Gosto de encarar obras de arte como alegorias da vida, metáforas que artistas projetam para tocar em assuntos delicados, tabus, traumas ou para florir ainda mais as belezas do cotidiano. Neste sentido, o cinema surge como uma revolução no século XX ao colocar imagens e sons em movimento juntos, criando uma nova perspectiva de realidade produzida. Algumas pessoas acham interessante acessar essa realidade através do medo e essa ideia é a que guia esta pesquisa. Da mesma forma que diverte, o cinema ensina. Teóricas como Teresa de Lauretis compreenderam que importantes traços de nossas subjetividades podem ser tanto projetados como moldados junto às telas. O que é ser homem ou mulher no Ocidente segundo o cinema? Obviamente que a pergunta, ampla, generalizante e até mesmo maliciosa, depende de inúmeras variantes. Desde pensar o espaço, o tempo, o contexto de uma produção até as particularidades do gênero cinematográfico, afinal ser homem ou ser mulher significa um conjunto de atributos sociais e determina lugares. Como o filme aborda essas questões? Subverte ou reforça a lógica tradicional?

A linguagem cinematográfica é imprescindível para contar a história do século XX, principalmente se levarmos em conta que a história também é a da construção das subjetividades e das representações visuais sobre os sujeitos. Até o século XIX, cada um e cada uma, salvo exceções ligadas a montagens teatrais com alcance limitado, criava, a partir da literatura, da cultura oral (religiosa ou pagã) imagens geralmente ligadas à sua dimensão de vida. A partir do advento do cinema, alguém – um outro – passa a criar as imagens para milhares de outros. E esse outro (diretores, produtores, roteiristas, figurinistas, apoiadores, financiadores) tem

vivências e construções subjetivas próprias além de ser atravessado por interesses econômicos, por exemplo. Assim sendo, quando o espectador olha o produto, o filme, primeiramente há o olhar da câmera sobre os atores, cenários e locações marcando a autoria. Os elementos diegéticos (conjunto de elementos que caracterizam e integram a narrativa fílmica, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros e outros, que delimitam o chamado “universo diegético”) compõem a narrativa dando a coerência necessária para que os/as espectadores/as não se sintam enganados/as pelos fatos apresentados, mesmo tratando-se de uma obra de ficção. E é neste jogo de criação e realidade que diversos enunciados estão disparados.

Se pensarmos em termos da jornada do herói (modelo inicialmente criado pelo antropólogo norte-americano Joseph Campbell (2005), um modelo amplamente utilizado por roteiristas de Hollywood, como Christopher Vogler³³, e diretores, como David Lynch e George Lucas, o herói tem uma jornada para cumprir, é retirado de sua zona de conforto e obrigado a enfrentar diversos desafios. No final, temos sua redenção e a volta para o mundo normal trazendo algum ensinamento. As chances deste herói ser masculino ou ter características ligadas aos estereótipos masculinos é imensa, porque esta também é uma posição engendrada, sendo as mulheres auxiliares ou obstáculos da jornada. Este herói é a personagem central da história, aquele que pode caminhar na narrativa, além de ter o poder transformador. Ele recebe a jornada, conquista e circula pelos espaços para alcançar os objetivos. No segundo escalão da narrativa ficam as mulheres, às quais cabem os lugares de ícones, espetáculos, fetiches da violência.

A personagem Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) – que dá origem à figura da garota final (*final girl*) (CLOVER, 1993) –, de *Halloween* (1978)³⁴, faz as vezes da heroína, porém também aciona estereótipos padrões da boa menina – em oposição às amigas, a *final girl* costuma ser a personagem que não bebe, não usa drogas e não faz sexo – e é zombada por sua inexperiência sexual. É ela quem sobrevive e ataca Michael Myers (Nick Castle/Tony Moran/Tommy Lee Wallace), um assassino

³³ Conhecido por ter escrito o "memorando The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers" (A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Roteiristas), como um guia interno para os roteiristas dos estúdios Walt Disney.

³⁴ *Halloween*. Direção: John Carpenter. Estados Unidos, 1978.

que escapou do manicômio e está a solta na noite de *Halloween*, assombrando os jovens da pequena cidade de *Haddonfield*. É ela quem sobrevive até o fim do filme e derrota o assassino, mesmo que momentaneamente. Mas, ainda que ocupando o lugar de heroína nestes filmes, a *final girl* sofre um ajustamento das características que um herói tem em uma jornada clássica e continua sendo apanhada pelo *male gaze*, tendo seu corpo altamente sexualizado e violentado antes da vitória, corpo-espetáculo, com direções abusando da saturação sexual, investindo em violência gráfica e explorando os sentimentos de prazer, dor e medo das personagens.

Segundo Teresa de Lauretis, concepções culturais de masculino e feminino formam dentro de cada sociedade “um sistema de gênero, um sistema simbólico de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias” (1984, p. 211). O gênero, dessa forma, existe como produto e processo de um número de tecnologias sociais (aparatos biomédicos, códigos linguísticos, representações culturais) que vão generificando/engendrando todos e todas nós. Um bom exemplo de subversão desse modelo vem do cinema de terror queer (BENSHOFF, 1997)³⁵, que desestabiliza essas convenções ao trazer para o centro das tramas personagens que embaralham o sistema sexo-gênero, como em *The Rocky Horror Picture Show* (1975)³⁶, *A pele que habito* (2011)³⁷, *Entrevista com vampiro* (1994)³⁸, *A hora do pesadelo 2: a vingança de Freddy* (1985)³⁹, por exemplo.

Ainda segundo Lauretis, os filmes, a partir de um conjunto de elementos que compõem as cenas, vão auxiliar na construção do que ela chamou de tecnologias de gênero, a partir tanto da proposta estética quanto nas questões semióticas que estão implicadas na ideia do quadro, da *mise-na-scène* e em todas as etapas que

³⁵ Teste Vito Russo: leva o nome de um importante pesquisador e ativista homossexual norte-americano e mede a inclusão de sujeitos não héteros no cinema. Segundo esta proposta, uma obra *queer* precisa ter um personagem gay, lésbica, bissexual e transgênero – entre outras variações – e ele ou ela não deve ser predominantemente definido por sua orientação sexual ou identidade de gênero. Além disso, o mesmo personagem não pode ser retirado do filme sem efeitos significativos à trama. STANCKI, Rodolfo. <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/representatividade-lgbt-no-cinema-queer-horror/> Acesso em: 10 set. 2021.

³⁶ *The Rocky Horror Picture Show*. Direção: Jim Sharman. Reino Unido, 1975.

³⁷ *La Piel que Habito*. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2011.

³⁸ *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*. Direção: Neil Jordan. Estados Unidos, 1994.

³⁹ *A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge*. Direção: Jack Sholder. Estados Unidos, 1985.

constituem um audiovisual, afinal, os filmes são ferramentas poderosas de representação, manipulação e/ou construção de fatos, informações e imagens que afetam as percepções relativas ao que é apresentado. Um exemplo interessante disso é levantado pelo cineasta e professor Steven Torriano Berry no prólogo do livro *Horror Noir* (COLEMAN, 2019) a respeito dos horrores da vida real inspirados pelo filme *O nascimento de uma nação* (1915)⁴⁰ de D.W. Griffith:

Enquanto os brancos tentavam escapar dos perigos fictícios representados na tela por uma turba voraz de negros que se levantavam para pegá-los em uma Amérikka pós-escravidão, fora do cinema os negros estavam sendo mortos de verdade, vítimas de horrores verídicos ao serem linchados, baleados, arrastados, estuprados, espancados, castrados, queimados por grupos de supremacia branca e outros racistas entusiasmados que ‘entram de cabeça’ e compraram a mensagem incitadora de ódio do filme. (COLEMAN, 2019, p. 22-23)

Segundo a visão teórica foucaultiana, temos, na noção de tecnologia sexual, um conjunto de técnicas discursivas que incidem principalmente sobre a sexualização da criança e do corpo feminino, a procriação e a psiquiatrização do comportamento, para falar que, ao contrário do que se afirmava até então, a sexualidade não é apenas uma questão natural, particular e íntima, mas, sim, construída na cultura e de acordo com os objetivos da classe dominante (FOUCAULT, 1988), colocando a noção de masculino e feminino para muito além das diferenças sexuais. Lauretis estendeu essa análise e propôs tratar também o gênero como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (1987, p. 208). O que a autora chamou de tecnologia de gênero seria a reinteração constante das tecnologias discursivas de Foucault.

Sendo o cinema um poderoso elemento de difusão e construção discursiva, é importante também entender qual o papel dele em nossas trajetórias, na constituição de nossas subjetividades. Lembro, certa vez, de comentar com uma colega do curso de Artes Cênicas que me sentia muito envolvida com determinadas

⁴⁰ The Birth of a Nation. Direção: D. W. Griffith. Estados Unidos, 1915.

histórias no cinema e que saía tão empolgada da sala que queria viver da forma que a personagem vivia, falar como ela falava, me vestir como ela, pensar da forma que ela pensava. Minha colega deu uma risada e disse que era um pensamento muito infantil. Agora, décadas depois, me vejo teorizando sobre as possibilidades de interação que o público tem com os filmes e sobre os diversos papéis do cinema no meio social e percebo que não há inocência infantil nisso.

Um dos filmes que me fez sentir assim foi *Clube da Luta* (1999)⁴¹, dirigido por David Fincher. Eu tinha então vinte e poucos anos, um emprego de garçonne, iniciando a faculdade de história e morando com minha mãe. O desejo de implodir tudo e sabotar o “sistema” que a personagem de Brad Pitt assumia, resolvendo as frustrações em encontros com outros homens para literalmente se socarem até cair, bem como a maneira como saíam extasiados daquelas arenas, refletia a vontade que eu e minhas/meus colegas tínhamos de sumir das nossas realidades, socar nossos chefes, colocar bombas nos shoppings. Para o estudante de medicina Matheus da Costa Meira, assistir à solidão e ao vazio existencial do consumo no cinema não foi suficiente e ele literalmente assumiu o discurso fílmico ao matar três pessoas e ferir quatro, em São Paulo, durante uma exibição, no ano do lançamento deste mesmo filme⁴².

Mas a sensação que mais me acompanha ainda hoje quando penso em filmes é o medo. Escondidos atrás do sofá, eu e meu irmão víamos os filmes que passavam no sábado, depois da meia-noite, e que nos eram proibidos. A curiosidade superava o pavor (tanto do que era projetado quanto de sermos descobertos) e ficávamos ali, vendo uma menina que era sugada para dentro da televisão, seus brinquedos voando ameaçadoramente pelo quarto enquanto um palhaço ria e assustava seu irmão. Das outras tantas vezes posteriores em que vi *Poltergeist – O Fenômeno* (1982)⁴³, mantive intocável a memória mais antiga da obra para mim: uma das cenas finais em que Diane Freeling (JoBeth Williams), mãe de Carol Anne (Heather O'Rourke), aparece coberta de sangue na banheira segurando a filha pequena, que havia voltado de uma outra dimensão para a qual fora levada por forças malignas, ambas chorando e rindo ao mesmo tempo. A cena

⁴¹ *Fight Club*. Direção: David Fincher. Estados Unidos, 1999.

⁴² https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_no_Morumbi_Shopping. Acesso em: 12 set. 2021.

⁴³ *Poltergeist*. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1982.

remetia tanto ao momento do nascimento quanto ao de uma morte eminente, e, ver aquelas duas mulheres (uma tão criança e indefesa, a outra já mãe-coragem, assumindo o confronto com o desconhecido para salvar a filha), me apavorava, pois, obviamente, poderia ser eu a próxima vítima. O dispositivo materno é evidente em *Poltergeist*, afinal, é a figura da mãe que se arrisca a tudo para salvar a filha, arrisca a própria vida, sinalizando outra validação de tecnologia de gênero. Também o fato de ser Carol Anne a criança levada pelas forças malignas corrobora com a imagem de fragilidade imposta às meninas da mesma forma que acontece com Regan, em *O Exorcista*, já que o demônio ataca o ser que considera mais fraco, as mulheres, desvirtuando-as do caminho esperado pela sociedade e pela família. Carroll (1999) nos lembra que o medo é construído no cinema de terror por diversas práticas e estruturas narrativas, além do vocabulário, da retórica e dos efeitos estéticos. Assim como Carol Anne, as construções imagéticas e narrativas ligadas à Regan acionam os dispositivos ligados a corpos e mentes frágeis, lugares onde o mal tem facilidade em vingar e este era justamente o discurso do *Malleus Malleficarum*. Buscar os dispositivos é uma maneira metodológica de olhar para as práticas humanas, formando redes entre discursos heterogêneos, o que ajuda a pensar também na construção do dispositivo fílmico, que não é apenas constituído por imagens em movimento, mas por toda a história e práticas que estão envolvidas na produção e circulação dessa mídia.

CAPÍTULO 2

COMO NASCEM AS MONSTRAS

Desde minha pesquisa de mestrado (FREITAS, 2018), quando dissertei sobre metodologias para o ensino de história, tenho me dedicado ao estudo das violências de gênero advindas, principalmente, das hierarquias construídas a partir dos papéis do que é ser homem e do que é ser mulher e da misoginia implícita nessas práticas. Um discurso em especial é meu ponto de partida: o que enuncia a loucura feminina. Esse discurso parte de premissas muito antigas relativas a estereótipos ligados ao feminino e é tanto gerador quanto justificador de violências ainda hoje. Facilmente encontramos nos noticiários, por exemplo, casos em que mulheres são separadas dos filhos e trancafiadas por supostamente estarem loucas⁴⁴, tanto quanto tentativas de desqualificar falas e denúncias de abuso e assédio sexual chamando as denunciantes de loucas⁴⁵. Ainda encontramos facilmente casos em que mulheres são internadas em clínicas psiquiátricas à força por maridos e/ou filhos por causa de heranças ou pedidos de separação⁴⁶.

A associação entre mulheres e loucura não é nova, e, como quaisquer enunciados, foi sofrendo alterações e adaptações ao longo da história, seguindo os interesses do contexto, segundo os preceitos dos diferentes sistemas patriarcais

⁴⁴ No interior do Ceará, família manteve em cárcere privado por 16 anos uma mulher por ela ter engravidado na adolescência e segundo eles, enlouquecido. Em depoimento, o irmão suspeito do crime explicou ao delegado o que teria motivado o crime: 'ela tinha uma vida normal, teve um relacionamento e, depois do término da relação, teria apresentado distúrbios mentais, teve outra relação e engravidou'. Os familiares não aceitaram e para evitar outras gestações, a mantiveram no cárcere. <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/03/29/mulher-e-resgatada-no-ce-apos-16-anos-de-carcere-privado-em-casa-de-9m.htm>>. Acesso em: 5 maio 2017.

⁴⁵<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/08/abdelmassih-diz-que-ex-pacientes-que-denunciaram-estupro-sao%20loucas.html>. Acesso em: 16 nov. 2021.
<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/12/12/todo-mundo-me-achou-louca-por-10-anos-diz-mineira-que-relata-ter-sido-vitima-de-abusos-de-joao-de-deus.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2021.

⁴⁶<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/02/26/mulher-internada-a-forca-pela-filha-em-clinica-psiquiatrica-relata-que-ficou-em-quarto-quente-e-so-com-2-refeicoes-por-dia.ghtml> Acesso em: 31 maio 2023. <https://revistamarieclaire.globo.com/EuLeitora/noticia/2021/07/fui-internada-forca-pelo-meu-marido-e-torturada-em-uma-clinica-psiquiatrica.html> Acesso em: 31 maio 2023; <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2022/11/11/espera-cruel-internada-contr-a-vontade-pelo-ex-escritora-cobra-justica.htm> Acesso em: 31 maio 2023; <https://bhaz.com.br/noticias/brasil/presidente-da-universal-music-e-indiciado-apos-internar-ex-mulher-em-clinica-psiquiatrica/> Acesso em: 31 maio 2023.

vigentes⁴⁷. Neste capítulo, veremos como discursos que associam mulheres ao mal e à anormalidade vão sendo transformados e adaptados até chegarmos ao discurso da loucura.

2.1. A importância dos discursos na hierarquização dos gêneros

Uma das formas mais potentes de marcar lugares sociais que determinam hierarquias é o apagamento das/dos sujeitos. Michelle Perrot (2019) traçou um breve histórico da invisibilidade e silenciamento das mulheres pelos homens a partir dos relatos de figuras importantes na construção dos discursos históricos. Do pensamento de Aristóteles (que afirmava a superioridade masculina e a selvageria feminina), que moldou por séculos o mundo antigo, passando pelo apóstolo Paulo (que pregava o silêncio das mulheres), até Bossuet, Rousseau, Comte e Proudhon, por exemplo, a imagem feminina é construída a partir de hierarquias que a colocam no lugar de submissão. Isso dialoga com a percepção do texto traduzido por Rachel de Soihet, Rosana Soares e Suely Gomes “A história das mulheres. Cultura e poder das mulheres. Ensaio de historiografia” (SOIHET, SOARES, GOMES, 2001), de que “falar de dominação masculina decorre de uma constatação científica e não de um julgamento moral” (p. 17). Afirmação importante, dado que ainda há resistência aos estudos feministas, de gênero e sexualidade, inclusive na academia.

Como procuro demonstrar nesta pesquisa, a relação dos sexos e sua expressão, a dominação masculina, não são dissociáveis de outros tipos de desigualdade e se exercem por mediações concretas e simbólicas, ainda que não absolutas. Tratar essa submissão imposta como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação – que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída – é sempre afirmada com uma diferença de ordem natural, radical, irreduzível, universal. Segundo Soihet, Soares e Gomes, a dominação “não se faz de maneira frontal, mas por meio de redefinições de estatutos e de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade” (2001, p. 18). Advertem as autoras, entretanto, que utilizar a ideia de dominação pode naturalizar as diferenças e excluir as

⁴⁷ Segundo afirma SEGATO (2003).

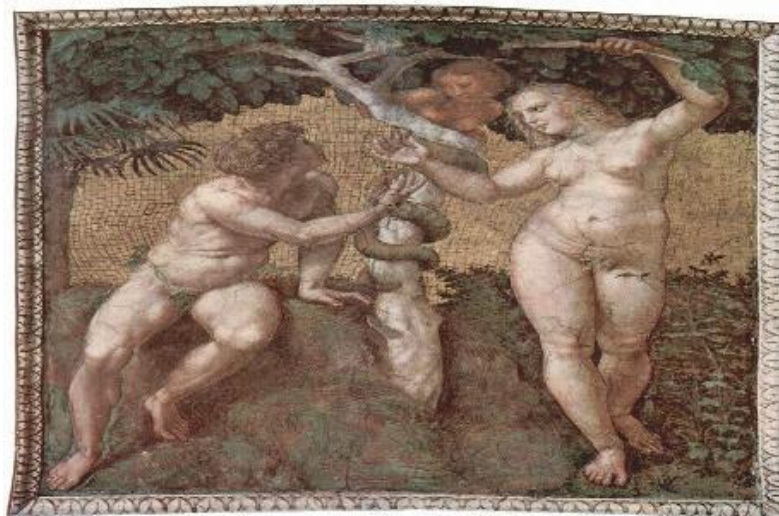
mulheres do político. Da mesma forma, pensar a dominação pelo viés da opressão, sublinha apenas o confronto dominantes X dominados. O ideal é compreender que as relações entre os sexos são relações sociais e que isso leva a distinção entre o social e o político, refinando o conceito de dominação. E esta é uma discussão fundamental porque a dualidade público e privado é uma das discussões da teoria política feminista. Seguindo este raciocínio, se o político vem do social, não adianta apenas definirmos que o espaço público é o espaço masculino e o privado é o espaço feminino. O político é o que determina as regras comuns que devem reger a vida coletiva, então, o privado faz parte do jogo político e também é definido pelo masculino e o silêncio sobre isso pode ser bastante produtivo para a manutenção das hierarquias e privilégios. Neste sentido, o slogan “o pessoal é político”, surgido na Segunda Onda feminista na década de 60, trazia a noção de que o que acontece dentro das casas e das vidas privadas são reflexos da sociedade e devem, portanto, serem problematizados a partir do mundo social e político.

Como discurso de dominação, a ideia de que mulheres são inaptas ao mundo político parte, dentre outros pontos, da concepção de que elas são “naturalmente” instáveis. A partir das origens de uma certa concepção de sexualidade, atualizada, no século XIX, pelas práticas discursivas da medicina moderna, a feminilidade e a loucura se imbricaram de tal forma que até o século XXI seguem sendo referenciadas como quase sinônimos. Como este discurso misógino atravessa o século XX e adentra o XXI? Além dos discursos médicos, outras práticas ganharam terreno e são capazes de consolidar e normatizar uma hierarquia de gênero que reforça a imagem da “mulher louca”, tais como a música, a literatura, a publicidade e/ou o cinema.

2.1.1. Mulheres na história: primórdios do patriarcalismo

Segundo a tradição judaico-cristã, as mulheres surgem como as portadoras do mal na terra ao tentarem, nos corpos de Lilith e Eva, um inocente Adão para que saísse do seu estado natural de pureza, sem escala, para o pecado eterno, arrastando toda a humanidade. Lilith, a princípio, aparece “nitidamente em todos eles (os mitos acerca dos primórdios) como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza” (KOLTUV, 2017, p. 15).

Figura 4 - Lilith aparece como a serpente em afresco de Rafael Sanzio, de 1508



Stanza della Segnatura, Vaticano.⁴⁸

Porém, narrativas que pretendiam hierarquizar pessoas de diferentes sexos são mais antigas do que as registradas na bíblia. Desde que homens entenderam que tinham participação na reprodução da espécie, no final do Neolítico, período conhecido como Idade dos Metais, é que, segundo Rosi Mari Muraro, na introdução da edição de 2017 do *Malleus Maleficarum* (1484), as mulheres foram proibidas de terem lugar de destaque na religiosidade, nos rituais e principalmente na representação terrena. Por este período a instituição do casamento já era um ritual de posse e as mulheres se tornaram propriedades dos homens, sendo a herança passada pela descendência masculina. Daí a importância da instituição da virgindade feminina, pois esta condição sacramentava que o poder do pai de controle e soberania sobre o corpo feminino passava para o marido, sem possibilidade de filhos fora desta alçada. Algumas autoras entendem esse período como um dos momentos de formação do patriarcalismo, sistema no qual os valores e crenças de uma sociedade são passados pela matriz masculina. Ou seja, a apropriação pelos homens da capacidade sexual e reprodutiva das mulheres

⁴⁸ Interessante notar a influência dos textos bíblicos em afrescos do século XVI, demonstrando o poder da longevidade dos discursos. No afresco de Rafael, Lilith aparece como uma figura híbrida, metade mulher e metade serpente, representando a tentação pela sensualidade. "A serpente é a mais astuta de todos os animais que o Senhor Deus tinha criado" (Gênesis 3:1). Ela é enganosa e trapaceira e seduz Eva a comer o fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal.

ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes, como discorre a historiadora Gerda Lerner. Segundo ela:

O período de estabelecimento do patriarcado não foi um “evento”, mas um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2500 anos, de cerca de 3100 a 600 a.c. Aconteceu, mesmo no Antigo Oriente Próximo, em ritmos e momentos diferentes, em sociedades distintas. (LERNER, 2019, p. 32-33)

A supremacia de divindades masculinas nos dá a amostra da manipulação que sofreram então as organizações familiares e econômicas, os sistemas religiosos e simbólicos e a própria estruturação das sociedades antigas. O fato, já citado, sobre a invisibilidade das mulheres na história e na escrita da história (PERROT, 2018, 2019; COLLING, 2014) é mais uma prova do lugar a que elas foram relegadas a partir da introdução do patriarcalismo. Rosi Muraro, para endossar sua tese, além de traçar uma linha provável de desenvolvimento do patriarcado a partir do surgimento das cidades-estados na Mesopotâmia, retrança, citando o mitólogo norte americano Joseph Campbell (2004), os caminhos da espécie humana através da sucessão dos seus mitos. A autora buscou entender como foi sendo gestada a transformação do pensamento que coloca os homens no centro da estruturação das civilizações a partir da organização social dos grupos humanos:

Na primeira etapa, o mundo é criado por uma deusa mãe sem auxílio de ninguém. Na segunda, ele é criado por um deus andrógino ou um casal criador. Na terceira, um deus macho toma o poder da deusa ou cria o mundo sobre o corpo da deusa primordial. Finalmente, na quarta etapa, um deus macho cria o mundo sozinho. (MURARO, 2017, p.12)

Cada uma das etapas corresponde a estágios da história da humanidade. As primeiras representações são de deusas mulheres, tanto na Grécia Antiga, a deusa Gaia – a Mãe Terra (figura 5) –, que cria o universo sozinha e dela nascem todos os outros protodeuses, quanto no mito africano Nagô, no qual Nanã Buruquê dá à luz a todos os orixás, sem auxílio de ninguém. Elas são deusas permissivas, amorosas e não coercitivas.

Figura 5 - Gaia. Relevo do friso leste do Grande Altar de Zeus em Pérgamo



Relevo do friso leste do Grande Altar de Zeus em Pérgamo. Mármore. Detalhe Orestes, Dionísíades, Menécrates e outros⁴⁹

Figura 6 - Nanã Buruquê⁵⁰



⁴⁹ Os *gigantes*, filhos de Gaia, tentaram derrubar, sem sucesso, Zeus e os demais deuses do Olimpo. Nesta cena da gigantomaquia, a luta dos deuses contra os gigantes, Atena sujeita um dos atacantes mais jovens, Alcioneu, pelos cabelos. À direita, embaixo, Gaia emerge do solo e suplica pelo filho. A escultura apresenta Gaia como uma mãe que mostra grande sofrimento diante da morte iminente de um filho. O amor intenso e incondicional a todos os filhos, monstruosos ou não, é uma das características marcantes da participação de Gaia em numerosas lendas. <https://greciantiga.org/img.asp?num=0429>. Acesso em: 6 dez. 2021.

⁵⁰ É uma divindade de origem simultânea à criação do mundo. Sendo a mais antiga das divindades das águas, ela representa a memória ancestral do povo africano: é a mãe antiga (Iyá Agbà) por excelência. É mãe dos orixás Iroko, Obaluaiê e Oxumaré, mas por ser a deusa mais velha do candomblé é respeitada como mãe por todos os outros orixás. <https://ocandomble.com/os-orixas/nana/> Acesso em: 6 dez. 2021.

Corresponde à segunda etapa o deus andrógino que gera todos os outros deuses. É no hinduísmo e na mitologia chinesa – o *yin* e *yang* – que encontramos os princípios feminino e masculino governando juntos. A terceira etapa, onde as deusas mulheres são destronadas por deuses masculinos é identificada na Suméria, onde a deusa Siduri reinava num Jardim de Delícias e teve seu poder usurpado por um deus solar, virando uma simples serva. Também na sociedade Asteca, Xochiquetzal – a Mãe Terra – dava à luz todos os outros deuses, até que seus filhos se revoltaram contra ela, que acaba dando à luz o deus Huitzilopochtli, que iria governar a todos.

Figura 7 - Xochiquetzal, conforme descrito no Codex Rios c. 1566



Xochiquetzal, conforme descrito no Codex Rios c. 1566.⁵¹

Codex Ríos – Domínio público

Somente a partir de dois mil a.C. é que surge o deus homem que cria o mundo a partir de si mesmo, nos mitos Persas, Medos e Judaico-cristãos. Javé se torna deus único e todo-poderoso, sendo onipresente, centralizador e controlador. No final, cria o homem e, a partir da costela dele, cria a mulher, colocando ambos

⁵¹ Xochiquetzal era a deusa asteca da fertilidade, sexualidade, gravidez e artesanato feminino tradicional, como a tecelagem. Ela também estava fortemente associada à lua e às várias fases lunares. Em representações artísticas, Xochiquetzal era geralmente adornada com flores e mostrado usando roupas ricas. <https://mythopedia.com/topics/xochiquetzal> Acesso em: 6 dez. 2021.

no Jardim das Delícias, onde a mulher, Eva, cedeu à tentação e levou ambos à expulsão.

Segundo essa composição, foi a partir do surgimento das cidades-estados, quando o ser humano começou a dominar melhor a natureza, disputando territórios, fazendo valer a lei do mais forte, que, necessitando de ação coercitiva e um poder central para fazer prevalecer o trabalho penoso e impor rígidas punições aos rebeldes, que o mito do deus poderoso surgiu, espalhando que o trabalho era bom e o prazer carnal, mal e proibido. A mulher, a partir de então, foi responsável por encarnar, no imaginário e discurso religiosos, o desejo incontrolado que leva à desgraça, sendo o homem aquele que incorporou a ideia de que o trabalho traz a prosperidade. A imagem feminina, a partir de então, ficou ligada aos anseios da alma, do desejo e da sexualidade, encarnando o pecado, o inferno e a danação enquanto a masculina foi identificada com o cérebro, o corpo que trabalha e produz, sinônimo de civilidade e ordem. “A relação homem-mulher-natureza não é mais de integração e, sim, de dominação. O desejo dominante agora é do homem” e condiz com a sociedade surgida naquele momento. “A mulher, origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida”. (PERROT, 2018, p. 178)

Figura 8: Moeda de Dracma do século IV a.C.⁵²



⁵² Proveniente da província Aquemênida de Jeúde, possivelmente representando Javé sentado em um trono de sol com asas e rodas.

2.1.2. Mulheres na história : continuidades discursivas

Às mulheres, todas elas, era proibido frequentar as escolas em Atenas, o exército em Esparta, o mundo da política em qualquer pólis. A justificativa dada por Aristóteles seria a falta de racionalidade. “A relação entre o homem e a mulher consiste no fato de que, por natureza, um é superior e a outra inferior, um, governante, outra, governada” (ARISTÓTELES, 1998). Ou seja, o Estado e suas instituições não perpetraram exclusões somente de classe, mas claramente de gênero também. Segundo Colling,

a maneira androcêntrica de identificar a humanidade e de fazer das mulheres seres menores, a meio passo das crianças, é muito antiga, remonta à cultura grega. Para os gregos, a mulher era excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela sua civilização. Com os romanos, em seu código legal, é legitimada a discriminação feminina, através da instituição jurídica do *pater familias*, que atribuía ao homem todo o poder: sobre a mulher, os filhos, os servos e os escravos. (COLLING, 2021, p.16)

Porém, o surgimento das religiões monoteístas amplificou o discurso que ligava as mulheres ao mal, colocando o corpo e a sexualidade femininos como o lugar de recepção, reprodução e potencialização do pecado e das desgraças na terra. Durante a Idade Média europeia (V–XIV), período em que o poder institucional e simbólico da cristandade aumenta e se consolida, houve momentos em que elas desfrutaram de certo poder na organização social, principalmente nos primeiros séculos, visto que os homens ficavam longas temporadas ausentes por conta de guerras e as mulheres “eram jogadas ao domínio público [pois] havia escassez de homens e voltavam ao domínio privado quando eles reassumiam o seu lugar na cultura” (MURARO, 2017, p.16). O cristianismo medieval, no entanto, transformou as mulheres em bruxas e, aliado à burguesia capitalista nascente entre os séculos XV e XVIII, queimou-as aos milhares, para deixar claro que deviam se adaptar às novas divisões do trabalho e submeter seus conhecimentos sobre plantas e remédios, assim como sobre os próprios corpos e as gestações, ao conhecimento médico, estrategicamente monopolizado agora por homens, como bem nos mostra a historiadora italiana Silvia Federici:

Existe um acordo generalizado sobre o fato de que a caça às bruxas buscou destruir o controle que as mulheres haviam exercido sobre sua função reprodutiva e serviu para preparar o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor (FEDERICI, 2017, p. 30).

É também Federici quem aponta que, além de um fenômeno religioso, a perseguição às mulheres na transição do feudalismo para o mundo capitalista moderno, conhecida como caça às bruxas, foi um movimento político, apoiado, organizado e financiado pelo Estado, que contou com juristas, magistrados e outros responsáveis ligados à administração oficial. A imprensa foi a responsável por alertar a população dos “perigos” aos quais estava submetida, enquanto artistas ilustravam os materiais de propaganda da perseguição e filósofos e cientistas como Thomas Hobbes e Jean Bodin participavam das execuções públicas.

Por meio da caça às bruxas [...] um novo código social e ético foi imposto, e isso tornou qualquer fonte de poder independente do Estado e da Igreja suspeita de diabolismo e provocou o medo do inferno – o medo do mal absoluto sobre a terra. O fato de ter sido comumente assumido que a personificação do diabo era uma mulher teve profundas consequências para a condição das mulheres no mundo capitalista que a caça às bruxas ajudou a construir... (FEDERICI, 2019, p. 57)

Ao identificar o corpo feminino como o instrumento utilizado pelo diabo para trazer o mal a todos na terra, a Inquisição ligou a transgressão sexual à transgressão da fé e puniu as mulheres, enquanto as classes dominantes aproveitaram para impor, por meio de uma “pedagogia masculina da violência, da crueldade”, a nova organização que articulavam. “Os quatro séculos de perseguição às bruxas [...] nada tinham de histeria coletiva, mas, ao contrário, foram uma perseguição muito bem calculada e planejada pelas classes dominantes, com o objetivo de conquistar maior centralização e poder” (MURARO, 2017, p.18) e tendo as mulheres como bode expiatório e a misoginia como base conceitual. Segundo levantamentos apontados por Federici (2018, p. 292-293), o número mínimo de mulheres queimadas vivas é de cem mil; já outras pesquisadoras estimam que, a partir do século XVI, na Europa, cerca de seiscentas mulheres eram queimadas por ano, algo em torno de duas por dia. As mulheres novamente foram classificadas e representadas como aquelas que não têm

domínio sobre si mesmas, já que se dobram às ordens do diabo. Todo o discurso do Martelo das Feiticeiras é construído sobre essa tese: o corpo é o local por onde o demônio pode entrar para apropriar-se do maior número de almas possível (não à toa, foi durante a crise do século XIV que apareceram as primeiras descrições dos sabás das bruxas).

Ao entrar na Renascença europeia, podemos constatar continuidades discursivas quando vemos que muitas mulheres, antes sagradas por conta de sua fertilidade, foram condenadas à morte por sua sexualidade. Muito rapidamente, o mundo europeu desenvolveu discursos baseados em “evidências científicas” que justificaram a exclusão total delas da vida política e pública, colocando o útero como fonte dos males femininos, intimamente ligado à sua atividade cerebral. E alguém governado por seus órgãos reprodutivos não teria condições de intervir e participar do mundo racional, devendo se dobrar aos cuidados de um grupo de especialistas responsáveis por diagnosticar e tratar esse “mal” inerentemente feminino que ficou conhecido por diversas denominações e em várias línguas: histeria, loucura, *madness*, *la folie*.

Figura 9 - Sabá das bruxas



Pintura do espanhol Francisco de Goya (1746-1828)⁵³

Museu Lázaro Galdino, Madrid.

⁵³ O bode representa o demônio e, ao seu redor, mulheres (bruxas) lhe oferecem bebês como alimento.

2.1.3. Mulheres na modernidade: o surgimento da loucura



Print de tela.⁵⁴

Ao estudarmos os diversos discursos que contribuíram com a hierarquização dos gêneros na história principalmente do ocidente europeu e colonial, percebemos que campos de universos diferentes foram se cruzando e por vezes interagindo. O campo religioso foi o primeiro a trazer justificativas que colocassem as mulheres em posição de submissão aos homens. Na sequência, o campo filosófico desenvolveu teorias que deram um tom de sofisticação ideológica ao que os escritos anteriores criaram como mitologias e manteve pensadores, políticos, soldados, artesãos e, inclusive, escravos homens em posição de superioridade moral. Mas é com a entrada do campo científico, principalmente a partir do movimento iluminista, que os pensadores da “idade da razão” entenderam que as teorias religiosas não poderiam mais dar conta de argumentos consistentes que justificassem subordinações de classe, de raça e de gênero.

⁵⁴ Este print foi retirado dos comentários da página Historiar-se, no YouTube, na qual a autora tem um vídeo versando sobre o tema “As mulheres são todas loucas?”. Para acessar o vídeo o endereço é <https://www.youtube.com/watch?v=TFxLoiagY1Y&t=200s> Acesso em: 22 abr. 2020.

Para entendermos como chegamos até algumas explicações científicas que pudessem justificar a hierarquização dos gêneros, classificando homens e mulheres conforme suas características biológicas e essencializando, inclusive, suas subjetividades, poderíamos partir de diversas perspectivas. Minha escolha foi historicizar o que a medicina, ou mais especificamente a psiquiatria, convencionou chamar de loucura, e, a partir daí, investigar discursos e práticas que transformaram essa “doença” em meio de aprisionamento e exclusão e, de forma bastante específica, em característica natural feminina. Aquele mal encarnado, no cristianismo, por Eva e Lilith, se transformou, conforme as necessidades exploratórias do momento, em bruxaria na Idade Média e, posteriormente, em loucura. As continuidades discursivas não são absolutas, por certo, assim como os grupos de mulheres envolvidas. Diversas mudanças são possíveis de serem observadas, O corpo da mulher é o corpo escolhido pelo demônio, como explica minuciosamente o *Malleus Malleficarum*, para vir à terra e espalhar a desgraça ao mundo, cabendo ao campo médico-psiquiátrico atualizar as informações, isto é, transformá-lo no local dominado pelos órgãos sexuais e reprodutivos – e não mais pelo demônio –, convertendo as bruxas (ou possuídas) no seu paralelo científico, ou seja, em histéricas⁵⁵.

Diversos estudos sobre o tema nos mostram que a loucura como doença é uma criação da modernidade. Foucault, uma grande referência nessa área, escreveu sua História da Loucura no Ocidente (1962) para contar o nascimento do asilo e demonstrar essa teoria. O autor confrontou diversos tempos para indicar as

⁵⁵ Nesse sentido, destaco as teses analisadas por Engel e as características histéricas observadas pela medicina que, nada surpreendentes, são as mesmas às quais, historicamente, as mulheres estão associadas: intriga, mentira, mudanças de humor e vaidade. Além dessas, outras atividades ligadas às questões sexuais são frequentemente citadas, como a ausência ou excesso de relações sexuais, as relações sem fim reprodutivo, o orgasmo, a preferência por leituras eróticas, o fato de rejeitar o marido ou desejar outra relação fora do casamento. “O perfil das histéricas era traçado de um modo mais ou menos consensual: instável e imprevisível” e ligava-se sempre aos desejos e paixões pervertidas e incontroláveis, o que tornava as mulheres nessa condição, segundo os médicos, extremamente perigosas, ao ponto de psiquiatras como Franco da Rocha (2018, p. 350) orientarem seu atendimento sempre com a presença de uma testemunha ou sob hipnose. Aliás, esta “técnica” foi muito utilizada por médicos e nem sempre num contexto ético: “É importante observar que os referidos psiquiatras não manifestavam a mais leve preocupação com as questões que envolviam a ética de procedimentos médicos como os que marcaram a atuação do renomado psiquiatra francês Jean Martin Charcot no ‘teatro de Salpêtrière’, no qual exibia ‘suas pacientes perante um público de artistas, escritores, publicistas’ [...]. As aulas práticas [...] caracterizavam-se por uma profunda violência, expressa na apropriação do sofrimento e dos corpos das mulheres internadas na referida instituição, expondo-os à exibição pública, a fim de consolidar o prestígio [...] de Charcot” (ENGEL, 2004, p. 350).

transformações nas percepções do que é ser louco até chegarmos ao século XX, o próprio século de Foucault. Segundo ele, foi a partir do século XVIII, com o surgimento do pensamento racionalista cartesiano, e após a Revolução Francesa, que a loucura passou a ser objeto de análise do discurso médico e a alienação tornou-se doença.

A Inglaterra havia decidido pelo filantropismo e pela iniciativa privada desde o século XVIII, e entende-se que os Quakers fizeram com a experiência religiosa o que a psiquiatria fez na França. Philippe Pinel (1745-1826), médico francês considerado o pai da psiquiatria moderna, partiu para a medicalização quando assumiu o Hospital de Bicêtré, em 1793, um lugar que não era considerado como de cura e sim de morte. Bicêtré, assim como Salpêtrière, eram instituições que compunham o Hospital Geral de Paris. “O Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa.” (FOUCAULT, 2010. p. 57) Salpêtrière era a parte reservada às mulheres e chegou a hospitalizar oito mil delas depois de sua inauguração, em Paris. Foucault afirma que Pinel sabia tanto sobre as questões mentais quanto o religioso Tuke⁵⁶, ou seja, nada além da experiência religiosa. Porém, Pinel surgiu autorizando o médico como responsável pelo louco e a violência planejada dentro de uma pedagogia. E essa violência, ao contrário da formulação bourdiana, não era simbólica, mas sim material, atuando diretamente sobre o corpo do outro. Segundo Foucault, as lendas de Pinel e Tuke transmitem valores míticos que a psiquiatria do século XIX aceitou como evidências naturais (2010, p. 476). Seguindo nesta linha, Sugizaki conclui que “a História da Loucura não se faz como uma história das instituições asilares, enquanto instituições. Antes, o advento do asilo é um capítulo da história da relação do Ocidente com o Outro” (SUGIZAKI, entrevista Pluralistas, p. 64) e dos interesses e estratégias de submissão.

⁵⁶ Willian Tuke (1732 – 1822), comerciante inglês *quaker* criou, com apoio da comunidade, um retiro para pessoas que sofriam de distúrbios mentais. Partindo da ideia de que “Deus mora dentro de todas as pessoas”, o retiro de Tuke, como ficou conhecido, pregava a liberdade dos pacientes, sem algemas ou correntes, com tratamento médico, apoio e instrução religiosa.

Para entendermos como a percepção e a construção do discurso sobre o louco também mudaram conforme a época e as necessidades históricas, Foucault nos mostra que somente a partir do período medieval que o lugar dele se transforma no “lado de lá”. Até então, o louco estava presente na vida diária das pessoas, era visto como um “visionário” e se integrava na sociedade. Segundo o filósofo francês, “desde a Alta Idade Média o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ser que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância.” (FOUCAULT, 1997, p.11)

Na Renascença, a loucura ainda era vista como sábia porque a sabedoria era acessada pela similaridade. Então, a bruxaria, a loucura, a alquimia, eram valorizadas. A partir dos séculos XVII e XVIII, tudo muda em razão da lógica da produtividade burguesa e se inicia, então, o período da grande internação dos pobres, das mulheres desviantes, dos homens que não cumprem o papel burguês. O louco foi recolocado de uma maneira que o isolava de todos, tornando-se um objeto desumanizado. Internado com outras pessoas (homossexuais, libertinos, pessoas com doenças venéreas, etc.), perdeu então sua individualidade; dentro dos hospitais ficava difícil diferenciar o louco, que se ocultava no meio de muitos outros tipos de “aberrações”. E é neste momento que nasce o nosso mundo, nosso tempo, quando se estabelecem as diferenças entre loucura e razão. A partir de então, a loucura deveria estar fora da sociedade, principalmente da sociedade da produção, e o alienado, aquele que não se encaixava nas normas e regras, destituído dos seus direitos e dos seus bens.

Se, durante a Idade Média e parte da Renascença, a loucura esteve ligada a causas malignas, no século XIX ela passou a repousar sobre a moral e a ética, sendo por isso chamada de “loucura moral”. A mentalidade da burguesia buscava se consolidar e precisava reajustar alguns fatores e personagens sociais à sua realidade e visão de mundo. Logo, o desajustado, o preguiçoso, o desobediente e o louco necessitavam ter um lugar onde suas práticas rebeldes fossem “acalmadas” e disciplinadas (ou, ao menos, ocultadas da “sociedade sadia”). A internação dos “desajustados” inicia no século XVII, mas o discurso médico da loucura se consolida no século XIX. Segundo Foucault,

A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma

comparação com a prisão tal como essa era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam seu sentido. (FOUCAULT, 1997, p.114)

O louco foi se tornando objeto de estudo, a loucura passou a ser vigiada e confinada pela razão, e o médico surgiu como a “autoridade” imbuída do poder de julgar, analisar e tratar a loucura alheia. E é aqui que as mulheres tiveram também seus papéis delimitados, mais uma vez, agora segundo os preceitos de ordem e produtividade burguesas, envoltos numa conotação científica. Tomando novamente o homem como medida de todas as coisas, “na hora de estudar a anatomia e a fisiologia femininas (...), revestidos de uma capa científicista, reafirmaram a tradição baseada em Aristóteles e na medicina de Hipócrates” (COLLING, 2014, p. 78) e de novo colocaram a mulher e seus órgãos como o inverso, a falha do masculino.

Figura 10 - Une leçon clinique à la Salpêtrière



Pintura do francês Pierre Aristide André Brouillet (1857–1914),⁵⁷ Universidade Paris Descartes, Paris, França.

⁵⁷ A pintura mostra o neurologista Jean-Martin Charcot dando uma demonstração clínica para um grupo de alunos de pós-graduação.

Durante o século XIX, ginecologistas, obstetras e psiquiatras criaram a Teoria da Ação Reflexa para dizer que as mulheres eram governadas por seus órgãos sexuais e reprodutivos, sendo impossível a elas qualquer tipo de responsabilidade fora do âmbito familiar e materno⁵⁸. As mulheres independentes, com saber tradicional sobre doenças e suas curas e que no medievo foram chamadas de bruxas, passaram a ser consideradas insanas e qualquer desvio do que foi consolidado como inerentemente feminino poderia ser considerado loucura. “Foi o discurso da histeria feminina, cujos sintomas são a languidez, o cansaço, a melancolia e desinteresse das mulheres, desenvolvido nos séculos XVIII e XIX, que fascinou Freud”, afirma Ana Colling sobre o nascimento da psicanálise.

No anoitecer do Século das Luzes, a histeria seria incorporada definitivamente ao mundo da loucura, completamente assimilada às doenças mentais. Mas nem mesmo as novas interrogações suscitadas pela histeria romperiam com a tradição de associá-la às especificidades do corpo da mulher, ao útero e, portanto, à sexualidade feminina. (ENGEL, 2018, p. 343)

Desde a Antiguidade grega considerava-se que o útero agia de forma independente “como um animal”, incontrolável, portanto, dominante. Séculos depois, as mudanças operacionalizadas pela mentalidade iluminista trouxeram uma reestruturação do trabalho, das cidades e das relações sociais a partir da ótica predominantemente burguesa que as elites buscavam solidificar. Os ideais de ordem e progresso necessitavam da disciplinarização dos corpos e das mentes que deviam atender a uma lógica de dominação do capital. O foco destas mudanças recaiu em determinados grupos sociais que estavam associados a comportamentos considerados “degenerados”, afinal, ameaçavam a “ordem social”. As mulheres eram parte deste “projeto” e a medicina (e suas

⁵⁸ Segundo esta perspectiva, havia uma ligação direta entre alguns órgãos especificamente femininos, como os ovários e o útero, com o cérebro. Por meio de “uma rede nervosa que ligava (estes órgãos) através de gânglios e de uma complexa ramificação de nervos ao eixo cérebro-espinhal” (MARTINS, 2010, p.25), qualquer excitação de origem sexual, em uma mulher, levaria automaticamente a uma ação reflexa no seu cérebro. Essa teoria encontrou receptividade entre os principais nomes da psiquiatria da época (Esquirol, Ball, Icard e Viray, por exemplo). De acordo com a ciência da época, “as mulheres eram mais instáveis porque eram mais nervosas; eram mais nervosas porque estavam mais sujeitas à excitabilidade sexual; eram mais excitáveis porque estavam mais submetidas às impressões e ao império de seus órgãos sexuais” (MARTINS, 2010, p. 24).

especialidades, como a ginecologia e a psiquiatria) serviu como um braço do poder público de controle sobre os seus corpos e sua sexualidade porque, apesar da igualdade ser, retoricamente, a tônica da vez, houve um esforço evidente, ainda durante o século XVIII, visando estabelecer uma rígida hierarquização entre os sexos:

os filósofos (iluministas) que defendiam a igualdade e apontavam para a origem histórica e social das desigualdades constituíram uma minoria frente àqueles que defendiam a naturalidade das diferenças entre homens e mulheres, sustentando hierarquias sociais e a exclusão das mulheres das esferas públicas de decisão, do debate político e de todas as possibilidades de autonomia. (MARTINS, 2010, p. 20)

Em seu artigo intitulado “Psiquiatria e feminilidade”, a historiadora Magali Engel analisou como a construção discursiva sobre a “loucura feminina” no final do século XIX atravessou os escritos médico-psiquiátricos e construiu, inclusive, diversos personagens da literatura nacional, contribuindo para a disseminação e consolidação do estereótipo da “mulher louca”. (importante pesquisa que evidencia a extensão destes discursos para além do continente europeu). O que levava à loucura feminina, segundo os prontuários pesquisados por Engel, eram o ciúmes, a menstruação, o parto e a menopausa. Porém, mesmo na normalidade de suas funções, o corpo feminino era, segundo os psiquiatras, doente ou potencialmente doente. Nos casos citados no artigo, fica evidente o julgamento moral de mulheres que, por vezes, tinham reais problemas mentais (mas eram tratadas como degeneradas ou maníacas sexuais) ou viveram situações de violências físicas e/ou psicológicas que as levaram a cometer crimes (e foram tratadas como histéricas). O que aconteceria com elas dependia de suas vidas pregressas. Se tivessem sido boas mães e esposas receberiam tratamentos e voltariam a viver em sociedade. Mas, no caso de demonstrarem comportamentos julgados lascivos ou “degradantes”, poderiam ser reclusas para sempre.

vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos [...] a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento de seu papel social de esposa e mãe; o que garantia a vitória do bem sobre o mal, de Maria sobre Eva. (ENGEL, 2004, p.278)

A partir das origens de uma nova concepção de sexualidade, atualizada pelas práticas discursivas da medicina moderna, a feminilidade e a loucura se imbricaram de tal forma que, até o século XXI, elas seguem sendo referenciadas como quase sinônimos. Além dos discursos médicos, outras práticas ganharam terreno e são capazes de consolidar e normatizar uma hierarquia de gênero que reforça a imagem da “mulher louca”, tais como as reproduções dessa imagem em comerciais, filmes, músicas e personagens literários. A Teoria da Ação Reflexa não tem mais lugar na medicina atual, apesar das mulheres serem a grande maioria das internadas, medicadas e com sofrimento mental ainda hoje. Como, então, estes discursos nos atravessam durante o século XX e adentram o XXI? Um dos catalisadores foi, sem dúvidas, o cinema e as representações e narrativas por ele forjados. Durante a análise dos filmes nesta pesquisa, busco observar se houve continuidades discursivas características dos antigos diagnósticos médico-psiquiátricos ou se, de alguma forma, rupturas também foram acionadas quando as personagens femininas estão submetidas a estereótipos de gênero e loucura.

CAPÍTULO 3

A FEMINILIDADE MAL-SUCEDIDA: REBELDIA E CASTIGO

Concepções acerca de como mulheres devem parecer e como devem se comportar para que sejam legitimadas como boas filhas, esposas, mães e até amantes foram mudando ao longo da jornada patriarcal, mas nunca deixaram de exigir modelos inalcançáveis para a grande maioria delas, agindo como instrumentos de controle e submissão. Àquelas que insistiram em desobedecer aos padrões – seja por vontade ou revolta, seja pela impossibilidade de alcançá-los – foram atribuídos estigmas, estereótipos e sintomas que as denominam como “mal-amadas”, “bruxas”, “traíçoeiras” e, claro, “histéricas”.

Neste capítulo, procuro investigar como as personagens são caracterizadas como loucas, a partir das concepções trabalhadas no Capítulo 1.2 – Mulheres e loucura, assim como diversos outros enunciados associados a esse discurso, buscando observar e identificar os sujeitos que afirmam essas enunciações e a sua materialidade a partir da seleção de sequências e cenas que trazem momentos de medo e tensão na narrativa. “Para Foucault, nada há por trás das cortinas, nem sob o chão que pisamos. Há enunciados e relações, que o próprio discurso põe em funcionamento” (FISCHER, 2011). É a partir da análise desta materialidade que pretendo demonstrar como os filmes selecionados contribuíram na construção de estereótipos e papéis de gênero.

3.1. Seja jovem, bela e comportada. Ou morra.

E conhecemos a locução: bela de dar medo. Ela nasceu com Lilith, ‘a filha de Satã, a grande mulher da sombra’ [...] com Helena de Tróia ‘tão admirada, coberta de tantos ultrajes.

A mulher que eles chamavam fatal. (ORSINI, 1996, p. 15)

A ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna do mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder

segundo as quais mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram.

O mito da beleza. (WOLF, 1991, p. 29)

A conduta e as maneiras das mulheres são, de fato, a prova evidente de que a mente delas não se encontra em um estado sadio; pois, tal como as flores plantadas em um solo rico demais, a força e a utilidade são sacrificadas à beleza, e suas folhas garbosas, após agradarem a um olhar exigente, murcham e caem do galho.

A reivindicação dos direitos da mulher. (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 25)

Para este primeiro eixo, procuro investigar como as mulheres/personagens escolhidas para análise “não cumprem” os requisitos na questão que Naomi Wolf chamou de “feminilidade bem-sucedida” (WOLF, 1991, p.27). Esta feminilidade é composta pelo trinômio beleza, jovialidade e comportamento, fazendo com que todas sejam encaradas pelas personagens que as circulam como desequilibradas e emocionalmente perturbadas, justamente porque são construídas pelos filmes como mulheres que fogem dos estereótipos esperados delas. Busco também demonstrar como estas categorias foram manipuladas nas personagens analisadas de forma que tanto as ausências quanto as distorções destas características sirvam de suporte para caracterizá-las como anormais, seja pela “ausência de razão”, como definida pela medicina (FOUCAULT, 2018, p. 96-97), seja pelas características das históricas “tal como foi fabricada na Salpêtrière no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22) e, assim, sofram punições, abusos e tenham suas liberdades cerceadas, sejam “desqualificadas pela loucura”. Nas análises dos filmes selecionados, as narrativas passam pelo controle discursivo das personagens secundárias sobre as protagonistas (Regan, Baby Jane e Rosemary), construindo enunciados que reforçam a caracterização das personagens como loucas, ou seja, o objetivo é explicitar a mensagem para o público.

A questão da feminilidade enquanto padrão imposto pela heteronormatividade traz implícitas diversas questões de poder impostas pela configuração do masculino como referência e o feminino como aquele “outro”, aquele que não compõe o masculino. Dentre tantas características do que

constituiria este feminino “natural”, as características que estariam na “essência feminina”, destacamos a maternidade (tema do capítulo 4), a fragilidade, as emoções fortes e afloradas, a dependência social, física e emocional dos outros, o corpo e a mente frágeis, além de uma sexualidade primitiva. Teóricas como Judith Butler (1990), ao referir-se à ideia do que constitui a “identidade de gênero”, afirmam que mais do que uma condição estática, essa identidade é moldada e construída através de diversas performances que, pela repetição de atos, acabam entendidas como essência. Na mesma lógica, porém, na ordem do desejo de se construir como feminina, as mulheres se filiarão aos códigos da feminilidade bem-sucedida buscando a eterna juventude, encaixando-se nas variações de beleza e comportamento conforme o momento histórico. Simone de Beauvoir, ao declarar que “não se nasce mulher, torna-se”, já buscava desnaturalizar a ideia de que as mulheres dividiriam uma essência mística e natural que as constituiria como fêmeas para além de suas atividades gestativas.

Dialogando com Lauretis, a autora Valeska Zanello (2018) complementa que os scripts de gênero são passados e repassados através das tecnologias de gênero, que buscam criá-los e recriá-los, reafirmando o binarismo homem/mulher e mantendo, seguindo as facetas diversas da microfísica do poder (Foucault, 2016), “a ideia de masculinidade/feminilidade como essências, entendidas tanto no sentido metafísico, como também de forma ‘naturalizante’ (ZANELLO, 2018, p. 51). As tecnologias de gênero são um fator importante de constituição de dispositivos e a “feminilidade bem-sucedida” é um caldeirão no qual fervem diversos deles dos quais destaco neste capítulo, como já afirmado anteriormente: a beleza, a idade e o comportamento. Veremos como cada um destes elementos é tratado nos filmes e como tecnologias são articuladas ou acionadas visando sugerir que mulheres que ousam quebrar regras (mãe de Regan – O exorcista), questionar a autoridade médica ou do marido (Rosemary – O bebê de Rosemary) e descumprir protocolos sociais e culturalmente estabelecidos para determinadas etapas da vida (Baby Jane – O que terá acontecido a Baby Jane?).⁵⁹ não estão, segundo a concepção destes

⁵⁹ A partir de agora iremos nos referir às personagens somente pelo nome.

filmes, de posse de suas faculdades mentais, trazendo à tona a perspectiva da construção social da loucura⁶⁰, devendo, portanto, serem punidas.

As disputas em torno dos lugares determinados para as mulheres vêm de uma longa trajetória (como vimos no capítulo 1), assim como as contestações a estes lugares, sendo, porém, um campo de disputas no qual o patriarcado acabou obtendo vantagens justamente por se retroalimentar. No campo político, por exemplo, é sempre importante lembrar do movimento iluminista, cujo grupo intelectual, formado por diversos pensadores de áreas plurais, foi fundamental na composição do pensamento moderno ocidental. Muitos teóricos do período utilizaram da variável “comportamento” ao se referirem às mulheres e a como elas deveriam proceder. Rosseau defendeu em sua obra *Emílio*, de 1762⁶¹, que elas somente deveriam ser educadas para serem boas esposas e agradarem seus maridos. Uma das características dessa condição feminina era a valorização da aparência, além do charme e da delicadeza, elementos que seriam a base para o sustento feminino pois, segundo esta concepção, ao seduzir o homem elas teriam também seu cuidado. Foi Mary Wollstonecraft⁶², em seu manifesto *A vindication of the rights of woman* (A reivindicação dos direitos da mulher), lançado em 1792 – trinta anos após a obra de Rosseau – quem o confrontou afirmando que o mundo precisava não só de homens, mas de mulheres felizes também e que para elas isso só seria possível quando pudessem se preocupar em ganhar seu próprio dinheiro, com sua educação e não apenas com sua aparência, sempre conspirando para ganhar a atenção masculina. Lembrando que Mary falava de uma realidade calcada em valores e tradições do século XVIII, em uma Inglaterra ancorada já na Revolução Industrial e focando em mulheres da classe média que não viviam a dura

⁶⁰ “A perspectiva da construção social da loucura se caracteriza por problematizar e abordar criticamente a construção e o conteúdo das categorias de loucura feminina, as metodologias existentes para medi-la e a maneira como as mulheres tem sido tratadas pelo sistema de saúde mental” (SACRISTÁN; WADI, 2019, p. 464 - 465).

⁶¹ *Emílio, ou Da Educação* é uma obra filosófica sobre a natureza do homem, escrita por Jean-Jacques Rousseau em 1762, que aborda temas políticos e filosóficos referentes à relação do indivíduo com a sociedade. Particularmente explica como o indivíduo pode conservar sua bondade natural (Rousseau sustenta que o homem não é mau por natureza), enquanto participa de uma sociedade inevitavelmente corrupta.

⁶² O livro de Mary Wollstonecraft, “A reivindicação dos direitos da mulher”, é considerado uma das obras fundadoras do pensamento feminista. A autora denuncia a exclusão das mulheres do acesso a direitos básicos no século XVIII, especialmente o acesso à educação formal, tensionando as fissuras do Iluminista, enfrentando a moral sexista da época.

realidade das proletárias trabalhadoras das fábricas e responsáveis pela organização das casas pobres e dos filhos (inúmeros). Ainda assim, há o vislumbre de que uma forte hierarquia coloca a todas em lugares de inferiorização, mesmo que, e não menos importante, em grupos sociais distintos.

Mary Wollstonecraft avançou na crítica à infantilização e à falta de subsídios educacionais que transformavam as mulheres da classe média em meros bibelôs, sendo este comportamento submisso elemento fundamental de “fraqueza artificial que produz uma propensão à tirania e gera astúcia, oponente natural da força, que as leva a exibir esses desprezíveis ares infantis que minam a estima, ainda que excitem o desejo”. (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 29)

Antes da Revolução Industrial, o sentimento das mulheres com relação à beleza era outro, muito diferente das mulheres modernas, já que foi a partir da comparação instituída pelos meios de comunicação de massa que esse mito, como afirma Naomi Wolf, começou a ser vivenciado com maior ênfase. Até então, o valor das mulheres do povo era medido pelo trabalho que elas poderiam oferecer, além de outras características importantes para a manutenção das famílias como a força física, a fertilidade, etc. “A maioria de nossas hipóteses sobre a forma pela qual as mulheres sempre pensaram na ‘beleza’ remonta no máximo a 1830, quando se consolidou o culto à domesticidade e se inventou o código de beleza” (WOLF, 2018, p. 32). A autora, ao falar sobre o mito da beleza, classificou-o como uma ideologia da feminilidade, através da qual as mulheres são controladas, submetidas. Ao analisar esse tema no início dos anos de 1990, ela entendeu que houve uma quebra importante a partir das críticas trazidas por Betty Friedan no seu livro *A mística feminina* (1963), principalmente no tocante à manipulação das mulheres norte-americanas pela sociedade de consumo. Mas, ao mesmo tempo, denunciou que novas estratégias enredaram o público feminino em outras redes:

feministas inspiradas por Friedan destruíram, na imprensa popular destinada às mulheres, o monopólio dos anunciantes de produtos para o lar [...] de imediato, as indústrias das dietas e dos cosméticos passaram a ser os novos censores culturais do espaço intelectual das mulheres. (WOLF, 2018, p. 27)

Estas indústrias tiveram a colaboração de frentes diversas de consumo. Como veremos a seguir ao longo das análises, os filmes de terror foram eficazes nas punições das personagens femininas que ousaram tentar escapar das performances a que deveriam se submeter. Podemos pensar estas formas de controle como micropoderes (Foucault, 2016) exercidos através de imposições de normas – desde as leis e instituições (como as hospitalares/manicomiais) ou punições sociais em forma de xingamentos, comparações, exclusões, incluindo neste rol o castigo divino (no caso, o castigo da possessão sobrenatural, que destrói corpo e alma) e o destroçamento do “sonho” da maternidade por forças malignas terrenas e infernais.

Saliento que uma das questões fundamentais que tencionam as personagens de forma que as vejamos como monstruosas e anormais é a perda gradual, ao longo das tramas, das características entendidas como determinantes do “feminino”, seja pelos componentes estéticos, seja pelos comportamentais. Em todos os casos, a perda ou deformação do que se entende como “feminilidade bem sucedida” é o elemento central que as constitui discursivamente como loucas. As três personagens principais nas análises são mulheres dentro dos padrões estéticos estabelecidos socialmente para as décadas de 1960 e 1970. Todas são brancas e vivem no universo social, político e cultural da classe média americana. Situam-se, pois, no contexto dos movimentos sociais e políticos que sacudiram os Estados Unidos no período (Capítulo 1).

O movimento das mulheres, no que posteriormente ficou conhecido como Segunda Onda Feminista, lutava, entre outras pautas, pelo direito à educação superior e questões ligadas ao corpo e à sexualidade femininas. Com o tema “o privado é público” e ancoradas nos escritos de Friedman (1963) e Beauvoir (1949), traziam a categoria mulher em contraposição ao homem universal e colocavam as pautas dos direitos reprodutivos, da divisão das tarefas domésticas, da violência doméstica e de toda a cultura que as tornava submissas como pautas políticas e não mais como questões pessoais de âmbito privado. Na contramão, encontravam-se os donos do poder econômico e do consumo, reafirmando a “essência feminina” e buscando restabelecer o papel doméstico das mulheres como fundamental para a organização da sociedade.

Não é mera coincidência o fato de que foi a partir da metade da década de 1950 e início da década de 1960 que surgiu a ideia da possibilidade de mudança de aparência, a modificação do corpo, pele e expressões da face e o discurso de que a beleza não é mais um dom natural apenas, mas que pode ser adquirida. E foi durante os anos de 1960 e 1970 que a indústria dos cosméticos começou a ser popularizada entre as mulheres da classe média. Segundo a historiadora Nucia Oliveira, essa ideia

contextualiza uma nova representação sobre a beleza: a beleza que se constrói, que é possível a todas na medida em que pode ser adquirida e moldada, seja através da compra de cosméticos, seja por meio da prática de exercícios ou regimes”. (OLIVEIRA, 2005, p.189)

Nesse sentido, não querer ser bela ou não cuidar da beleza era sinônimo de falta de feminilidade, pois a beleza passou a ser encarada como uma obrigação das mulheres. Importante salientar que os cosméticos e propagandas eram dirigidos especificamente a elas, como mostram as pesquisas de Oliveira (2001) e Sant’Anna (1995), por exemplo. Segundo o *slogam* “hoje só é feia quem quer”, mulheres foram convocadas, principalmente nos países em que as indústrias se recuperavam pós-guerra, a serem consumistas dessa ideologia e a partilhar de mais essa ideia do que é ser mulher. “Ser mulher, ser bela e ser feminina!”, dizia o anúncio de *Cashmere Bouquet* na Revista O Cruzeiro, em 1960 (OLIVEIRA, 2005, p. 54). Para as mulheres, este foi um período de retrocesso do ponto de vista das conquistas do início do século XX, incentivadas pela Primeira Onda Feminista. Segundo Friedman, tão absortas nos afazeres da casa e preocupadas em serem irretocáveis mães e esposas, “aprendiam a lamentar as infelizes neuróticas que desejavam ser poetisas, médicas ou presidentes”. (FRIEDAN, 1963, p. 17)

A questão da beleza feminina também é recorrente na História da Arte. Desde os tempos remotos que as mulheres servem como tema, efigie da arte, mas não como produtoras, sendo a juventude um elemento fundamental nesta composição. Parto da ideia de que a beleza e, em seu rastro, a questão da idade, é um produto cultural, construído também discursivamente e que os padrões de beleza femininos mudam conforme os valores de determinada sociedade. Descarto, pois, a tese de Nancy Etcoff de que haveriam simetrias das espécies que

iriam ao encontro biológico reprodutivo e de manutenção como traços e características físicas que induziriam a atração mútua entre homens e mulheres. Na história da arte, temos infinitos exemplos que demonstram as diferenças admiradas e cultuadas por pintores, escritores, poetas de inúmeras sociedades ao longo da história. “Seriam as voluptuosas mulheres de Rubens, as rechonchudas banhistas de Renoir ou as esquiladas modelos das décadas de 70 ou 80, tais como Twiggy ou Kate Moss” (BORGES, 2019, p. 77) que teriam a “verdadeira” beleza?

A aparência e o comportamento femininos também foram fatores imprescindíveis durante o processo de Caça às Bruxas (séculos XVI – XVIII) já que, dentre outras delimitações do período, “a ‘bruxa’ era uma mulher de ‘má reputação’, que na juventude apresentara comportamento ‘libertino’, ‘promíscuo’”. (FEDERICI, 2019, p. 53). O *Malleus Maleficarum* fez uma longa compilação dos comportamentos insolentes, atrevidos, maliciosos e traiçoeiros que elas carregam pela própria natureza do seu ser (*sic*), habilmente selecionados entre escrituras bíblicas e filosóficas, justificando o fato de um número infinitamente maior delas serem escolhidas pelo Diabo para a copulação. Na Parte I, Questão VI “Sobre as bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as mulheres se entregam às superstições diabólicas” (*Malleus Maleficarum*, 2017, p. 90), podemos observar que são as mulheres insubordinadas - no casamento, na igreja, no meio público e político - aquelas que os frades chamavam de perversas e acusavam de conspirar contra Deus. Na verdade, este manual colocava todas como possíveis agentes terrenas e determinava quais escapariam da sina, ou seja, para as mulheres restava adequar-se às expectativas de um mundo escrito e interpretado pelos homens, ou queimarem nas fogueiras. Ao viverem em pecado desde o nascimento, segundo o pensamento cristão, pouco de autonomia lhes restava e, “portanto, a mulher perversa seria, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurá-la - fenômeno que conforma a raiz da bruxaria” (*Malleus Maleficarum*, 2017, p. 95).

Podemos pensar nos estereótipos das bruxas feias e más, com verrugas imensas e corcundas assustadoras, como nas versões antigas de A Branca de Neve. Porém, como nos afirma Jacques Michelet, “os processos cruéis, no entanto, mostram o contrário. Muitas morreram precisamente por serem jovens e belas” (MICHELET, 2019, p.12), pois, também segundo o *Malleus*, o prazer e a cobiça

carnal eram insaciáveis nas mulheres que não hesitavam em utilizar as artimanhas da beleza para desmoralizar o mundo (Ver Capítulo 4 - Sexualidade e Loucura).

Como veremos a seguir, a fala sobre a aparência e o comportamento das personagens são frequentes, assim como a associação entre elas e as suas condições mentais.

3.2. Sequência – O bebê de Rosemary.

3.2.1. *Rosemary descobre que Dr. Sapirstein faz parte da seita.*

Minutagem: 1:39:42 – 1:53:42

INTERIOR – CONSULTÓRIO DO DR. HILL – DIA

Rosemary conta o plano diabólico para o Dr. Hill. Dr. Hill a faz acreditar que compreendeu e que vai ajudá-la. Dr. Hill mostra-se cúmplice do Dr. Sapirstein. Enquanto Rosemary descansa no consultório é surpreendida pela chegada do Dr. Sapirstein e de Guy, chamados por Dr. Hill. Rosemary é coagida, ameaçada e levada do consultório.

Rosemary é jovem, moderna, vive em Nova York e muda-se com o marido para o edifício Dakota (o mesmo edifício em que John Lennon foi assassinado posteriormente às filmagens, em 1980, e onde, no início do século XX, viveu o mestre do ocultismo Aleister Crowley, que, segundo a lenda, praticou lá alguns dos seus rituais⁶³). Usa vestidos curtíssimos de modelo trapézio, no ano em que a mini saia foi criada pela *designer* inglesa Mary Quant⁶⁴, e passou a ser item também

⁶³ Edward Alexander Crowley nasceu em 1875 na região de Warwickshire, na Inglaterra (na juventude, mudou o nome para Aleister). Foi um místico ocultista e criou, em 1898, a Ordem Hermética da Aurora Dourada. Viajou e morou em diversos países, praticando o ocultismo. Para entrar em contato com o mundo espiritual, Crowley praticou magia negra, orgias e ficou viciado em cocaína e heroína. Nunca fez sacrifícios humanos, apesar de ter ficado com essa fama. Morreu em 1947.

⁶⁴ Estilista britânica, Mary mudou o jeito com o qual as jovens consumiam moda e se comunicavam nos anos 60; além do vestuário, também esteve presente e influenciou outros segmentos de beleza feminina, como a maquiagem (com sua linha que, ao contrário da maquiagem pesada da época, era mais natural) e os famosos cortes de cabelo angulares. Quant acreditava na moda prática, por isso a maioria de seus produtos eram voltados ao dia a dia, permitindo a liberdade na rotina. Assim como seu cabelo era uma marca registrada, seus desfiles e vitrines de lojas também eram únicos. A estilista, inspirada na juventude e na música, trouxe materiais e modelagens inovadoras para a

inserido na revolução de maio de 1968, associada ao uso de meias calças coloridas. Por meio das brincadeiras entre o casal e de acordo com o comentário do personagem Edward Hutchins (Maurice Evans), é perceptível que o casal faz uso de maconha.

No entanto, o comportamento submisso e a aura angelical da personagem são diversas vezes evidenciados e naturalizados na trama. Como assinala bem Bellantoni (2005), o amarelo claro constante na película, tanto nos lençóis de Rosemary e Guy, quanto no papel de parede, móveis da cozinha, sofá, cortinas e figurinos dela, buscam marcar a felicidade e a inocência de Rose⁶⁵. Sua aparência muito magra e pálida, ajuda a criar a imagem de fragilidade e sua voz e jeito doces, uma aparente inocência. Já nos primeiros momentos, percebemos que Guy é o provedor da casa, é ator e, como afirma constantemente Rosemary, “faz filmes (Luther, Ninguém ama o Albatroz), peças de teatro e comerciais para televisão”. Não há nenhuma referência à vida profissional de Rosemary, ao contrário, ela aparenta ser “dona de casa”, inclusive fazendo todas as atividades domésticas, visto que não há nenhum ajudante. O filme se passa também em 1968, e eles formam um casal jovem (apesar de Guy demonstrar ser bem mais velho que Rosemary – a época, Mia Farrow tinha 23 anos e Jonh Cassavets, 39). Aliás, a idade de ambos não parece ser uma questão central para o filme, nem para o casal, nem para os demais personagens.

Enquanto mantém-se inofensiva, Rosemary é querida e amada por todos à sua volta. Porém, ao passo que a narrativa avança, ela torna-se perigosa em relação aos planos malignos da seita em Bramford, e neste momento, ao deixar de seguir as regras de comportamento esperadas das mulheres, ao deixar de ser obediente às ordens e conselhos do marido, dos vizinhos e, principalmente, do Dr, Sapirstein, que os demais personagens aproveitam para deslegitimar suas falas e a acusarem de loucura.

A sequência começa com Rosemary saindo de casa após chegar à conclusão que o marido fazia parte da seita e que estava envolvido com o plano

época, o que fez com que Mary ficasse cada vez mais conhecida e se tornasse um ícone. Adaptado de <https://www.guiadasartes.com.br/mary-quant/obras-e-biografia> Acesso em: 22 nov. 2022.

⁶⁵ A cor amarela também é importante referência para estados psíquicos adoecidos das mulheres como em O papel de parede amarelo, de Charlotte Perkins Gilman (1892).

que iria levar seu bebê. Ela pega o necessário para o parto e segue para o consultório do Dr. Sapirstein. É a secretária que comenta sobre seu perfume: “que cheiro bom, o que é?”, fazendo referência ao cheiro anterior que sentia quando Rosemary ia ao consultório: “é melhor que o outro, se não se importa que eu diga”. Rosemary conta que o cheiro ruim era de seu amuleto com raiz de tanis, ganho do casal Castevets, como parte do enfeitiçamento. “Joguei fora”, ela diz, referindo-se à quando entendeu que estava sendo manipulada. Ao que a secretária responde: “que bom. Talvez o doutor siga seu exemplo ... ele tem esse cheiro de vez em quando”. Rosemary fica desesperada ao entender que o Dr. Sapirstein faz parte da seita e vai embora sem dar explicações. Desnorteada, vai até um telefone público, liga e insiste para que Dr. Hill a atenda; está sozinha e com muito medo. Ainda ao telefone, conta ao Dr. Hill uma parte de sua situação:

Rosemary: Todos juntos. Todos eles. Todos eles bruxos... Eu estava indo a outro médico, e ele não é bom, dr. Hill. Mente pra mim e me dá medicações estranhas. O bebê é para terça. Lembra-se de ter dito 28 de junho? Quero que faça o parto.

Dr. Hill: Sra. Woodhouse...

Rosemary: Deixe-me falar, dizer o que está acontecendo. Não posso ficar aqui muito tempo eles virão me pegar. dr. Hill, há um complô ... sei que parece loucura. Deve estar pensando que eu enlouqueci. Mas não enlouqueci. Juro pelo que há de mais sagrado. Complôs existem, não existem?

Dr. Hill: Creio que sim...

Rosemary: Há um contra mim e o bebê.

Ela insiste com o dr. Hill que a atenda, pois não quer mais ver o Dr. Sapirstein. Ainda na cabine, ao convencer o antigo obstetra a fazer seu parto, Rosemary paralisa ao ver um homem de costas, parado do lado de fora da cabine e que ela acredita ser o dr. Sapirstein.

Neste momento, nós também passamos a acreditar que deve ser ele que a está seguindo e somos levados a acreditar que Rosemary será levada dali. Sentimos o pavor dela, que sua muito (há pouco havia dito que fazia 34 graus), e parece que vai desmaiar. Em poucos segundos, o diretor nos faz sentir medo por Rosemary que, ao desviar o rosto da figura da rua, fecha os olhos como que

rezando para que fosse uma visão, ao que o homem se mexe e, ao voltar a linha de visão dela, deixa evidente ser outra pessoa qualquer. Somos induzidos a entrar em sintonia com a personagem, o que confunde o espectador, pois, neste momento, mesmo tendo a visão geral de tudo o que está acontecendo e, ao contrário do que diz Polanski em uma entrevista⁶⁶, por um instante de tempo também vemos o que Rose vê e achamos que é real. Essa opção do diretor faz muito sentido neste momento em que tudo que Rose acreditava parece desmoronar. Porém, também nos faz pensar que a ideia é confundir nossa percepção e isso também é feito embasado em uma suposição de que as mulheres seriam mais propensas à paranoia, principalmente estando grávidas. Elaine Showalter (1987), ao documentar historicamente a constituição da psiquiatria e as formas como as mulheres são colocadas no espectro da loucura, afirma que estes profissionais estabeleceram um monopólio sobre as causas e os tratamentos para os problemas psicológicos delas, pois condicionavam ao sistema reprodutivo instável às dificuldades de manterem-se aptas emocional e racionalmente. Para Yonissa Wadi e Teresa Sacristán, coadunando com Showalter:

As teorias vitorianas, por exemplo, consideravam a puberdade, a menstruação, a gravidez, o parto e a menopausa – ou seja, praticamente todos os momentos da vida das mulheres – como momentos de crises que afetavam sua saúde mental. (SACRISTÁN; WADI; 2019, p. 464)

Ao afirmar que nada de sobrenatural existe no filme, Polansky também subestima os espectadores e reafirma representações de gênero ao querer impor que tudo não passa de loucura de Rosemary. Nem cabe aqui analisar que todas as situações evidenciam que se trata de uma seita de bruxos que usam do corpo de Rose para trazer o filho de Satã ao mundo. Basta ater-se às cenas finais, onde todos estão reunidos em torno do berço negro e gritam em uníssono “Viva Satã, Viva Satã!, “Deus está morto. Satã vive. Este é o ano um”. (02:11)

⁶⁶ Conversations Inside The Criterion Collection, na qual afirma que "não existe nada de sobrenatural (no filme), salvo o pesadelo. A ideia do diabo poderia ser considerada como paranoia de Rosemary durante a gravidez ou por uma depressão pós-parto",

Imagem 1 - Rosemary vê Dr. Sarpenstein



Minutagem: 1:46:16

Ao chegar no outro consultório, Dr. Hill mostra-se bastante atento e interessado no relato que Rosemary faz sobre como descobriu a seita e o envolvimento do marido. Naquele momento, ele é a única pessoa em quem ela confia. Sentada à sua frente, Rosemary desabafa sobre as mentiras de Guy e Sapirstein:

Rosemary: Ele mentiu pra mim. Disse que íamos para Hollywood [referindo-se ao marido]. O pior é que ele está envolvido [...] São muito espertos, planejaram tudo desde o começo. Acho que fizeram um pacto com Guy, que, em troca de sucesso, ofereceu nosso bebê aos rituais. Sei que parece loucura, mas veja estes livros.

Ela conta, calmamente, todas as evidências que descobriu, desde os rituais que ouvia pelas paredes de seu apartamento, aos casos de morte de seu amigo Edward Hutchins e da cegueira de um ator que seu marido substituiu. Também fala das dores terríveis que sentia e que ninguém a ajudava, da raiz de tanis, “outra coisa de bruxos”. E conclui: “eles têm uma assembleia e querem meu bebê”. Dr. Hill a observa com um claro olhar de julgamento e conclui: “é o que parece”. Levanta-se e leva Rosemary para descansar em um quarto confortável enquanto, pelas suas costas, avisa Guy e Sapirstein.

Ele pede para ficar com os livros sobre bruxaria nos quais ela mostra algumas partes que embasam suas desconfianças. Dr. Hill os usa para taxá-la de

maluca ante Guy e Dr. Sapirstein. Ao dizer que acredita no que está ouvindo, ele desqualifica a fala de Rosemary como racional, inserindo-a no espectro da loucura. Em seguida, a entrega ao marido e, ao obstetra, dá os livros que ela trouxe consigo.

A primeira cena que antecede essa análise inicia com Rosemary sentindo-se tranquila e segura, tendo um sonho leve com seu futuro bebê, em um quarto no consultório do Dr. Hill. Ela, inclusive, confere, antes de descansar, se tem dinheiro suficiente para as despesas do parto e fala com o bebê “Andy ou Jenny” sobre ir para “um hospital limpo e sem visitas”. O cenário todo é calmo e iluminado pela luz natural que entra pela persiana, trazendo um efeito de aconchego. Só ouvimos o som da voz sussurrante de Rosemary, mostrando sua tranquilidade e certeza de que está fazendo a coisa certa. Ao buscar o dinheiro na bolsa, também encontra as pílulas adulteradas prescritas por Sapirstein, nos mostrando a materialidade do perigo que sabe que corria.

A figura 12 marca o início da cena que iremos analisar. Rosemary acorda suavemente com o som da maçaneta abrindo a porta. A câmera corta para a porta e a figura de Dr. Hill, muito sério, empurrando-a. Os raios de luz continuam sobre o rosto de Rose enquanto ela levanta com tranquilidade e a luz é acesa abruptamente, deixando-a cega. Ela ainda sorri docemente. Na imagem, somente móveis de quarto clínico e uma máquina no canto direito. A luz da lâmpada e a paleta de cores frias, marrons e cinzas, junto com o silêncio absoluto sugerem confiabilidade e conforto. Mas todo esse clima é quebrado com a entrada abrupta de Dr. Sapirstein na sala (figura 13), seguido por Guy (figura 14). O plano fechado no rosto de Rosemary capta o seu olhar de desespero e o sentimento de pavor de que ela é tomada.

Imagem 2 - Rosemary vê Dr. Saperstein entrando no quarto



Minutagem: 1:52:20

Imagem 3 - Rosemary vê Dr. Hill e Dr. Saperstein entrando no quarto



Minutagem: 1:52:19

Imagem 4 - Rosemary vê Dr. Hill e Dr. Saperstein entrando no quarto com Guy ao fundo

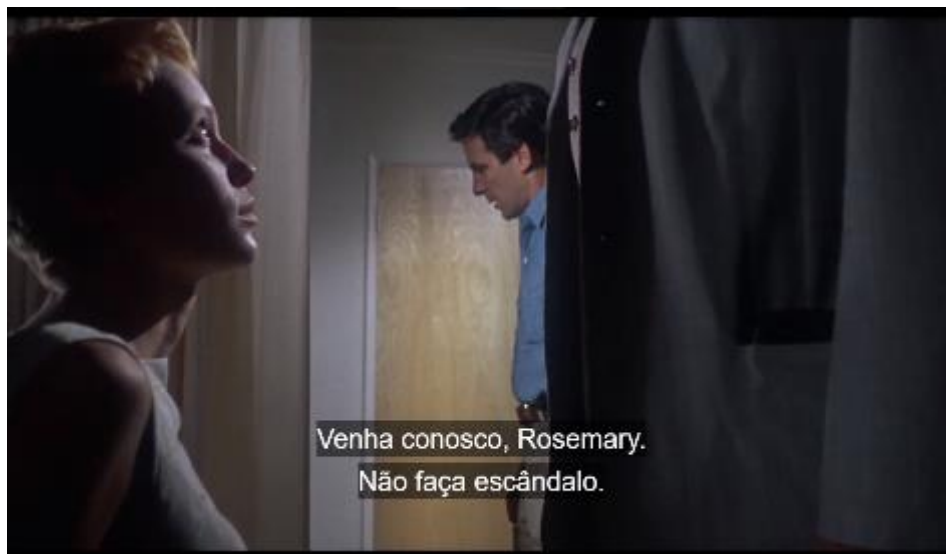


Minutagem: 1:52:21

Sapirstein caminha em direção a ela e seu corpo enorme coloca uma sombra sob Rosemary, como se uma força das trevas estivesse sobre ela, que permanece sentada na cama, desolada. O rosto de Sapirstein não aparece e somente ouvimos a sua voz, rouca e profunda a ameaçar a mulher. O enquadramento triangular das figuras 5, 6 e 7 mostram Guy ao fundo, para trás, em segundo plano masculino, também submetido a Sapirstein. Ainda assim, permanece mais próximo desta figura do que da esposa colocando o peso para o canto direito da imagem, dando a ideia de “dois contra um”. “Venha conosco, Rosemary. Não faça escândalo. Se disser alguma coisa mais sobre bruxos vamos levá-la para um hospício.”, diz Dr.Sapirstein.

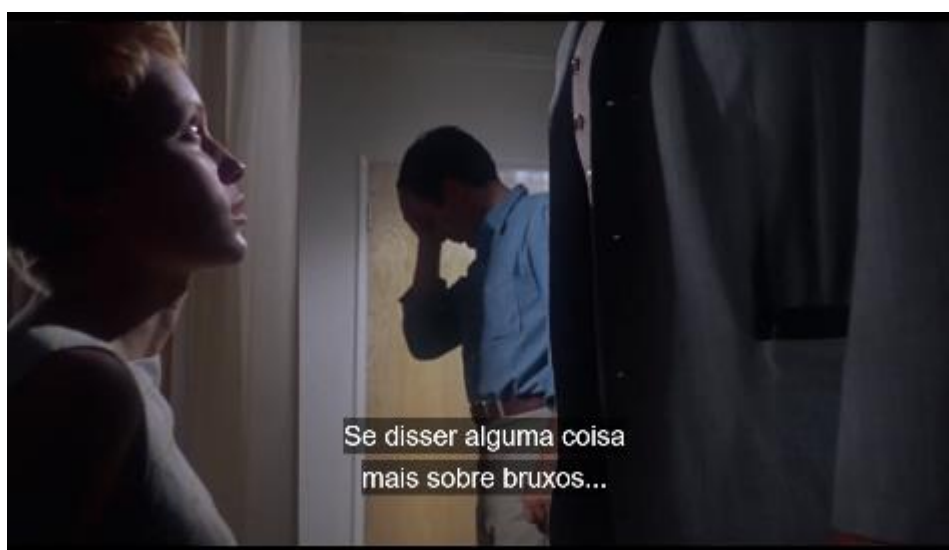
A ameaça do Dr. Sapirstein é seguida por uma tentativa de amenização da situação por Guy, “só queremos levá-la pra casa”, totalmente desconfortável na situação, demonstrando não ter nenhuma autoridade ali. Rosemary ouve incrédula e a ela, só basta obedecer. O médico pega as pílulas da mesa, deixando claro que a única prova material das desconfianças de Rose está com ele e que para ela só restam suas teorias e “alucinações”.

Imagem 5 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo



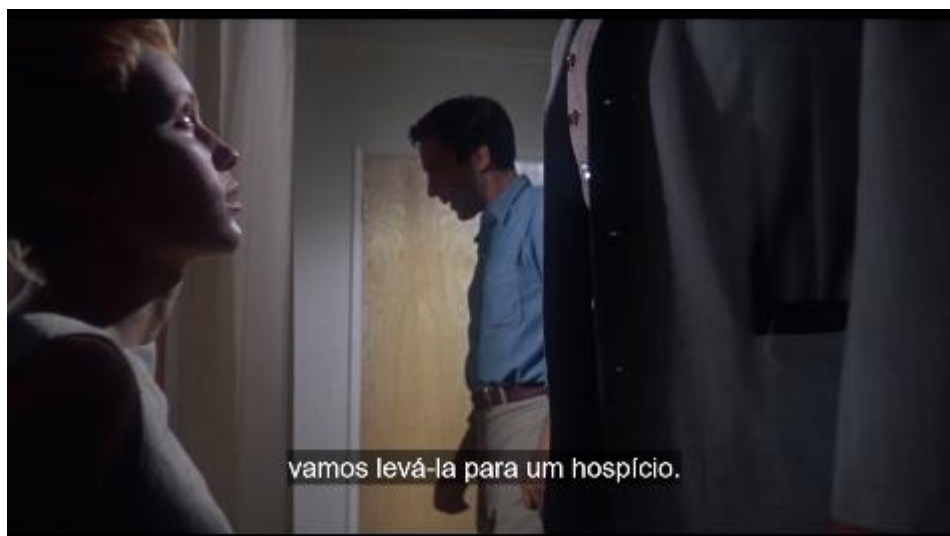
Minutagem: 1:52:28

Imagem 6 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo



Minutagem: 1:52:32

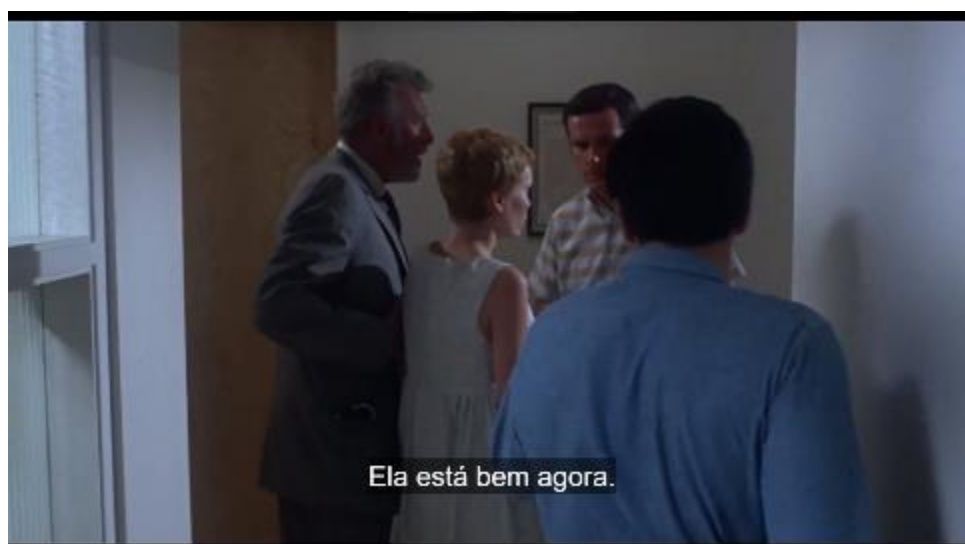
Imagem 7 - Dr. Sapirstein ameaça Rosemary com Guy ao fundo



Minutagem: 1:52:37

Ele a pega com força pelo braço levando-a para fora. A cena revela o controle masculino sobre as mulheres. Rose está sendo segurada, conduzida e ameaçada por três homens ao mesmo tempo, como mostra a figura 18.

Imagem 8 - Rosemary é conduzida por Dr. Sapirstein, ao lado de Dr. Hill e Guy



Minutagem: 1:53:07

Como afirma Delumeau (2019, p. 493), “ao lado dos homens da Igreja, outras pessoas de peso – os médicos – afirmaram a inferioridade estrutural da mulher”. O fato de haver dois profissionais dessa área cerceando o direito de

Rosemary sobre seu parto, seu corpo e seu filho, é de um peso imenso ainda hoje, imaginemos nas décadas de 1960 e 1970. Dr. Hill e Dr. Sapirstein, além de médicos são ginecologistas e obstetras, ou seja, são representantes do conhecimento que veio a ser chamado de “medicina da mulher”. Segundo Fabíola Hohden, “em boa parte do século XIX, especialmente a medicina da sexualidade e reprodução era a medicina sobre a mulher, expressa sobretudo na criação de uma especialidade, a ginecologia, que se definia como ‘a ciência da mulher’” (ROHDEN, 2002, p.31). A autoridade destes especialistas fica explícita na cena e é constatada pela resignação de Rose. A ameaça de Sapirstein sai de sua boca como um tiro: “Se disser alguma coisa mais sobre bruxos vamos levá-la para o hospício”. O impacto deixa Rose imóvel, simbolicamente ferida com a ameaça que facilmente poderia se concretizar. O hospício nas décadas de 1960 e 1970, período em que se passa a história, ainda funcionava na lógica do tutelamento, como explica Amarante (1995, p. 25): “A relação tutelar com o “louco” torna-se um dos pilares constitutivos das práticas manicomiais e cartografa territórios de segregação, morte e ausência de verdade.”

A insubordinação nunca foi vista com bons olhos pelo patriarcado. Dentro do contexto dos anos 60 e 70, esta rebeldia feminina voltava a ser falta grave levando em consideração que as feministas pregavam desobediência aos manuais de boas moças. E, como prova a sequência, uma acusação de loucura bastaria para desacreditar qualquer afirmação de Rosemary, podendo seu médico encaminhá-la para um hospício, exatamente como faziam com as mulheres desobedientes do século XIX e início do XX. Para a medicina e segundo os manuais do século XIX,

não é sem razão que a histeria passa a ser um dos temas mais tratados, ao lado de outras perturbações como a ninfomania, a erotomania ou a masturbação. O central nos estudos que lidam com esses assuntos é que os sintomas descritos – como a manifestação de revolta, de exagerada inteligência, desapego em relação à maternidade ou aos filhos e de desejo sexual fora dos padrões tidos como normais – são apresentados como tendo uma origem no mau funcionamento dos órgãos reprodutivos femininos. E para o tratamento desses problemas a ginecologia propunha soluções que iam da reclusão em hospitais de alienados até a cirurgia de extração de ovários, por exemplo. (ROHDEN, 2002, p. 21)

Nesse sentido, a situação de Rose nos remete a muitos momentos da História das mulheres. Por exemplo, à perseguição e às acusações que milhares de mulheres sofreram durante a Caça às Bruxas (séculos XVII e XVIII), pois foram justamente elas que se rebelaram e resistiram às mudanças na transição do feudalismo para a Idade Moderna. Por não aceitarem passivamente uma situação em que perceberam que seriam as mais prejudicadas, foram acusadas de diversos crimes, sendo o mais fatal deles o de serem aliadas do Diabo e conspirarem para a depravação da humanidade terrena. Interessante notarmos as adaptações tanto temporais quanto de gênero cinematográfico colocadas aqui. Sendo uma história de terror, o elemento sobrenatural se destaca, sendo Rosemary a vítima/presa da situação. Ela não é acusada de bruxaria, ao contrário, é uma seita de bruxos que a está usando como incubadora do filho de Satã e, ao perceberem que Rose descobriu o plano, passam a agir como se ela estivesse delirando, tentando fazê-la acreditar que está mesmo. As ameaças vão ao ponto de deslegitimar suas falas, sugerindo que ninguém vai acreditar no que uma mulher desequilibrada está falando. Seguindo a narrativa histórica que liga as mulheres ao mal, as mesmas que no XVI e XVII foram acusadas de bruxas pela Igreja por conta de seus comportamentos dissidentes, foram trancadas em hospícios no século XIX, sendo chamadas de loucas. Agora, no século XX, são os conspiradores bruxos os inquisidores.

Houve, durante à Caça às Bruxas, uma mobilização focada em controlar todos os aspectos de ser mulher e as lutas contra a cultura patriarcal: “acusavam-nas de ser encrenqueiras, de ter língua ferina, de armar confusão entre a vizinhança” (FEDERICI, 2019, p. 52). No século XX, o longo processo da construção da loucura como doença (FOUCAULT, 1999) toma o lugar das acusações de bruxaria e/ou possessão. Ainda no século XVIII, Philippe Pinel “retomou a interpretação da Antiguidade e denominou a histeria feminina de furor uterino” (JORGE; TRAVASSOS, 2021, p. 23) relacionando os desejos libidinais às questões de desordem mental.

Quando Ira Levin (autor do livro que deu origem ao filme) escreveu “se disser alguma coisa mais sobre bruxos vamos levá-la para o hospício” deixou claro que aquela mulher, ao duvidar e/ou pôr em xeque a credibilidade da autoridade médica e masculina, está, com toda a tranquilidade que Dr. Sapirstein demonstra na cena,

caindo em descrédito. O autor fala isso no ano de 1968, momento em que o movimento antimanicomial estava em plena gestação e que o psiquiatra símbolo desta revolução, o italiano Franco Basaglia⁶⁷, lançava o livro no qual estão as bases das suas estratégias de reformulação dos tratamentos psiquiátricos, iniciando uma ruptura que deu início a novas abordagens práticas e teóricas, tendo como ponto de referimento a negação da psiquiatria enquanto ideologia. No entanto, o recado estava dado. Podemos supor, pelo tom da ameaça e pelo posterior desespero de Rosemary, que o filme traz uma visão levemente crítica às instituições psiquiátricas, vistas na narrativa, assim como pelo movimento antimanicomial, como prisão, lugar de punição e de sentenças definitivas, como descreveu Foucault:

A instância judiciária que é o asilo não reconhece nenhuma outra instância. Ela julga de imediato, e em grau de último recurso. Possui seus próprios instrumentos de punição, dos quais se serve à vontade. O antigo internamento era praticado frequentemente fora das formas jurídicas normais; mas ele imitava os castigos dos condenados, usando as mesmas prisões, as mesmas celas, as mesmas sevícias físicas. A justiça que reina no asilo de Pinel não empresta da outra justiça seus modos de repressão; inventa os seus. Ou, melhor, utiliza os métodos terapêuticos que haviam sido difundidos no século XVIII, deles fazendo formas de castigo. E essa conversão da medicina em justiça, da terapêutica em repressão, não é um dos menores paradoxos da obra "filantrópica" e "libertadora" de Pinel. Na medicina da época clássica, banhos e duchas eram usados como remédios de acordo com a imaginação dos médicos sobre a natureza do sistema nervoso: tratava-se de refrescar o organismo, de distender as fibras ardentes e ressecadas. (FOUCAULT, 2010, p. 494)

⁶⁷ Um dos psiquiatras mais discutidos no mundo, em função dos trabalhos que desenvolvia na Itália, em 1961, deixou a Universidade de Pádua para dirigir o Hospital Psiquiátrico de Gorizia. Tendo como base a experiência da Comunidade Terapêutica desenvolvida por Maxwell Jones na Escócia, introduziu uma série de transformações naquela instituição e no Hospital Psiquiátrico Regional de Trieste, para onde se transferiu em 1971. Acabou com as medidas institucionais de repressão, criou condições para reuniões entre médicos e pacientes e devolveu ao doente mental a dignidade de cidadão. Seu livro "*A Instituição Negada*" é considerado uma obra-prima da Psiquiatria contemporânea. Visitou o Brasil na década de 70, tornando-se uma figura emblemática na questão da luta antimanicomial brasileira. Texto retirado do site do Centro Cultural do Ministério da Saúde – Memória da Loucura.

<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/basaglia.html> Acesso em: 25 out. 2022.

Ana Paula V. Martins (2004) nos lembra do importante papel dos médicos na constituição de um discurso científico sobre as diferenças sexuais visando demarcar espaços políticos e sociais para homens e mulheres também no século XIX.

Como representantes da ciência e arautos do bem-estar físico e moral das pessoas, os médicos passaram a ser respeitados e incorporados aos meios sociais mais privilegiados, não só como especialistas em assuntos de saúde e das doenças, mas como conselheiros da arte de bem viver. Nesse sentido, adquiriram um status tão ou mais privilegiado que os padres e pastores. (MARTINS, 2004, p. 15)

Tanto o Dr. Sapirstein quanto Guy *sabem* que Rosemary não está delirando, justamente porque fazem parte do pacto e ameaçam levá-la para o hospício porque a palavra de um importante médico da cidade (como deixa claro Dr. Hill quando Rosemary revela que seu outro obstetra é o Dr. Sapirstein) dificilmente seria desacreditada ante acusações de envolvimento com bruxaria⁶⁸.

O medo nesta sequência advém, diferentemente dos comportamentos violentos das sequências escolhidas de Regan possuída e de Baby Jane surtada, do fato de Rosemary estar consciente do perigo que corre, de não saber exatamente o que está acontecendo com seu bebê, de se saber envolvida em práticas sobrenaturais e, mesmo assim, ter sua palavra desacreditada e não conseguir proteção ou socorro. As espectadoras provavelmente identificaram-se com as diversas violências que Rosemary sofre. Dentre os medos construídos culturalmente, um dos de maior destaque é o medo da morte e do sobrenatural. A consciência da morte e do mal sobrenatural, exclusividades vinculadas à espécie humana, permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos com bruxas, fantasmas e monstros (DELUMEAU, 1996; TUAN, 2005). Rose está envolvida psicologicamente com estes dois medos. Lovecraft afirma que “a espécie mais forte e mais antiga de medo, é o medo do desconhecido” (1987, p. 1). De fato,

⁶⁸ Processos jurídicos relatando e condenando médicos por envolvimento em rituais de magia negra são facilmente encontrados nas manchetes jornalísticas como, por exemplo, do médico capixaba Césio Flávio Brandão, que foi condenado a 56 anos de prisão por participação na morte de três meninos assassinados em suposto ritual. E este não é um caso isolado como demonstram as notícias listadas: <https://www.jornaljurid.com.br/noticias/medico-condenado-por-mutilar-criancas-em-rituais-de-magia-negra-permanecera-presos>. Acesso em: 6 fev. 2023.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff15119815.htm> IML da cidade do RJ acusado de desviar órgãos para rituais. Acesso em: 6 fev. 2023.

nenhum medo físico palpável parece ser páreo para os medos psicológicos, medos cujo terreno é deveras fértil para o terror.

Dentro do carro (imagem 9), novamente a sensação de prisão e escolta, novamente três homens a conduzem contra a sua vontade e aqui temos ao menos dois homens que eram figuras essenciais naquele momento na vida de Rosemary por sua condição de gestante, que lhe enredam em uma teia de desconfianças, alucinações e a oprimem de diversas formas: o médico e seu marido.

Imagem 9 - Rosemary no táxi entre Guy e Dr. Sapirstein



Minutagem: 1:53:41

Nenhum dos dois olha ou interage com Rosemary, mas ambos a espremendo dando a sensação de impossibilidade de fuga. Ainda assim, ela se mantém firme, pois parece que agora, mais do que nunca, tem certeza de que suas desconfianças eram reais. Neste sentido, aquilo que foi usado para taxar Rose como louca pode ser entendido como a mais genuína forma de rebeldia de sua parte, pois, ao ver a si e ao bebê em perigo, não hesitou em abandonar Guy e Dr. Sapirstein.

Na seara dos personagens em geral é interessante observar como a figura das mulheres é representada neste filme com alguns problemas, para além de Rosemary. Minnie Castevet, esposa de Roman Castevet, é uma serva de Satanás. O medo das mulheres e da sua intimidade com o maligno (como trabalhado no capítulo 1) perpassa os séculos. Das feiticeiras nos séculos XIII às bruxas de Salém, na América do século XVIII, os filmes e seus estereótipos são um pulo certo, demonstrando que, nos anos de 1960 e 1970, o medo seguia vivo. Ao pensar no

filme numa perspectiva diacrônica, podemos perceber que as duas são agentes do demônio.

Delumeau apontou que, desde a Idade Moderna, a mulher já era considerada perigosa, não apenas pelos membros da Igreja, mas pelos homens da sociedade. A figura de *Minnie*⁶⁹ como auxiliar de Satanás torna-se componente essencial para a manutenção da gravidez e chegada do anticristo, um ser que vem associado ao caos e a destruição. Porém, ela, assim como as demais mulheres que aparecem na seita, são envolvidas em uma atmosfera cômica, são meio atrapalhadas e exóticas, ficando sempre em segundo plano na organização. Afinal, é na figura de Roman Castevets, o grande bruxo e líder da seita, que se concentra a organização filosófica e intelectual, reafirmando papéis de gênero.

Ao elaborar sobre a questão do olhar (gaze theory) com base nas teorias feministas do cinema, Linda Williams (2002) trouxe uma importante contribuição ao debate das mulheres no terror pois salienta que o gênero, para além de se dirigir aos espectadores masculinos aposta na misoginia pela subjugação feminina, pois, mais do que considerá-las seres inferiores, o terror as via como ameaça ao poder masculino.

3.3. Sequência – O exorcista

3.3.1. *Regan em possessão bate nos médicos.*

Minutagem: 52:38 – 54:10

INTERIOR – CASA DAS MACNEIL – DIA

Os médicos são chamados para uma emergência na casa das MacNeil. Ao chegarem, são surpreendidos por Regan tendo convulsões grotescas em sua cama. Ao tentar acalmá-la um dos médicos leva uma bofetada e Regan levanta a camisola fazendo gestos obscenos seguidos da exclamação fuck me. Chris se desespera e três homens seguram Regan para aplicar um calmante.

⁶⁹ Minnie Castevet (Ruth Gordon), bruxa casada com Roman Castevet (Sidney Blackmer)

Para esta pesquisa, analisar um filme como *O Exorcista* foi uma tarefa bastante desafiadora. São tantas as possibilidades de abordagem que se encaixam nos dispositivos a serem destacados, que escolher algumas cenas e sequências excluíram outras tão importantes quanto. O filme inteiro é perpassado por discursos médicos e religiosos moralizantes e misóginos. No filme, as referências aos comportamentos das mulheres e suas escolhas acabaram gerando sofrimento e martírio a todos que as circundam, sendo frequentemente reafirmadas pelos personagens masculinos e vivenciadas por eles em forma de medo, culpa e dor. Destaco, além de Chris MacNeil (Ellen Burstyn) e Regan MacNeil (Linda Blair), a mãe de Padre Karras (Jason Miller).

No que concerne às questões ligadas aos comportamentos esperados das mulheres, destaco, dentre outras possíveis, duas personagens principais para observação e análise desse filme neste capítulo. Primeiro, descrevo e analiso como a mãe de Regan, Chris MacNeil, é peça chave no destino pavoroso que acometeu a filha (a questão específica da maternidade desta personagem é tema do capítulo 4). Depois, procuro analisar como a questão da “feminilidade mal-sucedida” da mãe desencadeou um processo que levou a filha a ter a “feminilidade bem-sucedida” arrancada, como um castigo, visto que Regan, enquanto uma mulher literalmente invadida por uma entidade maligna masculina, aparece como o oposto da jovem do início da história. O rosto delicado e amoroso foi transformado em uma figura monstruosa e irreconhecível, com olhos de fogo e dentes podres. A menina comportada se transforma em devassa e irônica, com a sexualidade aguçada a um nível escatológico.

A construção narrativa em *O Exorcista* coloca Chris MacNeil em evidência em um primeiro momento. Ela é uma mulher na faixa dos quarenta anos, atriz bem sucedida e famosa de Hollywood, divorciada, muito bem resolvida financeiramente e com comportamento tido como liberal para os anos 60. Logo na primeira sequência em que está em casa, fica claro que Chris é a chefe da família, inclusive sustentando a casa. Independente, cria a filha sozinha.

A sequência na qual aparece em meio a uma filmagem externa mostra bem como as mulheres progressistas estavam ocupando os espaços públicos e profissionais, já que traz uma personagem professora universitária que está liderando uma manifestação junto aos estudantes contra a demolição do prédio que

estudam, pelos militares. Há outras referências durante o filme que demonstram sua circulação entre os ambientes do poder e da fama, como quando recebe um convite para jantar na Casa Branca (do qual ela desdenha), e quando Regan folheia uma revista famosa em que a família aparece na capa em matéria relativa ao divórcio dos seus pais.

Imagem 10 - Chris MacNeil em meio aos alunos, em manifestação na universidade



Minutagem: 14: 23

Assim como Rosemary, o roteiro deixa clara a filiação de Chris ao movimento de Contracultura⁷⁰ que integrava o contexto norte-americano na época. Nas festas e encontros com amigos em sua casa, há alusões ao uso de maconha (apesar de ela anunciar categoricamente que não fuma maconha quando Regan já está em posse) e muitos/as frequentadores/as são gays. Desde o início do filme, a narrativa vai sendo desenvolvida para mostrar (a quem quiser ver) que a culpada do mal que entra naquela casa abastada e urbana norte americana, uma casa que era considerada depravada pela moral conservadora da época, só pode ser Chris.

⁷⁰ A contracultura foi um movimento sociocultural que emergiu principalmente na década de 1960, especialmente nos Estados Unidos. Foi uma resposta de certos grupos à cultura dominante e às normas estabelecidas da sociedade da época. A contracultura buscava desafiar e rejeitar os valores tradicionais, instituições e formas de organização social. Esse movimento foi marcado por uma série de características, como a busca pela liberdade individual, a rejeição ao consumismo desenfreado, a defesa da igualdade racial e de gênero, a valorização da paz, o uso de drogas psicodélicas, o interesse por espiritualidade alternativa e práticas de comunidade (ROSZAK, 1969).

O ideal reacionário que tomou conta de grande parcela da população norte-americana contestava os avanços que levaram muitas mulheres a ver a família nuclear como um mecanismo chave para preservar o domínio do patriarcado. Na visão de Friedan, “especialistas ensinavam (às mulheres) a agarrar seu homem e a conservá-lo (...) e a tornar seu casamento uma aventura emocionante (...), a impedir seus filhos de transformarem-se em delinquentes” (FRIEDAN, 1963, p. 17). Podemos perceber esta cobrança no filme quando todos que Chris procura pedindo ajuda quando a filha começa a ter comportamentos estranhos lhe perguntam sobre o ex-marido: “o pai da menina já sabe?”, “onde está o pai dela?”, “o comportamento pode ser depressão pela falta do pai”, dizem os médicos.

Em 1950, “as moças iam à Universidade para arranjar marido. Em meados da década, 60% abandonaram a faculdade para casar, ou temendo que o excesso de cultura fosse um obstáculo ao casamento” (FRIEDAN, 1963, p. 17). Não estar envolvida nesta dinâmica, na “caça aos homens”, era, por si só, motivo para serem consideradas anormais. Ou seja, aquela “normalidade” que as mulheres norte-americanas deveriam buscar, calcada na família nuclear cristã classe média, deveria ser sinônimo de felicidade para TODAS as mulheres brancas de classe média. E, neste sentido, buscava-se preservar o modelo da dona de casa ideal que era “sadia, bonita, educada e dedicada exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar” (FRIEDAN, 1963, p. 17). É ainda Friedan quem relata que os consultórios psiquiátricos estavam cheios de mulheres que não entendiam a causa da infelicidade e insatisfações que sentiam, que estavam intimamente ligadas ao comportamento estagnado, humilhante e objetificado que as feministas escancararam nos anos 60 e 70: “Não passava mês em que não surgisse um novo livro, de autoria de psiquiatra ou sexologista, dando conselhos técnicos sobre a melhor maneira de se obter uma vida sexual mais satisfatória” (FRIEDAN, 1963, p. 17).

Entre a casa de uma divorciada, atea e liberal e uma casa cristã, na qual mulheres deveriam andar dentro das normas, qual o diabo escolheria para atormentar e/ou se aliar?

O Diabo foi um componente criado pelo ponto de vista cristão. Apesar de muitos outros credos terem se fartado de deuses e espíritos malignos, nenhum deles conseguiu elaborar um

personagem semelhante - uma figura com rosto e nome apropriados para a realidade abstrata do mal. (STAMFORD, 2003, p. 23)

A questão religiosa e, principalmente, a falta de apego à religião, também são importantes no contexto, afinal, nem a mãe nem a filha são cristãs. Chris fica furiosa, por exemplo, quando acha na cama de Regan um crucifixo e sai a perguntar pela casa quem o havia colocado lá. Em outro momento, ao ser sugestionada pela junta médica a procurar um exorcista ela dispara: “estão me mandando procurar um feiticeiro?”. Os anos 60 nos EUA são uma mistura de movimentos libertários e de conservadorismo, e os grupos ligados à Direita Cristã⁷¹ tinham influência também nas esferas políticas e culturais através da publicação e popularização de livros e filmes, numa reação à contracultura que se intensificou nas décadas de 1970 e 1980.

Um filme como *O Exorcista* ajudava a reafirmar, não só a importância como a necessidade de se manter a fé em um mundo tido como em decadência. Os EUA, inclusive, têm um longo histórico de anseios religiosos que remontam, inclusive, a sua própria fundação. Os lamentáveis episódios ligados à cidade de Salém, na Baía de Massachusetts, fazem parte deste imaginário diabólico e foram o cenário “do pesadelo nacional americano, o episódio de tabloide, o capítulo distópico do passado” (SCHIFF, 2019, p. 19), que perseguiu e executou, em 1692, “catorze mulheres, cinco homens e dois cachorros” acusados de bruxaria, inspirados na perseguição e Caça às Bruxas estimulada pela Cia de Jesus europeia.

Como já citado, o *Malleus Maleficarum* explicou em detalhes a suposta ligação entre a bruxaria e o Diabo. Agora, nos resta compreender como a condição de Regan é construída discursivamente como algo entre a possessão demoníaca e a loucura. Neste sentido, precisamos lembrar que entender as diferenças que criam relações de poder desiguais entre homens e mulheres a partir de um estudo de história crítico e reflexivo nos ajuda a compreender que o gênero é um conceito

⁷¹ A Direita Cristã se desenvolveu como um movimento social, político e religioso que buscava conquistar as instituições seculares, lutando contra o “humanismo secular” na educação pública e contra os direitos reprodutivos das mulheres, sendo uma coligação complexa entre ministros midiáticos, interesses políticos e grupos missionários ativos em questões internacionais (DIAMOND, 1989, p. 45).

produzido, reproduzido e transformado ao longo do tempo e utilizado como estratégia de poder e dominação.

Regan tem 12 anos e nos é apresentada como uma menina jovem, doce e muito educada. A personagem é construída como a perfeita representação de como uma menina deveria ser e se comportar nessa idade, segundo os dogmas patriarcais de feminilidade. Regan está sempre sorrindo, é extremamente amorosa com a mãe, obedece a todos os pedidos sem reclamar e por conta disso, sempre tem suas vontades atendidas.

Imagem 11 - Regan abraça a mãe em ocasião anterior à possessão



Minutagem: 24:30

A entidade maligna está na casa de Regan bem antes de entrar no corpo dela. É no minuto 11', após um prólogo longo do Padre Merrim (Max Von Sydow) no Iraque e seu encontro com Pazuzu⁷² (o demônio que possui Regan), que temos

⁷² “Entidade assíria e babilônica é um demônio presente na cultura e sociedade mesopotâmicas durante o primeiro milênio a.C., seus vestígios arqueológicos foram encontrados pela primeira vez em Mossul, no Iraque, e graças a película de Friedkin, ganhou notoriedade perante a cultura pop. Pazuzu representava um violento vento do sudoeste que trazia consigo a destruição da natureza e humanidade, porém, era considerado também um forte aliado contra o ataque de outros demônios, principalmente a entidade Lamastu, exercendo, assim, sua função apotropaica, sendo uma figura popular no período assírio-babilônico antigo. Há poucas informações mais aprofundadas sobre a entidade, o único recurso até os dias atuais se mantém a obra Pazuzu: Archäologische UndPhilologische Studien Zu Einem Alt-Orientalischen Damon de Heessel, ainda sem tradução”. (Santos, 2021, p. 82).

a sua primeira manifestação e a apresentação de Chris (trabalhando nas falas do filme que está atuando e que vemos na sequência). Pazuzu se manifesta em forma de barulhos no sótão, os quais Chris acredita serem de ratos. Também Regan e o quarto onde se passarão as longas e assustadoras cenas de exorcismo são apresentados nesta sequência. Outra cena mostra que Regan já tem contato com forças sobrenaturais quando sua mãe encontra a tábua de Ouija e Regan relata (e mostra) que brinca com ela e conversa com uma entidade chamada “Capitão Howdy”, alguém que Regan afirma dar as respostas a ela quando faz perguntas na tábua.

Porém, a primeira cena de comportamento “inapropriado” da menina acontece já no consultório médico que a mãe a leva por conta dos estranhos relatos sobre a cama que se mexe sozinha. A partir do minuto 32’, começa a tortura de Regan nos hospitais e as visões com Pazuzu. Lá, Regan parece catatônica e o médico relata à Chris uma série de palavrões que ela teria dito durante os exames. Assim como acontece com a personagem Rosemary, os médicos tem papel decisivo nas decisões que selam o desenrolar da história da menina. O primeiro diagnóstico é “uma desordem neural” que o médico afirma não saber muito como funciona, mas que aparece na adolescência, cujos sintomas são “hiperatividade, agressividade e facilidade na matemática”, ao que ele receita Ritalina⁷³. Na sequência deste diálogo, já podemos observar o primeiro julgamento moral que pesa sobre a mãe: ao afirmar que os sintomas de Regan não condizem com o problema, o médico receita um estimulante porque, segundo ele, a medicina ainda não sabe o que causa a hiperatividade nas crianças. Mas sentencia:

Médico: Os sintomas dela podem ser uma reação à depressão. Isso foge do meu campo de atuação.

Chris: Minha filha não sofre de depressão.

Médico: Você mencionou uma separação com o pai dela.

Chris: Acha que devo levá-la a um psiquiatra?

⁷³ Remédio estimulante do sistema nervoso central, indicado para ajudar no tratamento do transtorno de déficit de atenção e hiperatividade em crianças e adultos.

Ainda na mesma conversa, o médico insinua que o fato de Regan estar falando palavrões e obscenidades pode ser sintoma de anormalidade, de alguma doença. A mãe ri, nervosa, mas volta a perguntar se o caso não seria de um psiquiatra.

Duas produções discursivas importantes estão sendo expostas aqui. A primeira, advinda do poder simbólico que o médico carrega (simbólica, porque ele mesmo afirma que não tem condições de dar um diagnóstico psicológico e mesmo assim dá), sugere que, não só a mudança de comportamento de Regan mas também o fato de ela se tornar rebelde e raivosa “podem” ser resultado da falta do pai. Em outras palavras, o fato de a mãe criá-la sozinha por conta de suas escolhas pessoais tem relação direta com a rebeldia, com as supostas mentiras que Regan conta sobre os barulhos que ouve e a cama que se mexe e pela falta de decoro que vem apresentando. A segunda diz respeito à psiquiatrização do comportamento, por ora sugerido por Chris e, ao longo do filme, também pela junta médica. O psiquiatra e teórico crítico do campo Thomas Szasz afirma que “o comportamento das pessoas que difere do apresentado por seus semelhantes [...] constitui um mistério semelhante e uma ameaça; as noções de posse pelo demônio e loucura dão uma teoria primitiva para explicar esses acontecimentos e os métodos adequados para enfrentá-los” (SZASZ, 1976, p. 71).

Segundo Foucault (1999), foi a partir do século XVIII, com o surgimento do pensamento racionalista, que a loucura passou a ser objeto de análise do discurso médico. Se, durante a Idade Média e parte da Renascença, a loucura esteve ligada a causas malignas, no século XIX ela passou a repousar sobre amoral e a ética, sendo por isso chamada de “loucura moral”. A mentalidade da burguesia buscava se consolidar e precisava reajustar alguns fatores e personagens sociais a sua realidade e visão de mundo. Logo, o desajustado, o preguiçoso, o desobediente e o louco necessitavam ter um lugar onde suas práticas rebeldes fossem “acalmadas” e disciplinadas (ou, ao menos, ocultadas da “sociedade sadia”). A internação dos “desajustados” inicia no século XVII, mas o discurso médico da loucura se consolida no século XIX. O louco torna-se objeto de estudo, a loucura passa a ser vigiada e confinada pela razão, e o médico surge como a “autoridade” imbuída do poder de julgar, analisar e tratar a loucura alheia.

A construção social do gênero pode ser entendida como uma prática discursiva que dependeu, ao longo do tempo, de inúmeros emissores e que, ao ser associada à loucura no final do século XIX, ganhou o reforço do saber médico para consolidar a dominação masculina, já que concedeu uma chancela “científica” à associação entre loucura e feminilidade. No caso de *O Exorcista*, a narrativa sugere que essa relação se dá desde a culpabilização da mulher/mãe por não seguir o papel social esperado dela naquele momento o que, por consequência direta, gera os desvios da mulher/filha, que não teria os limites estabelecidos que, segundo a ótica da misoginia, só poderiam ser dados pela autoridade e pelo olhar rigoroso do pai.

Quando Regan interrompe uma festa que sua mãe está dando e urina no chão, em pé, diante dos convidados, começa a segunda rodada médica e de torturas da menina. Mais injeções, gritos, cusparadas na cara dos médicos, diversas ofensas. Ainda sem ter ideia do que a acomete, o médico diz, mais uma vez tentando elaborar algo que claramente não entende:

Médico: Isso é um sintoma de um tipo de distúrbio na atividade químico-elétrica do cérebro. No caso da sua filha é no lobo temporal... é raro, mas causa alucinações normalmente seguidas de convulsões...

Durante o início dos anos 1970, o movimento feminista lutava por direitos legais e reprodutivos, pelo direito à educação superior. Como materializar na personagem de Regan as mudanças advindas com o feminismo?

A convulsão é a forma plástica e visível do combate no corpo da possuída. A onipotência do demônio, sua performance física ... é essa convulsão que, durante dois séculos e meio, vai ser o móbil de uma batalha importante entre a medicina e o catolicismo. (FOUCAULT, 2018, p.183)

Interessante perceber que os médicos, ao não ter ideia do que estava acontecendo com Regan, passam por um processo parecido com o que Didi-Huberman, entre outros teóricos, analisam sobre a metodologia de Charcot e a histeria, ou seja, tentam, a partir dos comportamentos ditos anormais, categorizar a mulher na base da adivinhação. Assim como Charcot, no século XIX em

Salpetrière, “criou” a histeria partindo de seu método de observação provocada para chegar a determinadas conclusões por ele desejadas (muitas vezes ignorando as contradições), os médicos que atendem Regan forçam diagnósticos e tratamentos que não tem nenhuma eficácia.

Para entendermos a construção social da loucura por meio da personagem de Regan, começo questionando quem eram as possuídas categorizadas pelo cristianismo? Precisamos ir um pouco mais a fundo nesta questão, afinal, ela também é carregada de misoginia e estereótipos de gênero.

A possessão, segundo o padre Gabriele Amorth (2007, p. 59-68)⁷⁴, conhecido exorcista italiano, é a forma mais intensa de ataque demoníaco e também a mais rara. O exorcismo, por sua vez, se dá através de rituais estilizados e a “expulsão do espírito invasor é o meio através do qual a sua presença é designada, nomeada, assinalada; o cristianismo compreende a tomada do corpo por um espírito na perspectiva implícita de sua expulsão” (SARTIN, 2015, p. 451). Ou seja, Como Foucault já havia detalhado, a prática da possessão demoníaca das mulheres e seu consequente exorcismo por parte dos padres fizeram parte de uma nova “técnica da direção espiritual” iniciada após o século XVI e principalmente no XVII, na França, como estratégia de uma grande cristianização da Europa moderna, período conhecido como da Contra Reforma católica.

Para produzir um profundo direcionamento de consciência, fez-se necessário o surgimento de formas de misticismo renovadas e a possessão fez parte deste projeto. Enquanto na condição das feiticeiras dos séculos XV e XVI, as mulheres, segundo a concepção cristã, eram *parceiras* do Diabo, agindo em cumplicidade através de um pacto bem estabelecido entre as partes, no fenômeno da possessão a autonomia das possesadas é subtraída, elas estão sob poder do Diabo e tem seu corpo invadido. Mudam as tecnologias, permanecem os corpos femininos. E este jogo da possessão é maldoso em instâncias diferentes, porque carregado de malícia

⁷⁴ Segundo Sartin, “Gabriele Amorth, com efeito, é um dos principais responsáveis pelo atual renascimento da prática dos exorcismos. Desde sua nomeação como exorcista na Diocese de Roma, nos anos 80, pelo cardeal Ugo Poletti, Dom Amorth, discípulo de outro famoso exorcista – o padre Cândido Amantini – se tornou a figura mais influente da prática exorcista no mundo católico, comandando, há décadas, um programa mensal na Rádio Maria, no qual narra suas experiências, divulga e comenta seus escritos e atende ligações de toda a Itália, com fiéis ouvintes angustiados, ou apenas curiosos, com o que julgam ser a ação dos demônios em suas vidas” (SARTIN, 2015, p. 451).

imputada às mulheres. Diz Foucault, referindo-se ao conhecido e estudado caso de Loudun:⁷⁵ “A vontade quer e não quer. É assim que no relato da madre Joana dos Anjos [...] vê-se nitidamente o sutilíssimo jogo da vontade sobre si mesma”⁷⁶. No cinema, é o *close-up*, o plano fechado nos corpos além do som gutural que valorizam a performance que transita entre o êxtase e o arrebatamento.

Essas imagens reafirmam a noção do corpo possuído como um espaço de luta, que culmina em sua desordem máxima, quando o demônio tenta virar a possuída ao avesso, enfraquecê-la e humilhá-la. Tais imagens parecem o ápice da resistência quebrada, que desemboca na destruição total da ordem corporal. Na impossibilidade do êxtase, se tem o deslocamento, a violência extrema materializada em contorções. (COUTO; GERBASE, 2022, p. 350)

Em um dos depoimentos do caso, madre Joana, aparentemente de forma inocente, relata que o Diabo não tomou seu corpo de forma unilateral, mas que, ao contrário, ela cedia por ter benefícios também: “O Diabo me enganava frequentemente com um pequeno deleite que eu tinha com as agitações e outras coisas extraordinárias que ele fazia em meu corpo”⁷⁷. Ora, desde o início da Idade Moderna, as mulheres (assim como os judeus no período) foram identificados como agentes de Satã (DELUMEAU, 2009, p. 462) e a Igreja, ao colocar a possuída neste espetáculo diferente, agrega movimentos, excreções, contorcionismo, projeção vocal em uma disputa pelo poder sobre os corpos femininos que, como afirmou madre Joana, sucumbe às tentações e dá-se, talvez em partes, ao Diabo por pura fraqueza. Essa fraqueza, no século XIX, foi entendida pela psiquiatria como ligada à histeria já que um elemento deste “teatro fisiológico-teológico” vai estar também na história médica do Ocidente: a convulsão. “É essa convulsão que, durante dois séculos e meio, vai ser o móbil de uma batalha importante entre a medicina e o catolicismo” (FOUCAULT, 2018, p. 183).

⁷⁵ Em 1632, quando as freiras do convento das Ursulinas apresentaram sintomas de uma histeria coletiva, então interpretada como possessão, o padre foi acusado de ter invocado demônios, Asmodeus e Zabulon, para que fossem forçadas a cometerem atos indecorosos com ele. As irmãs Ursulinas do convento local começaram a ouvir vozes, sentir presenças de espíritos e rir involuntariamente. Algumas tinham convulsões, e em 01 de outubro de 1632, o diabo foi declarado responsável.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. Os anormais. p. 180 completar

⁷⁷ De Certeau, La possession de Loudun, p.47. Cf. Jeanne des Anges, Autobiographie, p. 83.

Dito isso, o filme começa a destruir a imagem de “pureza” de Regan ao fazer sair de sua boca diálogos sexuais e extremamente ofensivos para os médicos e padres. A sequência a seguir mostra quando Regan ataca um dos médicos que vai até a casa das MacNeil em um momento de possessão, horrorizando a todos. Ao ver a menina se debatendo com muita força na cama, a secretária de Chris liga e chama os médicos com urgência. Chegando no quarto de Regan, ficam apavorados com o que veem: além de movimentos humanamente impossíveis, ela se contorce, os olhos reviram e, de sua garganta, sai um grito pavoroso, uma voz demoníaca⁷⁸. Um dos médicos dá a entender que Regan está encenando, aproxima-se dela dizendo “agora já chega”, e é arremessado longe por uma imensa bofetada seguida de outro grito estridente. É então que Regan, de costas para a câmera e de frente para todos no quarto, ajoelhada na cama levanta seu vestido mostrando a genitália, faz movimentos sexuais e grita “fuck me! fuck me!”. A mãe grita desesperada e todos os três homens da sequência vão para cima de Regan, a jogam na cama, seguram seus braços com força enquanto um dos médicos lhe aplica uma injeção de calmantes. A menina, já de volta do transe, chora e pede ajuda desesperada à mãe.

As cenas estereotipadas e extremamente violentas colocam o corpo em evidência, o que nos remete à afirmativa de Foucault de que “a possessão faz parte, em seu aparecimento, em seu desenvolvimento e nos mecanismos que a suportam, da história política do corpo” (FOUCAULT, 2018, p. 184). Todo o aparato performático da possessão de Regan coaduna também com as formulações de Didi-Huberman, quando afirma que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

⁷⁸ “A voz que sai do corpo de Regan parece uma mistura de várias vozes sobrepostas, não possui indicação de gênero. Para causar tal efeito, Friedkin contratou a atriz Mercedes McCambridge para dublar as partes da menina possuída. McCambridge afirmou fumar dezenas de cigarros antes das sessões de gravação, o que, somado aos efeitos sonoros aplicados pela equipe de som, tornaram a voz de Pazuzu uma incômoda composição para a espectadora”. (SANTOS, 2021, p. 88)

Imagem 12 - Regan já possuída pelo Demônio Pazuzu



Minutagem: 53:27

Imagem 13 - Regan possuída mostra a genitália para os médicos, a mãe e a secretária



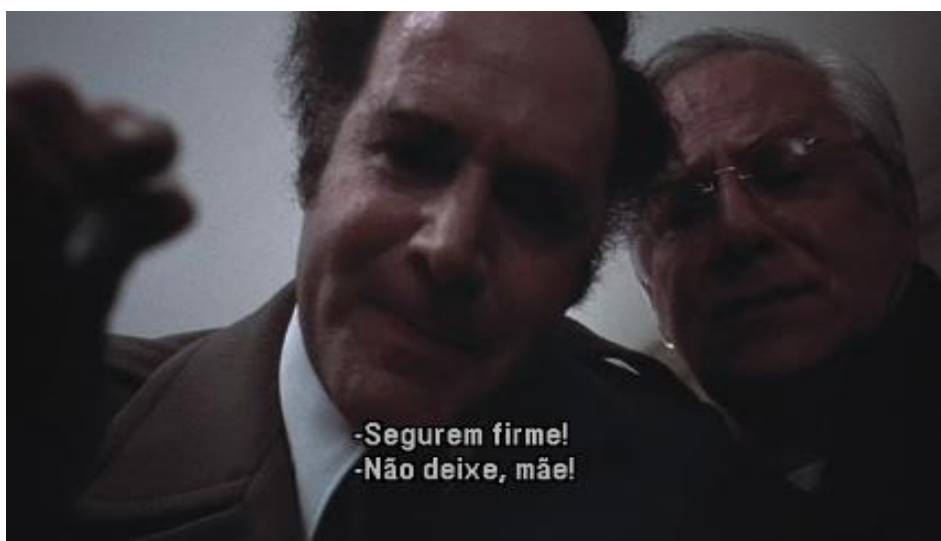
Minutagem: 53:43

Imagem 14 - Regan chora e grita ao ser contida por dois homens



Minutagem: 54:00

Imagem 15 - Dois homens seguram Regan para dar uma injeção de calmantes



Minutagem: 55:02

O caráter sexual desta sequência e a violência que ela traz tornam-se mais inquietantes quando entendemos que, além da personagem ser uma pré-adolescente, a atriz tinha treze anos quando a filmou. O caráter conservador do filme aponta para os perigos do início da fertilidade feminina e do desejo sexual - principalmente após o desenvolvimento da pílula anticoncepcional.

A cena também choca por ser ela quem está oferecendo o seu corpo e não o inverso. Essa inversão é proposital. Choca mais porque não é o que se entende como natural.

O alvo da possessão demoníaca recorrentemente demonstra algum tipo de vulnerabilidade, embora tal termo seja de difícil definição. Afinal, o que faria alguém estar mais propenso a hospedar um demônio dentro de si? O primeiro desses fatores de vulnerabilidade parece ser o gênero da pessoa, e as mulheres [...] são o alvo favorito dos demônios ficcionais. Isto se explica devido à inserção da possessão demoníaca na tradição judaico-cristão, cujas narrativas tendem a apresentar a mulher como catalisadora do mal e impura. (ZANINI, 2018, p. 69).

O filme estava em consonância com as preocupações da Igreja católica naquele momento e, de muitas formas, busca mostrar que todos estamos em perigo ao deixarmos que a dúvida na fé divina se instaure em um mundo predominantemente cético e científico.

As mulheres personagens do filme causam sofrimento, medo e insegurança aos homens, sejam eles os padres, os médicos ou os policiais. Eles, apesar de munidos da autoridade de suas funções, não são capazes de conter a maldade das mulheres. Karras, além de padre e psiquiatra, também é ex-lutador de box. Se um indivíduo possuidor da capacidade de intermediar a existência terrena e divina, compreender e abordar os aspectos da psique humana e suas interações psicológicas e científicas, e, além disso, submeter outro indivíduo a uma agressão física a ponto de derrubá-lo, demonstra receio em relação à figura materna e a uma jovem de treze anos em estado de perturbação psíquica, qual seria a perspectiva restante para os demais? Como afirma Biskind, O exorcista “mostra uma versão masculina, de pesadelo, da puberdade feminina. A emergente sexualidade feminina é ligada à possessão demoníaca e os homens do filme (quase todos padres celibatários) se unem para agredir e torturar Regan, na luta para levá-la de volta a seu estágio de inocência pré-sexual” (BISKIND, p. 2009, 233).

Os clichês de comportamento são explorados nesse filme de forma a transformar as mulheres em ameaça à normalidade e ao funcionamento da ordem social, cabendo aos homens exorcizar este mal, seja através da ciência médica, da religião ou da força. A trama, dessa forma, constitui-se em tecnologias de gênero que informam e formam mobilizando ideias e valores latentes e reconhecidas na sociedade, potencializando deus feitos.

3.4. Sequência – O que terá acontecido a Baby Jane?

3.4.1. *Baby Jane encara a velhice no espelho*

Minutagem: 33 a 37:10

INTERIOR - CASA DAS IRMÃS HUDSON – DIA

Jane bebe sozinha e ouve sua voz de criança. Canta com a réplica de sua boneca. Recita, em frente ao espelho, um versinho. Dá-se conta da velhice e solta um grito bizarro. Blanche, trancada no quarto no andar de cima ouve e, aterrorizada toca a campainha insistentemente chamando Jane. Jane fica transtornada, quebra o piano e começa a gritar com Blanche. Jane serve um rato como almoço para a irmã.

Quando um homem dá sua opinião, ele é um homem. Quando uma mulher dá sua opinião, ela é uma vadia”.⁷⁹

Bette Davis

Para começarmos a compreender o debate desta sequência, é importante que percebamos que as personagens analisadas nesta tese têm idades diversas, o que fortalece a ideia de que não importa em que momento da vida uma mulher seja acometida da “falta” do que foi convencionado como aspectos de feminilidade: ela sofrerá sempre a tentativa de controle, julgamento e/ou manipulação de seu corpo e comportamento. As questões ligadas à idade e sua relação com o comportamento feminino serão o foco desta análise. Em nota, Mary Wollstonecraft, em seu profundo questionamento sobre os direitos das mulheres, afirmou que “um arguto escritor [...] pergunta: o que tem a fazer no mundo uma mulher que já passou dos quarenta anos?” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 29). Quando o tempo vivido passou a ser um elo entre a felicidade ou não das mulheres?

⁷⁹ “When a man gives his opinion, he's a man. When a woman gives her opinion, she's a bitch” (MARTIN, 2004, p. 204).

Bette Davis encarna em *O que terá acontecido a Baby Jane?* o tripé da “feminilidade mal sucedida”: sua aparência quando mais velha é assustadora, seu comportamento, deplorável e a idade surge como elemento tanto de fortalecimento das características de sua personalidade, bem marcadas conforme o período em evidência, quanto de divisor nas alterações das percepções que temos sobre ela.

O estilo lançado a partir de *Baby Jane* ficou conhecido como *Grande Dame Guignol* ou *Hagsploitation*, marcou uma era em Hollywood e teve seu lugar na evolução de uma maneira de se fazer cinema nos anos 60. Como diz o produtor Mich Douglas na introdução da edição de 2019 do livro que deu origem ao filme: “Henry Farrel (autor) deu à luz ao que foi chamado de filme de psicopatia, um tipo de obra de terror que lida com mulheres idosas psicóticas [...]” (2019). Nesse contexto, grandes estrelas retomavam o protagonismo dos papéis, porém, a partir de uma atmosfera de terror. O detalhe fundamental é que o *hagsplotation* aconteceu somente com atrizes⁸⁰, sendo *Baby Jane* o pontapé inicial que deu origem a uma série imensa de filmes que renderam altas cifras aos estúdios de cinema. Ou seja, mostrar “velhas” loucas foi muito lucrativo para Hollywood. A loucura das mulheres advinda de questões ligadas à “feminilidade mal sucedida” foi entretenimento rentável⁸¹.

O filme se passa em três tempos diferentes. Inicia em 1917, quando as irmãs aparecem ainda crianças, segue em 1935 e 1962, período no qual se passa a maior parte da história. Antes mesmo das duas atrizes principais entrarem em cena na fase adulta, temos indicações discursivas de que a história vai girar em torno das disputas das duas meninas pela atenção dos pais. De entrada, em 1917, alguma coisa nos causa estranhamento e a própria Jane criança cantando, dançando e mostrando uma boneca de si mesma em tamanho real enquanto Blanche observa, com muita amargura e ciúmes da coxia, nos deixa atentos. Quando *Baby Jane* e Blanche aparecem na primeira parte do filme, já percebemos que entre elas há

⁸⁰ *Hag* significa bruxa velha ou um termo pejorativo para mulher feia. Dentre centenas de filmes, destaque, além de *O que terá acontecido a Baby Jane?*, *Com a maldade na alma* (1964), *A dama enjaulada* (1964), *Alguém morreu em meu lugar* (1964), *Almas mortais* (1964), *Nas garras do ódio* (1965), *O aniversário* (1968), *A mansão dos desaparecidos* (1969), *Obsessão sinistra* (1971).

⁸¹ O filme arrecadou mais de 9 milhões de dólares, foi indicado a cinco categorias do Oscar, incluindo uma indicação para Bette Davis como atriz principal. Mas isso foi muito além do cinema de terror das décadas de 1960 e 1970. Mulheres mais velhas surtadas, que viram assassinas cruéis e psicopatas foram muito exploradas em outros gêneros cinematográficos e até a atualidade. Cito *Atração fatal* (1987), *Louca obsessão* (1990) e inclusive o novíssimo *Hereditário* (2018).

muito rancor. Nesse período, Baby Jane é uma garotinha teimosa e mimada que faz grande sucesso na época do vaudeville⁸². Ela canta com o pai para uma plateia repleta de crianças e suas mães a canção *I've Written a Letter to Daddy*, enquanto a irmã mais velha, Blanche, assiste ao show e às birras de Jane com muita raiva e inveja porque, além de fazer sucesso ela tem todas as vontades atendidas pelo pai, claramente por ser uma grande fonte de renda. A partir deste momento, podemos entender que a competição entre as meninas será explorada no roteiro já que Blanche deixa claro que nunca se esquecerá dos momentos de humilhação que vivencia ao lado da irmã.

Um prenúncio da loucura de Jane já aparece no início da sequência três quando o acidente que deixa Blanche paraplégica acontece. A imagem da boneca de Baby Jane caída no chão com a cabeça quebrada e um grande buraco na parte frontal pode simbolizar a quebra da racionalidade, daquilo que é “normal”, que vai acontecer na continuidade. Esta imagem aparece absolutamente em seguida da cena do acidente, quando a abertura do filme começa, com os créditos, os nomes das atrizes principais e do filme. A imagem congela na boneca que caiu do carro com a batida, deixando em suspense quem estava dirigindo e quem foi atropelada. A trilha sonora frenética ajuda a construir a sensação de pânico e medo da narrativa após o grito desesperado da machucada.

⁸² Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Desenvolvendo-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, "circos de horror", museus baratos e literatura burlesca, o vaudeville tornou-se um dos mais populares tipos de empreendimento dos Estados Unidos.

Imagem 16 - Boneca “Baby Jane” quebrada após o acidente



Minutagem: 12:23

É somente a partir dessa segunda parte, em 1935, que podemos ver que o jogo virou entre elas. Blanche, que é a irmã mais velha e na infância viveu à sombra de Jane, agora é uma estrela de Hollywood, enquanto Jane tem os filmes que estrela cancelados e é vista no meio cinematográfico como uma atriz medíocre, que só se mantém atuando porque Blanche exigiu que a cada filme que ela estrelasse, as produtoras fariam outro com Jane. Ambas eram consideradas belíssimas nessa época, mas só Blanche parecia ter talento.

Quando acontece o acidente que deixa Blanche paraplégica, por este período, ela, ainda que tenha construído uma carreira de sucesso, ficando rica e mudado o panorama da sua infância, mostra que não conseguiu superar a raiva e a inveja que Jane lhe causou no passado, quando a humilhava em frente aos pais e ao público. O *plot*⁸³ ao final do filme nos choca justamente porque Blanche conta à irmã que o acidente que a deixou sem os movimentos das pernas foi causada por ela própria e não por Jane (que estava bêbada e não se lembrava de nada do que aconteceu), como Blanche sempre a fez acreditar. Blanche destruiu a vida da irmã por vingança e, ao planejar sua morte, desconsiderou que seria também o fim de sua própria carreira, que viraria uma assassina. Ao ver o plano dar errado (Jane vê

⁸³ *Plot twist* é uma mudança inesperada no enredo da narrativa ou filme, que muda completamente o desenlace final de uma trama.

o carro, desvia e foge), Blanche simula o próprio atropelamento, mente que quem dirigia era Jane (que, bêbada, não lembra de nada) e faz a irmã acreditar durante todo o resto da vida que havia a deixado paraplégica. Há, portanto, um reforço contínuo da ideia da competição e da inveja entre as mulheres, a ponto de uma ficar aleijada tentando matar a outra e culpá-la por isso.

Quando o filme destaca a vida artística de ambas já adultas, ainda durante a década de 1930, temos uma sequência em que vemos dois produtores assistindo, antes da estreia, um filme protagonizado por Baby Jane chamado *The Longest Night* (1934), frisando que ela não tem nenhum talento, apenas beleza, salientando também a beleza estonteante de Blanche. O filme foi um grande fracasso. Além do foco entre os produtores ser a aparência das irmãs, também o tema do filme que ela faz gira em torno de como a personagem seduz um homem para conseguir trabalho. Podemos assistir, junto com os produtores, um trecho da película, e nela, a personagem vivida por Baby Jane conversa com outra personagem (uma secretária) sobre como agradar o homem que está prestes a lhe contratar. Ela comenta com a secretária:

Baby Jane: Acha que tenho chance?

Secretária: Depende, se o sr. Weber gostar de você.

Baby Jane: De que tipo ele gosta?

Secretária: Com muita personalidade.

Baby Jane: Vou conseguir. Observe.

Ela conversa com Sr. Weber, cheia de atitude, sentada na mesa, de frente para ele, com as pernas cruzadas. Quando ele é chamado em outra sala, pede que ela aguarde e que pegue uns cigarros, ao que ela questiona “então o emprego é meu?” recebendo um sorriso malicioso e um carinho no rosto com a frase: “Precisa perguntar?”. Na próxima cena ela está deitada numa cama esperando-o voltar da rua, o que sugere que eles acabam tendo um caso amoroso.

Ao voltar ao nosso filme, temos dois produtores falando mal de Jane - da sua atuação, de como são obrigados a fazer o filme porque Blanche colocou em contrato e afirmando que ninguém vai querer vê-lo. Na cabine de exibição, outros dois homens, projetistas, falam que Jane não tem talento nenhum e que é uma

bêbada (“por que não fica sóbria?”). Corta para os dois produtores andando pela área externa dos estúdios, ainda falando mal do comportamento de Baby Jane:

Produtor 1: A Jane é muito orgulhosa. É muito sensível.

Produtor 2: “muito sensível”, mas bebeu seis caixas de uísque e bateu em dois seguranças. Sem falar em outros escândalos publicitários que protagonizou. [...] mais cedo ou mais tarde ela vai acabar em uma clínica...”.

Nessa breve sequência, temos quatro homens falando da aparência e do comportamento de Jane, fazendo especulações sobre seu futuro e expondo sua vida privada em ambiente de trabalho. Além disso, o filme que ela protagoniza a coloca como uma mulher vulgar e ambiciosa, que pode fazer o que for necessário (e isso inclui sedução e sexo) para conseguir o que quer. O diálogo entre eles explicita que é por conta de seu comportamento que Jane é odiada nos estúdios. Enquanto isso a irmã, Blanche, surge sempre nas falas como doce, linda, talentosa e rica. O comportamento de ambas é frisado frequentemente quando outras personagens querem justificar seu amor ou ódio por cada uma das irmãs. Também a empregada delas na década de 1960, Elvira (Maidie Norman), aponta os problemas de Jane com álcool, salientando constantemente que ela está doente e que Blanche precisa interná-la e ir viver sozinha. Elvira é uma defensora ardorosa de Blanche e odeia Jane com a mesma intensidade.

Ao marcá-las com o selo de “boa” ou “má” menina, jovem ou velha, dependendo do período, a narrativa estabelece, além de estereótipos de gêneros ligados ao comportamento feminino, um perigoso, e no caso, mortal “engessamento” das figuras, eliminando as complexidades de cada pessoa, estabelecendo elementos morais para cada uma. Por isso nosso arrebatamento com o *plot* final. Só então descobrimos que, na verdade, Blanche é a personagem amoral, sem caráter e perversa que tentou matar a irmã e a deixou acreditar que era culpada pela paralisia de suas pernas.

É interessante constatar também que, quando as personagens são analisadas por especialistas da área *psí*, é Baby Jane quem tem diagnósticos de transtornos mentais. No livro Cinema e loucura - conhecendo os transtornos mentais através dos filmes, os autores situam Baby Jane em dois transtornos: de transe dissociativo e de personalidade narcísica (CHENIAUX; FERNANDEZ, 2010).

Ela aparece como uma criança mimada e birrenta no início do filme e parece assim permanecer até a fase adulta intermediária. Mas ela não era assassina nem a psicopata que aparece na última fase. Enquanto Blanche, desde pequena já demonstrava ódio e ciúmes excessivo pela irmã, chegando ao ponto de tentar matá-la, culminando com uma longa vida de mentiras que tornaram Jane a pessoa perturbada que assistimos.

Quando ambas aparecem, já em 1962, Jane é uma mulher destruída pela culpa (que tenta afogar em doses memoráveis de whisky e gin), vivendo das rendas dos áureos tempos de cinema de Blanche. E Blanche vive trancada no quarto da mansão que comprou com o dinheiro do sucesso passado, dependente física e psicologicamente de Jane. A construção discursiva do agravamento da situação psíquica de Jane é o foco desta análise a partir da sequência em destaque.

Em 1962, as irmãs são apresentadas ao público já morando no casarão onde se passa a maior parte da narrativa. Blanche aparece a partir do minuto 17' assistindo a si mesma em um filme de 1934 que passa na tv. Já na cadeira de rodas, por conta do acidente pouco explicado para os espectadores até então, faz comentários sobre seu passado e sobre as cenas que vê. Intercalado, vemos suas vizinhas, mãe e filha, assistindo ao mesmo filme. Ambas conversam sobre a beleza e o talento de Blanche no passado. Elas falam sobre o acidente e a vida reclusa das irmãs Hudson, comentando sobre o comportamento estranho e agressivo de Jane. Baby Jane adulta também entra em cena neste momento, e, apesar de ser a mais nova entre as duas e poder viver livremente, aparenta muito mais idade que a irmã por conta das roupas extravagantes e da maquiagem muito pesada.

Jane entende sua vida adulta como um mar infinito de culpa e frustrações e por isso idealiza sua infância tentando sempre retornar a ela, seja se vestindo, falando e atuando como criança, seja agarrando-se à boneca feita à sua imagem na época do vaudeville. Ela oscila entre a infantilização da sua vida e as tentativas frustradas de ser uma estrela, insinuando a várias pessoas durante a narrativa adulta que elas a conhecem, que lembram dela. Neste sentido, o filme pode aproximar-se inclusive das narrativas de possessão, pois, adaptando Zanini (2018), estes filmes “tendem a apresentar indivíduos e espaços cujas histórias propiciam o retorno assombroso do passado, sem o qual não há história”. Ainda que Baby Jane não seja um filme clássico de possessão, temos a personagem que dá nome a ele

sendo assombrada e enlouquecendo por conta de um passado, ao mesmo tempo idílico e trágico, que se materializa na mansão das irmãs: “Assim, temos em alguns destes filmes cenários que de tão preponderantes podem ser mesmo considerados personagens das histórias”, local onde ocorre grande parte da ação trágica. A casa das irmãs Hudson é como uma prisão: para a cadeirante Blanche porque não tem autonomia nenhuma, vive isolada no segundo andar que a separa do térreo por uma imensa escadaria, dependendo da irmã para tudo; para Jane, porque ali estão as lembranças materiais e sentimentais dos momentos em que foi feliz e que agora assombram seu presente.

A sequência analisada é dramática e busca criar tensão no público, que tende a duplicar o medo que Blanche está sentindo. Esta é uma estratégia utilizada nos filmes deste gênero. Para a constituição do horror, segundo Carroll, uma das principais questões é que “as emoções do público devem espelhar as dos personagens humanos positivos” (CARROLL, 1999, p. 34). Tendo a visão privilegiada de toda a situação, a partir do surto de Baby Jane, o público sabe que Blanche está em desvantagem absoluta e teme por ela que está no quarto e não sabe o que está acontecendo. Há sintonia entre as emoções de Blanche e do público, o que ajuda a determinar também a personagem de Baby Jane como monstruosa, afinal, os/as ministros/as “não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa” (CARROLL, 1999, p. 35). Não há nenhuma gota de sangue na sequência. O que causa o pavor aqui é tão somente o estado psicológico de Baby Jane, porque sabemos que, a partir de então, Blanche está correndo muito perigo. Segundo Wood (1986), o apelo do horror está na nossa capacidade de identificação com o outro e, nesse sentido, ele serve como uma bússola para a compreensão do que a sociedade entende como monstruoso. Assim, como lembra Linda Williams, o horror trabalha com a subjugação feminina, tratando as mulheres como vítimas ou como anormais e monstruosas, portanto, devem ser punidas severamente.

Imagem 17 - Jane conversa com a “sua” boneca



Minutagem: 34:16

Imagem 18 - Baby Jane se vê no espelho



Minutagem: 35:34

Imagem 19 - Baby Jane se desespera



Minutagem: 35:40

A concentração e representação dramática de temas e traumas que todos podemos reconhecer em nós mesmos são englobadas aqui no ponto central que transforma Jane na mulher monstruosa que vemos a partir de então. Percebemos a confusão mental da personagem quando, na primeira cena da sequência, ela, bebendo sentada ao piano, ouve sua voz de criança e, automaticamente, olha para a boneca como se *ela* própria estivesse cantando. Jane então levanta e vai em direção à boneca, como quem vai em direção a si mesma, ao passado idealizado. Sua voz muda e seu olhar “sapeca” sugere que é a criança Baby Jane que está ali naquele momento. Ela canta e dança repetindo seu antigo show infantil. Enquanto Jane declama um verso dos tempos de valdeville (34’46”), o diretor acentua o que parecem ser as mudanças de personalidade da personagem.

Ao iniciar a cena com um plano geral⁸⁴, o diretor nos mostra uma parte da sala onde ela está e que parece refletir o seu estado emocional: escuro, confuso, com pontos de claridade que se perdem num cenário de calabouço. O detalhe da casa é importante porque, para o cinema de terror, ela não é apenas a representação dos elementos de ordem cognitiva e emocional que nos constituem como indivíduos distintos de um grupo, o lugar da intimidade e da segurança, lugar

⁸⁴ O plano geral é um enquadramento aberto, mas um pouco mais próximo dos personagens. Conseguimos ver tanto o cenário em que se passa a cena, como também o corpo inteiro dos personagens. Não se veem exatamente os detalhes das expressões, mas em alguns casos a intenção delas.

que nos conforta. A casa, no terror, representa a maldição, o lugar do encontro com entidades que nos aguardam atrás de qualquer parede. Para Blanche, por exemplo, o casarão comprado com o dinheiro advindo de seu trabalho como atriz é uma prisão e um local de tortura no qual sua irmã vai enlouquecendo aos poucos. Voltando à cena, a porta ao fundo da personagem sugere camadas mais profundas deste ambiente e a boneca ao lado nos remete aos dois estados da mente de Baby Jane. O efeito de confusão mental é acentuado pelo movimento semi-circular em frente a ela levando a um plano médio⁸⁵ que vai salientar o comportamento infantil adotado pela personagem. Ao recitar o verso, Baby Jane olha para frente, como se estivesse falando para um público. Ela está um passo atrás da luminária do teto e quando recita a frase “agora queria que me explicasse, porque sou nova demais para entender”, a atriz se movimenta para a frente ficando exatamente abaixo da luz. Aqui inicia o ápice da sequência. É como se ela realmente visse quem é de verdade, pois na cena seguinte, a câmera está ao fundo de Jane e entendemos que ela está, na verdade, falando com sua imagem no espelho. E essa imagem é assustadora. O que Jane vê é o que o espectador também vê desde sua aparição na mansão, ou seja, uma mulher envelhecida, com uma maquiagem exagerada e agressiva (com um toque de ternura pueril representada pelo coraçõzinho pintado na bochecha esquerda), os cachinhos dourados lembrando uma figura angelical, o tope gigante na cabeça. Ela se desespera e sua segunda personalidade retorna quando, ainda chorando, ouve a campainha tocada insistentemente por Blanche, ao ouvir o canto e depois o grito de horror da irmã. Jane, que chorava como uma criança, em posição de desespero, levanta-se em frente à câmera com o rosto transtornado e começa a gritar de maneira muito descontrolada e agressiva para Blanche. Para ofender a irmã, que entende como sendo a responsável por sua decrepitude, já que se sente culpada pelo acidente que a deixou paraplégica, Baby Jane utiliza adjetivos ligados tanto à imagem de Blanche (“grande estrela gorda”) como a sua competência profissional (“atriz fajuta”), mais uma vez acentuando uma suposta rivalidade e competição femininas baseadas em disputas de beleza.

⁸⁵ O plano geral médio ainda é um enquadramento aberto, mas um pouco mais próximo dos personagens. Ele enquadra os personagens da altura dos joelhos para cima, de modo que o espectador é capaz de perceber melhor as feições de quem está em cena e ainda identificar o cenário.

Como fica evidente nesta sequência, por vezes ela se vê como criança e age com candura e inocência, mas, logo em seguida, quando tem consciência de sua idade, transforma-se em uma criatura violenta e vingativa, um animal incontrolável. Para Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero⁸⁶, a mulher normal por ser irascível, vingativa, ciumenta e vaidosa encontrava-se muito próxima do selvagem, da criança e do criminoso. Note-se que o jogo de palavras se repete, tanto no campo social como nas teorias psiquiátricas e criminais (e como cita ENGEL (2018), no mundo da arte). Jane performa todas as principais características de personalidade citadas pelos autores do século XIX selecionados.

Foucault (1996) nos demonstrou que os discursos são acontecimentos históricos, eles marcam um período e caracterizam uma época. A formação discursiva está em constante movimento, dentro de um jogo de construção de discursos, sobrepondo-se ou não. Assim, a prática discursiva produz verdade por meio de saberes, mas que, muitas vezes, devido ao caráter capilar, tem capacidade de ser aderido pela população como verdadeiro e positivo, através de jogos políticos e institucionais. Neste caso, podemos identificar diversas características discursivas sendo utilizadas no cinema na construção da personagem da mulher louca. O filme nos mostra as personalidades infantis, tanto de Baby Jane quanto de Blanche, de maneira bem variada. Nenhuma delas é “boazinha” demais ou obediente demais, ainda que torçamos para Blanche e sejamos ludibriados praticamente o filme inteiro. Baby Jane é mimada e teimosa, enquanto Blanche é invejosa e vingativa. Porém, quando estão na vida adulta, o filme reforça, além de estereótipos de gênero, outros referentes à idade ao colocar a infância (sonhada por Jane) como a da candura, da inocência e pureza, pois é assim que Baby Jane se vê e é assim que Blanche fala dela. Inversamente, ao ficarem mais velhas, o que sobressai é a amargura, os vícios e a demência.

⁸⁶ “A mulher delinquente, a prostituta e a mulher normal” (1893). Cesare Lombroso é considerado um dos pais da criminologia positivista. Lombroso teve forte influência na antropologia criminal e na Escola Positivista de Direito Penal influenciando correntes jurídicas e psiquiatrias em grande parte do mundo, principalmente no que se refere ao positivismo evolucionista. Com forte base racista e biologicista, revela muito dos pensamentos do final do século XIX e início do XX, a respeito do que se acreditavam ser diferenças biológicas entre seres evoluídos (homens e europeus) e atrasados (mulheres e selvagens). Seus estudos e escritos obtiveram alcance global. Guglielmo Ferrero foi um jornalista, historiador e novelista italiano, e ajudou C. Lombroso a escrever este logo após casar-se com sua filha, Gina Lombroso.

Os discursos sobre estereótipos femininos também foram reforçados pela imprensa naquele momento, aproveitando que Bette Davis tinha fama em Hollywood. Como afirma Isabelle Anchieta, “o conflito familiar, a teimosia e a impetuosidade foram as marcas das personagens de Davis em sua filmografia, mas também fora das telas. Casada quatro vezes, a atriz era conhecida por brigar com diretores e colegas e por rejeitar papéis que considerava medíocres” (ANCHIETA, 2021, vol.3, p. 105). Baby Jane acrescentou a tudo isso uma super dose de delinquência e, aproveitando da rivalidade entre Davis e Crawford fora das telas, alimentou os estereótipos sobre mulheres que não envelhecem bem e tornam-se cada vez mais “loucas” e esquisitas⁸⁷. Nesse sentido, ficção e realidade por vezes se misturam e, apesar do talento de ambas as atrizes ser reconhecido, tanto quanto a beleza, foi a rivalidade entre elas que teve maior ênfase.

O estereótipo da mulher velha e má também remete à imagem das bruxas dos contos de fadas e antigas histórias infantis. Branca de Neve e Bela Adormecida, além de dormirem grande parte das narrativas de que fazem parte (tendo os príncipes se apaixonado por elas enquanto caladas), eram jovens e belas, enquanto a madrasta e a fada eram más e, conforme envelheciam, se tornavam feias e mais vingativas e cruéis. Para a psicanalista Diana Corso, “um homem pode amar apaixonadamente uma princesa adormecida, aprisionada e passiva, mas quando a mulher desperta e perde a beleza inocente da juventude, resta a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa” (CORSO, 2006, p. 76)

Para Charcot, no século XIX, existiam características visíveis que auxiliavam na classificação das histéricas de Salpêtrière. Já na década de 1820, Esquirol, outro psiquiatra bastante conhecido, havia pedido esboços de loucos e loucas buscando fazer estudos da fisionomia dos alienados, o que, ainda segundo Huberman, foi uma “operação necessária para a utilização, a transmissão dos clichês” (Huberman, 2015, p. 67), assim como a fotografia forense fez com relação aos criminosos.

Pode-se sugerir que a identidade de gênero exclusiva (essa, fruto da repetição estilizada de performances e ressentida ilusoriamente como constante), mais do que a expressão das diferenças naturais, é a supressão de similaridades potenciais, de performances que

⁸⁷ Feud: Bette and Joan. 2017. Série de televisão americana. Direção: Helen Hunt, Gwyneth Payton, Liza Johnson e Ryan Murphy. Conta a história das filmagens de “O que terá acontecido a Baby Jane?” e a tensão entre as atrizes Bette Davis e Joan Crawford.

poderiam ter sido interpeladas e não foram. Ou ainda, que foram encenadas e foram punidas, extintas. Aqui as tecnologias de gênero (para interpelar) e a microfísica do poder, em suas várias facetas, que vão das punições sociais (como xingamentos, exclusão, etc.) às leis e instituições (justiça, manicômios ou medicalização, prisões) exibem toda a sua eficácia. (ZANELLO, 2018, p. 50)

O *hagsploitation*, enquanto subgênero que consagrou o preconceito que atrizes mais velhas sofriam em Hollywood após terem sido premiadas em suas juventudes, também explorou o que de pior havia sido catalogado na literatura acerca da insanidade feminina, ligando-a à fraqueza “inata” das mulheres que não sabem enfrentar problemas e traumas do passado, envelhecendo de forma insana e perigosa.

CAPÍTULO 4

AS LOUCAS QUE SANGRAM (OU NÃO)

4.1. O terror da maternidade - e da não maternidade

Embora muitos cientistas saibam perfeitamente que o conceito de instinto está caduco, alguma coisa em nós, mais forte que a razão, continua a pensar na maternidade em termos de instinto (BADINTER, Ano 1965, p. 11).

Mas, depois que uma virgem concebeu no ventre e nos deu um filho [...], a maldição foi revogada. A morte veio por Eva, a vida, por meio de Maria (LERNER, 2022, p. 160).

Para las mujeres, son locas todas las otras - locura de la enemistad-, y para los hombres todas las mujeres son locas - locura de la virilidad - ambas constituyen el paradigma político de racionalidad, o sea la locura patriarcal (LAGARDE, 1993, p. 687).

Neste capítulo, busco traçar um breve perfil sobre a maternidade e, por extensão, a sexualidade feminina, buscando compreender como chegamos aos debates sobre gravidez, maternagem, métodos contraceptivos, aborto e opção pela não maternidade - assuntos tão caros para as feministas das décadas de 1960 e 1970. Em seguida, compreender como o cinema de terror construiu discursivamente essas questões nas personagens e nos filmes debatidos nesta pesquisa, analisando as aproximações com os discursos médico-psiquiátricos do século XIX sobre a loucura feminina.

Como visto no capítulo 2, as mulheres foram sendo discursivamente construídas ao longo do tempo como criaturas humanas diferentes dos homens. Diferentes no sentido de inferiores e possuidoras de atributos que as classificaram como perigosas e impuras, características pretensamente inscritas em seus corpos e mentes. Dessa forma, vale lembrar que a associação entre a maternidade e a monstruosidade é tão antiga quanto as concepções sobre a sexualidade anormal feminina. Como nos demonstrou Foucault (história da sexualidade), a normalização dos corpos passa pelo dispositivo da linguagem e, neste sentido, o corpo feminino tornou-se excessivamente sexual e a mulher, um ser excessivamente sentimental. Sendo, conforme centenas de exposições de pensadores, cientistas, filósofos ao

longo dos séculos⁸⁸ uma matriz (Hipócrates), um ser doente e histérico (Aristóteles), fracas (Voltaire), limitadas (Rosseau), incompletas (Freud), naturalmente inferiores (São Tomás de Aquino). No caso dos “pensadores” cristãos, a maior referência neste sentido é São Paulo, um grande disseminador de misoginia, pregador do silêncio e da submissão das mulheres devido à famigerada culpa criada na história do Gênesis. Na Epístola aos Efésios, Paulo modifica o pensamento conhecido de Jesus até então, afirmando, entre outras coisas, que há uma hierarquia entre homens e mulheres e que estas são inferiores devendo sujeitar-se às ordens e desejos do marido⁸⁹. Apesar de a Igreja católica não ser a inventora do pensamento sobre a malignidade e a inferioridade femininas, ela foi, sem dúvida, uma potente propagadora dessa tradição. Na Idade Média europeia a Igreja Católica foi a principal criadora dos discursos sobre o corpo feminino enquanto *locus* do pecado e de tentação constantes ao espírito.

Ainda que pensemos que a maternidade sempre tenha sido vista como “sagrada”, a visão negativa desta condição se intercalou com a visão entusiasta e pesquisas sobre o tema apontam como possíveis causas a cosmovisão católica e a dogmatização do mito de Eva, além das concepções filosóficas e, posteriormente, médicas. A maternidade como via única no destino das mulheres foi se consolidando de formas distintas conforme os diferentes momentos históricos e sociedades, também não havendo uma visão homogênea. Nos ateremos nesta pesquisa às visões ocidentais, definidoras dos modelos que conhecemos e contestamos ao longo do século XX, tendo, porém, que buscar em um passado mais longínquo, em discursos de longa duração, as origens deste pensamento. Como afirmam Dagmar E. Meyer e Maria S. Schwengber:

na cultura ocidental, ser mãe remete, ao mesmo tempo, para uma etapa e um estado específico da vida feminina que envolve a gestação, o parto e a lactação e, também, cuidados anteriores e posteriores ao parto; estes últimos constituem um conjunto de sentimentos e de ações de longo prazo, dentre os quais se destaca a maternagem que envolve, sobretudo, amar, criar e educar as crianças geradas. (MEYER; SCHWENGBER, 2019, p. 495)

⁸⁸ Todas estas referências encontram-se bem explanadas no capítulo II - Tempos diferentes, discursos iguais (COLLING, 2014).

⁸⁹ Epístola aos Efésios, 5, 23 - 24.

Longe de carregar o selo da universalidade e da amorosidade que, via de regra, acompanham o imaginário sobre a maternidade, o tema é muito mais gerador de contradições e debates do que se imagina, inclusive entre as feministas. O amor, o instinto, o desejo e a necessidade/obrigação que são incumbidos às mulheres neste tema são questões atualmente bastante debatidas em campos diversos tanto na área das ciências da natureza e da saúde como na medicina, psicologia, biologia, quanto nas ciências humanas - na sociologia, na filosofia e na história.

Vimos, nos capítulos anteriores, que, para as feministas da década de 1970, a raiz da opressão das mulheres estava no patriarcado, sendo a família e o papel da mulher na procriação a fonte primária da subordinação feminina (MILLET, 1971). O controle sobre a sexualidade feminina e a gravidez, como uma das consequências da sua prática, foram temas que fizeram parte do movimento que ficou conhecido como “revolução sexual”, pois questionava, também, o essencialismo referente à maternidade. Aproveitando as iniciativas que buscavam um maior controle de natalidade da população norte-americana, as feministas viram na pílula anticoncepcional uma porta fundamental na autonomia e liberdade sexuais. A contracepção hormonal foi desenvolvida nos Estados Unidos, na década de 1960, como o primeiro método de evitar a gravidez com quase 100% de eficiência. Para as mulheres que viviam na década do pós-guerra, o contraceptivo era libertador. Elas estavam questionando a sombra da “mística feminina”, como Betty Friedan nomeou, o ideal de feminilidade que envolvia as mulheres da classe média daquele país, a partir de um sentimento coletivo de que estariam realizadas cuidando do lar, do marido e dos filhos. Questionavam a volta à vida do lar após conquistas importantes, como o direito ao voto (anos 1920), o trabalho assalariado durante os períodos de guerra e o direito de cursar a universidade. Muitas simplesmente não aceitavam essa condição, assim descrita por outra pensadora, Elisabeth Badinter:

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável. Faziam pão em casa, costuravam a roupa da

família inteira e mantinham a máquina de lavar e secar em constante funcionamento. Mudavam os lençóis duas vezes por semana, em lugar de uma só, faziam cursos de tapeçaria e lamentavam suas pobres mães frustradas, que haviam sonhado seguir uma carreira. Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. (BADINTER, 1985, p. 20)

Segundo matéria intitulada “Cresce nos EUA a Onda de Mulheres que Fogem do Lar”:

[...] uma das consequências da revolução sexual é o aumento do abandono do lar por parte das esposas. Novos fatores sociais, que vão desde a libertação até a pílula anticoncepcional, estão induzindo [as esposas] a abandonar suas casas [...] foi a pílula que deflagrou tudo [...] ⁹⁰.

O corpo, os desejos e as escolhas femininas eram julgados, mas não ouvidos, eram discutidos por diversos setores da sociedade visando a manutenção do patriarcado, nunca o bem estar das mulheres. Nesse sentido, é importante lembrar que estamos falando da segunda metade do século XX e que não há espaço para pensarmos em anacronismo aqui.

Observemos, como demonstram Santana e Weisse (2016), como reagiram alguns destes setores através de inúmeras tentativas de interferência e controle:

Como a mídia da época reflete, não era só a Igreja Católica que se opunha a pílula, mas podemos identificar dois grandes blocos de opiniões contrárias. Um antinatalista, incluindo não só o governo norte-americano, em sua missão de conter a explosão demográfica, mas também empresários e economistas, que consideravam o crescimento desordenado um obstáculo ao desenvolvimento, assim como grupos de médicos, interessados no exercício do planejamento familiar do país, entre outros simpatizantes. O outro, anticontrolista, era representado por comunistas, contrários ao discurso capitalista controlista; havia também os militares e nacionalistas de direita – que defendiam a tese de ocupação dos espaços vazios da nação, fazendo desta, uma nação forte; e outros religiosos. Porém, ninguém se manifestou com tanta intensidade e travou uma batalha que causaria tanta insatisfação, por meio da mídia, quanto a Igreja Católica, sendo sem dúvida o carro-chefe na oposição à pílula. (SANTANA; WEISSE, 2016, p. 212)

⁹⁰ Cresce nos EUA a onda de mulheres que fogem do lar. OESP – Geral, p. 5, 14/01/72.

Nota-se que governo, empresários, economistas e médicos partiam de visões estratégicas pensando no controle de natalidade como modo de melhorar o desenvolvimento da nação, enquanto grupos de direita e de esquerda, viam o controle dos nascimentos de formas negativas, mas também visando os benefícios ou inconveniências para essa nação. Os desejos e o bem-estar das mulheres não constavam do rol de motivações que geravam os debates em torno do tema. Ao trazer o *slogam* “o pessoal é político”, o movimento feminista buscava justamente colocar os temas de sua agenda como integrantes das estruturas sociais mais amplas, sem excluir as experiências pessoais. “A maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada – o poder de dar a vida -, uma função social em nome da qual reivindicar direitos políticos ou direitos sociais, e uma das fontes de opressão”. (COLLIN; LABORIE, 2009, p. 133).

Mas foi por parte da Igreja católica que houve maior reação. Para este grupo, a possibilidade de escolha pela não-maternidade soou como um enfrentamento inadmissível. O movimento das mulheres que levou à revolução sexual - e que deu maior controle a elas sobre seus corpos e desejos de maternidade ou não - parece ter soado como um retorno de Evas e Liliths, rebeldes ameaçadoras que colocaram em xeque, novamente, a história única⁹¹. No dia 25 de julho de 1968⁹² a Igreja convocou a imprensa para anunciar a *Encíclica Humanae Vitae*⁹³, que versava sobre a regulação da natalidade, reafirmando os ensinamentos tradicionais da Igreja e declarando o uso de métodos anticoncepcionais não naturais como pecado mortal (PORRO, 1967, p. 65)⁹⁴. Como fica claro nos pontos 14 e 17 da Encíclica, era inadmissível a interferência mundana sobre o que a igreja chamava de “processo generativo”, afirmando, inclusive, que os homens perderiam o respeito

⁹¹ Adichie, C. N. (2009) O Perigo da única história. São Paulo. SP: Companhia das Letras. Está disponível a partir de: Chimamanda, Adichie: O perigo da história única -YouTube.

⁹² Se a década de 60 representou uma fase de forte mudanças políticas e culturais no mundo, o ano de 1968 foi o ápice deste período com a morte, em 4 de abril, de Martin Luther King - pastor batista e ativista político estadunidense e um dos líderes do movimento dos direitos civis - o Maio de 68 francês; a passeata dos 100 mil, no Brasil, contestando a Ditadura Militar, em junho; o lançamento da *Encíclica Humanae Vitae*, em julho; diversos movimentos contra as ditaduras na América Latina e contra os conflitos da Guerra Fria. O Bebê de Rosemary estreou nos EUA em 12 de junho de 1968.

⁹³ https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html Acesso em: 30 mar. 2023.

⁹⁴ A encíclica *Humanae Vitae* foi a última das seis compostas pelo Papa Paulo VI. O próprio Papa não voltou a fazer declarações sobre a questão, pelo menos publicamente.

(sic) pelas suas esposas e isso os estimularia a procurar amantes fora do matrimônio:

Ponto 14. Em conformidade com estes pontos essenciais da visão humana e cristã do matrimônio, devemos, uma vez mais, declarar que é absolutamente de excluir, como via legítima para a regulação dos nascimentos, a interrupção direta do processo generativo já iniciado, e, sobretudo, o aborto querido diretamente e procurado, mesmo por razões terapêuticas;

É de excluir de igual modo, como o Magistério da Igreja repetidamente declarou, a esterilização direta, quer perpétua quer temporária, tanto do homem como da mulher.

É, ainda, de excluir toda a ação que, ou em previsão do ato conjugal, ou durante a sua realização, ou também durante o desenvolvimento das suas consequências naturais, se proponha, como fim ou como meio, tornar impossível a procriação.

Graves consequências dos métodos de regulação artificial da natalidade.

Ponto 17. Os homens retos poderão convencer-se ainda mais da fundamentação da doutrina da Igreja neste campo, se quiserem refletir nas consequências dos métodos da regulação artificial da natalidade. Considerem, antes de mais, o caminho amplo e fácil que tais métodos abriam à infidelidade conjugal e à degradação da moralidade. Não é preciso ter muita experiência para conhecer a fraqueza humana e para compreender que os homens - os jovens especialmente, tão vulneráveis neste ponto - precisam de estímulo para serem fiéis à lei moral e não se lhes deve proporcionar qualquer meio fácil para eles iludirem a sua observância. É ainda de recear que o homem, habituando-se ao uso das práticas anticoncepcionais, acabe por perder o respeito pela mulher e, sem se preocupar mais com o equilíbrio físico e psicológico dela, chegue a considerá-la como simples instrumento de prazer egoísta e não mais como a sua companheira, respeitada e amada.

Para além das pseudopreocupações humanitárias, a Igreja reforça sua visão mítica de que o papel das mulheres é o matrimônio e a procriação, podendo e devendo elas serem castigadas caso fujam dessas premissas “óbvias” para qualquer cristão. Há, além da ameaça das consequências de se filiar a um pecado mortal, a culpabilização das mulheres pelas infidelidades que os companheiros venham a cometer caso pensem em contraceção. Isso porque, segundo o cristianismo, eles “precisam de estímulo para serem fiéis à lei moral e não se lhes deve proporcionar qualquer meio fácil para eles iludirem a sua observância” e que

seriam as práticas antinatalistas as responsáveis pelo desrespeito que os homens teriam com suas esposas. A partir de então, elas não seriam mais consideradas pessoas merecedoras de consideração já que não pode se esperar a reprodução e pareçam, assim, “simples instrumento de prazer egoísta e não mais como a sua companheira, respeitada e amada.” Reforça-se aqui, mais uma vez, a dicotomia entre “mulheres para casar” e “mulheres para se divertir”, “mulheres do lar” e aquelas “da rua”.

A historiadora Gerda Lerner (2022) fez um apanhado sobre os sentidos da maternidade na cultura ocidental e demonstra as diferentes maneiras de elaborá-la a partir de textos, poemas, cartas e testemunhos de mulheres que viveram esta experiência na Europa cristã e tiveram suas vidas determinadas pelos papéis de mulher e mãe. Lerner identifica permanências e mudanças conforme a época e a localidade, cruzando estas referências com os aspectos religiosos que eram profundamente influentes, como ainda são. Lerner nos explica que foi através do culto à Virgem Maria, uma mãe espiritual, que se produziu a noção da “maternidade divina”, estratégia importante do cristianismo na mitificação da maternidade. Algumas modificações dentro da igreja a partir do século XI deram maior ênfase ao celibato e Maria tornou-se objeto de culto oficial em 1095, quando o papa Urbano II a colocou como protetora da Primeira Cruzada. O culto de Maria vai se estabelecer no final da Idade Média junto com os centros urbanos e as universidades, a emergência da burguesia e das novas ordens religiosas que, diferente da religiosidade praticada nos mosteiros, tinha como uma das características uma maior aproximação com o “povo”. Esta burguesia nascente buscava construir novos fundamentos ideológicos/filosóficos para sua legitimação e, nesse processo, como afirma Foucault (sexualidade 1) a sexualidade feminina e a maternidade ganham status de sacralidade.

Quando se instala o casamento monogâmico, torna-se necessária a criação do mito da Virgem Maria, porque já não é possível englobar todas as mulheres no mito de Eva. O casamento necessita de uma imagem feminina purificada na exaltação à maternidade. Esta construção mítica tornou-se o modelo ideal de mulher, inatingível. (COLLING, 2014, p. 73)

Este culto deriva das antigas deusas-mãe que eram adoradas por serem doadoras de vida e protetoras dos partos, assim como elemento importante na proteção às guerras e à violência. A ideia de que a maternidade traz consigo o pecado original, já que o ato sexual necessário para a procriação de mortais (ao menos em épocas onde não havia inseminação artificial) é cometido por todas as mulheres que engravidam, as coloca, ao mesmo tempo, como geradoras da vida e eternas Evas que sucumbem ao pecado. Não por coincidência, para o cristianismo mais ortodoxo, o ato sexual não pode gerar prazer para as mulheres, sendo apenas o caminho para a procriação. Nas palavras de Santo Agostinho: “Fui concebido na iniquidade... é no pecado que minha mãe me gerou...”, reafirmando a visão de que, por conta do pecado original, todas as Evas vivem e nascem no pecado, fortalecendo esse erro também no momento da reprodução da espécie humana e, naturalmente, repassando os traumas para as crias. Neste sentido, a “mariologia” surge como uma doutrina conservadora e patriarcal:

a virgindade de Maria elevou essa condição a uma escolha santificadora para as mulheres comuns; sua submissão à vontade divina na Anunciação era modelo para o comportamento das mulheres em relação a pais e maridos; sua trágica maternidade era o modelo para a submissão silenciosa das mães comuns ao destino de sofrimento e perda das mulheres, e até mesmo a Assunção de Maria foi interpretada e pregada como um símbolo de aceitação do papel adequado de serva e intercessora. (LERNER, 2022, p. 164)

A identificação entre mulheres pela maternidade através da figura de Maria pode trazer a ideia da glorificação dessa maternidade, sendo as mães interlocutoras com um divino sagrado, capazes de fazer a mediação com o profano desde que sigam as demais regras da pureza da mãe de Jesus e coloquem-se em papel de subordinação, como ela, à figura masculina, no caso, de Cristo.

Não é coincidência que a primeira imagem em destaque que vemos, aos 32 segundos, em *O Exorcista*, seja do rosto de uma escultura da virgem Maria, inconfundível, logo após a exibição da casa onde Regan será possuída. Como veremos nas sequências selecionadas, este filme aborda com bastante ênfase o papel das mães na trajetória dos filhos e nos destinos que terão.

a devoção à Maria é fundamental para pontos essenciais da doutrina católica; que ela força a questão de um elemento feminino

no Divino em consciência e ritual, e que é tanto responsivo quanto o reflexo da crença e das práticas populares, enquanto tenta moldá-las. (LERNER, 2022, p. 163)

Elisabeth Badinter, no seu já clássico estudo sobre a maternidade (1985), faz também um retrospecto importante, que, interseccionado com reflexões e teorias anteriores como de Simone de Beauvoir (1949) e posteriores como de Lerner (2022), Zanello (2018), Lagarde (2005), Federici (2018), por exemplo, dão um panorama sobre como o tema foi tratado em outras épocas. Badinter descreve bem a questão de como as crianças, por exemplo, tinham pouco ou nenhuma atenção das mães até 1760 (baseada nos levantamentos de Philippe Ariès, 1981), demonstrando que a condição de ternura e intimidade que ligam pais e filhos é atributo da modernidade. O “amor materno” teve que ser estimulado após o século XVIII para que não houvesse tanta mortalidade infantil e as nações modernas pudessem contar com uma grande população de pagadores de impostos, trabalhadores e soldados.

Somente a partir dos séculos XVIII e XIX é que alguns sentidos internalizados foram mobilizados em um contexto marcado pela urbanização, o desenvolvimento e consolidação do capitalismo e a formação dos estados nacionais. As “mães” foram então convocadas a participar da mobilização da burguesia em torno do novo projeto nacional, parindo, cuidando e criando suas crianças - e não mais dando-as para adoção e nem para amas-de-leite cuidarem. No âmbito do movimento iluminista, uma gama de profissionais foi mobilizada para criar um ambiente em que as mulheres ficassem, e se sentissem, responsáveis pelo cuidado do lar e da família, sendo “educadas” para estes papéis. Filósofos, médicos, artistas e políticos empenharam-se em convencer a todos sobre a maternidade sagrada. Sabemos que essas “ações para educar as mães geravam certa tensão, pois contradiziam as ideias de uma suposta natureza maternal, feminina, instintiva” (MEYER; SCHWENGBER, 2019, p. 499). Se antes do século XVIII importava mais criar bons súditos reais, e nesse caso a autoridade paterna era fundamental, pós monarquia absolutista interessava mais a mão-de-obra humana, ou seja, era necessário um maior cuidado para garantir a sobrevivência das crianças. “Para operar esse salvamento, era preciso convencer as mães a se aplicarem às tarefas esquecidas” (BADINTER, 1985, p. 146). A discursividade

advinda das ideias iluministas passou a “posicionar a mulher (categoria então essencializada e universalizada) como sendo, por natureza, uma criatura generosa, abnegada e instintivamente mãe, disposta a qualquer sacrifício por sua cria” (MEYER; SCHWENGBER, 2019, p. 498).

4.1.1. Maternidade e loucura

Como visto anteriormente, comportamentos desviantes sempre causaram desconforto àqueles que, de diversas formas e por muitas razões, tentaram enquadrar e limitar determinados grupos. O corpo e a sexualidade, enquanto dispositivos históricos, como afirma Foucault (1988), foram (e continuam sendo) potentes lugares de legitimação e imposição de estereótipos. Complementando, Guacira L. Louro (2000) afirma que “à compreensão de que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política [...], é ‘aprendida’, é construída ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos”. E foi no corpo, este elemento material, campo infinito e atemporal de disputas de poder, que as tradições religiosas e posteriormente, médicas, “encontraram” as condições que levariam as mulheres a parecerem como instáveis, descontroladas e histéricas.

O discurso sobre a natureza da mulher, essa “prisão ao útero, órgão de reprodução e feminino por excelência, foi algo muito bem construído que retirou as marcas de sua construção” (COLLING, 2014, p. 35) e impôs-se como “natural”, colocando àquelas que rejeitavam a norma no âmbito da anormalidade. Aspectos físicos específicos do sexo feminino foram enquadrados como responsáveis por comportamentos tidos como inadequados determinando que as diferenças impunham a necessidade de controle. Neste sentido, não ser mãe ou não querer ser mãe ainda hoje gera estranheza⁹⁵, e, por vezes, ainda aparece associado a problemas de saúde mental. Também os pretensos reflexos das especificidades

⁹⁵ <https://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2022/05/o-que-leva-uma-mulher-escolher-nao-ser-mae-em-2022.html> Acesso em: 02 abr. 2023.

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2020/02/16/interna_revista_correi_o,828520/mulheres-que-nao-querem-ser-maes-ainda-sao-alvo-de-preconceito.shtml Acesso em: 02 abr. 2023.

<https://materonline.com.br/o-que-ha-de-errado-com-as-mulheres-que-nao-querem-ser-maes/> Acesso em: 02 abr. 2023.

físicas do corpo feminino na sua psiquê foram sendo explorados (ver capítulo 2 - Como nascem as monstras).

Fabíola Rohden e Ana Paula Vosne Martins analisaram a construção dos saberes médicos sobre a mulher e como os discursos voltaram-se particularmente no sentido da constituição da diferença sexual feminina. As teses defendidas por ambas mostram como a constituição de especialidades médicas como a ginecologia e a obstetrícia estavam relacionadas a um movimento maior, que teria se intensificado a partir do iluminismo e consolidaram-se como campos de pesquisa e intervenção. Às mulheres, foram dedicados locais separados para os atendimentos como as maternidades e de instituições voltadas para o tratamento das doenças específicas delas, por volta de 1840. A justificativa era que os males e tratamentos femininos vinham acompanhados de muito sofrimento, consternação e muita sensibilidade nervosa. Necessitavam, pois, de atendentes que pudessem lidar com os perigos do excitamento nervoso. Assim como as doenças ligadas ao útero, a gravidez e o parto foram tornando-se especialidades médicas. A prática das parteiras cedeu lugar a uma obstetrícia científica que transformou a gravidez e o parto em experiências palpáveis e, logo, passíveis de mensuração e de controle. Para os médicos, o que não poderia ser explicado naquele momento certamente seria respondido num período posterior.

Não é sem razão que a histeria passa a ser um dos temas mais tratados, ao lado de outras perturbações como a ninfomania, a erotomania ou a masturbação. O central nos estudos que lidam com esses assuntos é que os sintomas descritos – como a manifestação de revolta, de exagerada inteligência, desapego em relação à maternidade ou aos filhos e de desejo sexual fora dos padrões tidos como normais – são apresentados como tendo uma origem no mau funcionamento dos órgãos reprodutivos femininos. E para o tratamento desses problemas a ginecologia propunha soluções que iam da reclusão em hospitais de alienados até a cirurgia de extração de ovários, por exemplo. (RHODEN, 2002, p. 21)

As professoras Esperanza Bosh, Victoria Ferrer e Margalida Gili (1999), pesquisando sobre a história da misoginia, mergulharam em seu próprio campo, a psicologia, e demonstraram como afirmações sobre a personalidade e a estrutura psíquica das mulheres estão contaminadas por estereótipos, superstições e tradições herdadas acerca de uma suposta natureza feminina. Esta especialidade

abraçou, sem questionamentos, os pressupostos misóginos da inferioridade das mulheres em nível moral, intelectual e biológico defendidos por pensadores ao longo da história. Como afirmava Freud, “a natureza delicada das mulheres precisa de proteção”, em carta à sua pretendente, Marta. Sugerindo que aos homens cabe os papéis de protetores, “cuidando-as” como pais.

Enquanto o corpo e sexualidade masculinos foram ligados ao poder, à potência e ao domínio, construídos no discurso da força, o feminino relacionava-se à fragilidade e impureza, como bem criticava a psiquiatra Franca Basaglia:

É um corpo (o masculino) que serve - e se pressupõem que sirva - como instrumento de luta contra a natureza, como instrumento de construção de uma vida que lhe corresponda, comprometido com a ação, o tempo, o pensamento. A sexualidade é um dos elementos de sua força porque ainda quando se identifica com ela (quando é seu prisioneiro), se identifica com uma potência e um domínio que não pode exercer. Mas esta potência e este domínio são no homem naturais e históricos, como são naturais e históricas nas mulheres a fraqueza e a passividade⁹⁶. (BASAGLIA, 1983, p. 16)

A menstruação, por exemplo, sempre foi elemento importante na constituição da imagem das mulheres, elemento “incorporado em textos produzidos por médicos portugueses no princípio do século XVIII, a mística em torno do sangue menstrual imputava-lhe qualidades mágicas e associava-o à loucura e à morte” (ENGEL, 2018, p.335). Essa premissa foi incorporada pelos alienistas do século XIX, colocando o sangue menstrual não mais “como ingrediente básico no preparo de feitiços e bruxarias”, como em séculos anteriores se dizia ao entenderem as mulheres como feiticeiras manipuladoras, mas como, “e sobretudo, fator determinante e indicador da doença mental”. Magali Engel (2018) demonstra essa ligação através da análise de diversos prontuários psiquiátricos nos quais os médicos especialistas chegavam a falar de “loucura menstrual”. Ainda hoje as mulheres (inclusive as que não menstruam) ouvem insultos disfarçados de

⁹⁶ “Es un cuerpo que le sirve —y se presupone que sirva— como instrumento de lucha contra la naturaleza, como instrumento de construcción de una vida que le corresponda, comprometido con la acción, el tiempo, el pensamiento. La sexualidad es uno de los elementos de su fuerza porque aun cuando se identifica con ella (cuando es su prisionero), se identifica con una potencia y un dominio que no puede ejercer. Pero esta potencia y este dominio son en el hombre naturales e históricos, como son naturales e históricas en la mujer la debilidad y la pasividad.” (BASAGLIA, 1983, p. 16)

brincadeiras e piadas neste sentido. Frases como “deve estar naqueles dias” ou “cuidado que é tpm” são referidas buscando desqualificar comportamentos tidos como agressivos ou violentos, geralmente quando elas estão defendendo ideias, posicionamentos ou reivindicando algo.

Um conjunto de comportamentos tidos como anormais (FREITAS, 2018) levava milhares de mulheres à internação durante o século XIX e parte do XX e que, combinados com fatores orgânicos ligados ao funcionamento do corpo feminino, como a menstruação, a gravidez e o parto, tornaram perigosa a vida nas cidades já que, coincidentemente ou não, os problemas de ordem mental com os quais “naturalmente” as mulheres eram acometidas provinham, conforme o pensamento científico dominante da época, na maioria das vezes da condição reprodutiva.

A procriação é uma função específica da mulher que, no entanto, no momento em que a realiza, segue sendo uma pessoa com requisitos e necessidades, desejos e aspirações que vão além da procriação (porém Nietzsche sustenta: ‘tudo na mulher é um enigma e tudo na mulher tem uma solução: esta se chama gravidez. O homem é um meio para a mulher: o fim é sempre um filho’); se a mulher é uma pessoa, o prazer sexual que o homem tira do seu corpo é o mesmo prazer que a mulher tira do corpo do homem (porém Rousseau coloca ‘...a mulher é feita especialmente para o prazer do homem; se o homem deve, por sua vez, prazer a ela, a necessidade é menos fundamental...’)⁹⁷. (BASAGLIA, 1983, p. 17)

Ou seja, o corpo e a sexualidade das mulheres deveriam estar à serviço da procriação e do prazer masculino e qualquer desvio poderia ser considerado distúrbio mental. A psiquiatria, ciência desenvolvida a partir do século XIX, também via as mulheres como submissas à sua sexualidade, sendo dominadas por ela. A construção psiquiátrica de associação entre fisiologia feminina e problemas de ordem mental foi responsável por lotar alas de hospitais psiquiátricos na Europa (e

⁹⁷ “la procreación es una función específica de la mujer que, sin embargo, en el momento en que la realiza, sigue siendo una persona con exigencias y necesidades, deseos y aspiraciones que van más allá de la procreación (pero Nietzsche sostiene: "Todo en la mujer es un enigma, y todo en la mujer tiene una solución: ésta se llama gravidez. El hombre es un medio para la mujer: el fin es siempre el hijo"); si la mujer es una persona, el placer sexual que el hombre extrae de su cuerpo es el mismo placer que la mujer extrae del cuerpo del hombre (pero Rousseau agrega: ". . . la mujer está hecha especialmente para el placer del hombre; si el hombre debe, a su vez, placerle, la necesidad es menos fundamental. . ."). (BASAGLIA, 1983, p. 17).

por tabela, nas Américas) com pacientes internadas pelas mais absurdas razões. Maria Clementina Cunha (1989) aborda diversos casos de internações por “loucura moral”, como era chamada a inadequação feminina no século XIX. Camille Claudel⁹⁸ e a professora Eunice⁹⁹ são exemplos dessa condição. Já Yonissa Wadi (2009) traz a história de Pierina Cechinni¹⁰⁰ para demonstrar que, ainda quando criminosas, o hospício era o lugar para onde se mandavam as mulheres. No caso de Pierina, um crime de infanticídio. Ocorria, e a psiquiatria justificava, que era inimaginável uma mãe ser capaz de matar a própria filha a menos que estivesse louca, reforçando novamente os estereótipos da santidade e do amor maternos.

O médico Cesare Lombroso¹⁰¹, citando e coadunando com outros pesquisadores do tema, reafirma a relação existente entre os órgãos e particularidades femininas com a loucura, a criminalidade, a violência e a prostituição. Ferrero e Lombroso ([1893] 2017) constroem a mulher como uma figura inferior ao homem em todos os sentidos: elas são menos inteligentes, sentem mais dor, são mais cruéis (contudo mais fracas, então não conseguem agir perante aos seus instintos cruéis), mais vingativas e invejosas. Lombroso conclui que “encontramos na criminoso insana, como em criminosas comuns, ainda que mais

⁹⁸ Camille Claudel (1864-1943) foi escultora e artista plástica. Faleceu na obscuridade. Hoje é conhecida como uma das mais importantes escultoras francesas. Teve sua vida marcada pelo turbulento relacionamento amoroso que manteve com o também escultor Auguste Rodin (1840 – 1917). “Ao abdicar do casamento e da maternidade, seguir seu desejo e dedicar-se à escultura, foi tida por louca e internada no Hospital Psiquiátrico de Montdevergues em Paris no ano de 1913, lá ficando por 30 anos até sua morte.” (FREITAS, 2018, p. 13).

⁹⁹ Três anos antes (de Camille Claudel) em São Paulo, a professora Eunice, de 30 anos, era internada no Hospital do Juquery, conforme consta no seu prontuário, com o mesmo diagnóstico de Camille (loucura maniaco-depressiva), por ser “muito inteligente” e porque teria se tornado, por conta dos elogios dos professores (segundo o psiquiatra), “orgulhosa”. E mais: logo após sua formatura, já dirigia um grupo escolar em Santos, para onde se mudara e passara a viver sozinha, começando a ter “[...] estranhos comportamentos: escrever livros escolares, fundar escolas noturnas para alfabetização de adultos, comprar livros e livros pra ler [...]” (CUNHA, 1989, p.125). Juntou-se a isso o fato de “permanecer solteira.” (FREITAS, 2018, p. 14).

¹⁰⁰ Yonissa Wadi nos traz a história de uma mulher descendente de imigrantes italianos, Pierina Cechini, que viveu a experiência da loucura no início do século XX no interior do RS. Analisando as cartas que Pierina escreveu durante sua internação no Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre, onde foi internada após assassinar a filha de quase dois anos de idade, em abril de 1909, o inquérito policial e alguns documentos pessoais da internada, a historiadora resgata uma série de narrativas e monta um perfil do cotidiano de pobreza e escassez que levaram a personagem a cometer o infanticídio sob a justificativa de não querer que a filha sofresse com a mesma vida que ela teve. Trata-se de um trabalho primoroso de contextualização histórica que nos mostra o universo de valores machistas da área de colonização italiana, a opressão sentida por Pierina e sua conseqüente trágica atitude. (FREITAS, 2018, p. 23-24).

¹⁰¹ Cesare Lombroso é considerado um dos pais da criminologia positivista. O antropólogo e médico italiano (1835-1909) legou ao mundo a falsa ideia de que certas pessoas têm uma “essência criminoso”, uma predisposição inevitável para a prática do mal.

profundamente nessas, a reversão das características mais específicas da mulher: como o pudor, a docilidade e a apatia sexual” (FERRERO; LOMBROSO, 2017, p. 234).

A maternidade é, para Lombroso, “a função característica das fêmeas e da mulher, da qual deriva toda sua variabilidade orgânica e física: e esta função é fundamentalmente altruísta.” (FERRERO; LOMBROSO, 2017, p. 55)

os defensores do amor materno ‘imutável’ são evidentemente os que postulam a existência de uma natureza humana que só se modifica na superfície [...] e a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda a exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a anormal por excelência. (BADINTER, 1885, p. 15)

4.1.2. Maternidade e sexualidade no terror¹⁰²

A maternidade e a sexualidade femininas são temas bastante explorados no cinema de terror. Diversos filmes, como afirma Gabriela Larocca (2016), reatualizam o medo do feminino a partir das suas características intrínsecas ou construídas. Nesse sentido, a monstruosidade relacionada a representações maternas são uma constante, seja no estereótipo da mãe primitiva, castradora, psicopata ou possuída (CREED, 1993).

A função materna é construída em tais narrativas como medonha e a habilidade feminina de dar à luz é associada ao mundo animal, da natureza e aos ciclos de nascimento e morte, já que por muito tempo esteve associada à morte devido aos altos números de mortalidade materna. (LAROCCA, 2016, p. 73)

A conversão em ameaça de tudo o que mais associamos à segurança, amor e acolhimento está intimamente ligada ao pavor que adquirimos da instabilidade afetiva. Por isso, mães assustadoras, as que fogem das construções de gênero, sempre foram um tópico recorrente no horror por que tem inúmeras possibilidades

¹⁰² <https://macabra.tv/maternidade-do-horror/> Acesso em: 6 fev. 2023.

de se transformarem num monstro. O gênero, assim como a sexualidade e as questões étnicas, são poderosos catalisadores para a criação de monstros já que “a cultura dá à luz, diante de nossos olhos, a um monstro, fazendo uma descrição exagerada do normalmente proporcionado” (COHEN, 2000, p. 35). Por vezes, a fonte do medo pode ser a relação entre mães e filhas ou filhos, pode estar na impossibilidade da maternidade, na perda do filho, na sociedade patriarcal ou quando a maternidade é a própria fonte de tortura psicológica da mulher. Como a maternidade atravessa as mulheres nos filmes que estamos analisando? Que elementos de suas sexualidades são construídos como monstruosos?

Nos textos já citados de Magali Engel (1997) e Maria Clementina Cunha (1986; 1989) elas destacam as principais características das históricas encontradas nos prontuários médicos de hospitais psiquiátricos brasileiros, profundamente influenciados pelos referenciais construídos pela base europeia, principalmente francesa. Uma das questões que mais chama a atenção é o fato de a construção da imagem feminina partir da natureza (enquanto a masculina ficava baseada na cultura) e, portanto, apresentar-se como misteriosa, imprevisível, ambígua e dividida entre o bem e o mal, a virtude e a degradação:

Amplamente disseminada, a imagem da mulher como ser naturalmente ambíguo adquiria, através dos pinceis manuseados por poetas, romancistas, médicos, higienistas, psiquiatras e, mais tarde, psicanalistas, os contornos de verdade cientificamente comprovada a partir dos avanços da medicina e dos saberes afins. (ENGEL, 1997, p. 332).

A partir destas concepções, as mulheres eram entendidas como seres que deveriam ser controlados, para que somente a versão “do bem” vingasse, que Maria vencesse Eva. E uma das funções que equilibrariam essa balança para o lado “positivo” seria a maternidade vista como a verdadeira essência da mulher. Para aquelas que não quisessem ou não pudessem realizá-la, não haveria salvação e estariam fadadas às “águas turvas da insanidade” (ENGEL, 1997).

Nas análises a seguir, procuro identificar aspectos oriundos das definições dadas buscando perceber como foram articuladas e construídas discursivamente nas narrativas, relacionando as questões de gênero com as relações criadas pelas personagens durante os filmes e que as ligam a manifestações de loucura. Para

isso, observo cada filme a partir de uma particularidade, sendo Rosemary (*O bebê de Rosemary*) a mulher que deseja muito a maternidade e a forma como a história em torno dessa gravidez acontece coloca sua saúde mental à prova e em xeque. Rosemary é a mulher da mística feminina, porém, sem filhos. O que o autor quis dizer com isso? Dando a ela a maternidade através das trevas?

Chris McNeil (*O exorcista*), por sua vez, entra no estereótipo da mãe egoísta, que só pensa na carreira, a mãe má que foge do estereótipo do cuidado, do amor, da proteção e da segurança. Figura da mãe fracassada, que não atinge as expectativas sociais. A mãe que é trabalhadora, a provedora do lar, ainda é um tabu em pleno século XX, logo, aquela que não está em casa cuidando das crias.

Mary Karras (mãe do Padre Karras) entra na categoria que David Greven (2011) classificou como *horror perséfono*, aquele entre mães e filhos. São exploradas as falhas, inseguranças, traumas do passado e, principalmente, a ausência da figura paterna. Também se configura como mãe monstruosa porque culpa e atormenta o filho. Baby Jane é a “histórica” por denominação dos psiquiatras do século XIX. Segundo Lombroso, ela faz parte daquelas mulheres que não tiveram filhos e mostra o perigo da não realização da maternidade.

Seja por projetarem uma imagem tóxica ou serem incapazes de proteger seus filhos, as mães nos filmes de terror provavelmente são as personagens mais atormentadas do gênero: “uma diferença física foi transformada em desigualdade social, tanto na atribuição naturalizada das tarefas do cuidar [...] quanto na invisibilização e desvalorização delas” (ZANELLO, 2018, p. 150). No caso deste gênero fílmico, também foi transformada em motivo de medo e pânico.

Seguindo essas reflexões, as análises a seguir serão complementadas com as figuras que circundam as personagens porque, ainda segundo Badinter, é impossível, ou no mínimo injusto, observar e analisar a maternidade isoladamente, mantendo o foco na mulher/mãe. O homem/pai e a cria também precisam estar envolvidos, já que “é em função das necessidades e dos valores dominantes de uma dada sociedade que se determinam os papéis respectivos do pai, da mãe e do filho” (BADINTER, 1985, p. 26), sendo que, para compreendê-los em conjunto, traz uma visão ampliada do que é ser mãe em determinada época e lugar, o que se espera e quais os interesses envolvidos.

Segundo Saffioti, considera-se violência a “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (2015, p.18). As mulheres escolhidas para análise sofrem as mais diversas violências possíveis e é esta misoginia que pretendemos, também, identificar aqui.

4.2. Sequência 1 - *O bebê de Rosemary*

4.2.1. Rosemary engravida do Diabo em ritual satânico

Minutagem: 36:40 a 48:40

INTERIOR – APARTAMENTO 7A, CASA DOS CASTEVETS - MADRUGADA

Após ser parcialmente drogada pelo marido com a mousse dos Castevets, Rosemary é levada para a cerimônia em que vai engravidar do Diabo após ter seu corpo violado violentamente na presença de inúmeros membros da seita.

“A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno”
(DELUMEAU, 2009, p.468).

O filme *O Bebê de Rosemary* parte de uma premissa fundamental: é de ventres humanos que o Mal nasce¹⁰³. Neste sentido, o horror aparece como instrumento de provocação, afinal, os mitos e medos de uma sociedade são elementos mobilizados por este gênero fílmico sendo utilizados como termômetros sociais. Após duas guerras mundiais e as monstruosidades nazi-fascistas, pudemos deduzir que “Curie, Einstein e Fleming foram filhos de alguém, mas Hitler, Mussolini e Stalin também” (CORSO, 2011, p.29).

O foco nesta análise é sobre como a maternidade e a sexualidade de Rosemary são manipuladas na narrativa e vinculadas à sua sanidade mental, tornando-a insegura, atormentada por pesadelos e paranoias (com razão!).

¹⁰³ Para saber mais sobre esta relação, ver: LAROCCA, 2021.

Também precisamos investigar como a direção fílmica nos conduz pela narrativa através de temas como a liberdade sexual de Rosemary, sua forte ligação com a religiosidade cristã e com a construção do conceito de maternidade.

A partir do momento em que a personagem engravida ela é sistematicamente perseguida e ameaçada. Além disso, a maioria dos personagens na trama existem para confundir, manipular e explorá-la. Os poucos que puderam e tentaram ajudá-la foram assassinados – o amigo Edward Hutchins (Maurice Evans) ou esculachadas – como as amigas que ela chama em sua casa numa festa que são execradas por Guy que se refere a elas como “vagabundas”.

Retratar o feliz casal de protagonistas do começo do filme e enfraquecer seu relacionamento com as mentiras contadas e os abusos cometidos foi uma boa estratégia para desconstruir a ideia tão popular do "sonho americano" que o próprio contexto estava destruindo. Na película, a família estadunidense, superficialmente pintada pela mídia e pela política conservadora, é seduzida pela ganância e poder que a seita ocultista satânica promete, o que pode sugerir os perigos que o afastamento da segurança cristã oferece. Neste sentido, as diversas menções ao catolicismo parecem reforçar a importância dessa religião para aquela sociedade, buscando lembrar sempre que fora do seio cristão é fácil encontrar a desgraça, que o Diabo mora literalmente ao lado.

O filme de Polanski foi lançado em 1968, “o ano que não terminou”, assim cunhado devido aos acontecimentos que abalaram o mundo político e social, desestabilizando governos e apontando diferentes perspectivas para o futuro¹⁰⁴. As manifestações do histórico maio de 68 espalharam-se pelo mundo – começaram com os protestos da classe estudantil de universidades parisienses como Sorbonne e Nanterre e culminaram com a maior greve geral da França – e, juntamente, as mulheres reivindicavam liberdade sexual, igualdade no mercado de trabalho e o fim

¹⁰⁴ Em 30 de janeiro, os vietcongues lançam uma grande ofensiva contra os estadunidenses e vietnamitas do Sul, mudando os rumos da guerra do Vietnã. Movimentos pela paz levam jovens de todo mundo a protestar pelo fim da guerra. A morte de Martin Luther King, em 4 de abril e a do senador norte americano Bob Kennedy, em 5 de junho; em abril de 1968, estreava na Broadway o espetáculo *Hair*, um dos símbolos deste período. Em maio desse ano, estudantes ocupam a Sorbonne, universidade mais tradicional do país. 26 de junho de 1968, estudantes, religiosos, artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso, e diversos outros setores da sociedade, caminharam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro contra o regime militar. Massacre de Tlatelolco (México); 16 de outubro de 1968, atletas negros protestam em Olimpíadas (EUA/México); O ano de 1968 é uma sucessão de acontecimentos dramáticos no Brasil. Começa com o assassinato de um estudante pela polícia e termina com a imposição do AI-5,

da ideia de ter como único propósito de vida o lar¹⁰⁵. Além disso, as filosofias orientais estavam em alta nos EUA durante a década de 1960, trazendo “características que flertavam ou bebiam direto de filosofias zen-budistas, taoístas e sufistas”, colocando a juventude em contato com novas formas de entender-se no mundo para além das visões mais conservadoras, afinal, “pregavam ideais que remetiam aos cultos à natureza, à liberdade sexual e a crítica ao patriotismo” (SANTOS, 2022, p. 18). Não é à toa que na maior parte das vezes em que Rosemary está pensando ou agindo fora do arcabouço dogmático cristão alguma referência religiosa aparece como um “grande olho” vigilante e amedrontador.

Logo que se muda para o apartamento novo com o marido e conhece o casal de bruxos Castevet, Rosemary é interpelada por Minnie Castevet sobre sua família e a pretensão de terem filhos, ao que responde: “Estamos planejando três”. Minnie já está sondando uma nova “barriga” para o plano da seita já que a moça que o casal havia adotado para o feito, Theresa Gionoffrio (Angela Dorian), suicida-se logo que ela e Rose se conhecem. Desde o princípio da narrativa ficamos sabendo que o horizonte da maternidade é claro para o casal, mas também fica evidente que para Guy a prioridade é sua carreira de ator. Rosemary mostra-se, por vezes, entristecida com a indiferença do marido pelo assunto, mas tudo muda após o primeiro jantar deles na casa dos Castevet, quando Roman faz a proposta a Guy – a barriga de Rosemary pelo seu sucesso na carreira de ator - a qual é aceita prontamente. Poucos dias passam até que Guy diga para a mulher que quer filhos imediatamente, os três que planejavam, um após o outro. Rosemary, sem desconfiar que era joguete de um complô diabólico, fica emocionada e muito feliz ao ponto de não perceber a pressa do marido e o controle que ele começa a exercer na relação e no processo de gravidez. Nesse mesmo momento, ao ser questionado “Você está falando sério?”, Guy responde: “Claro que estou. Até já verifiquei o dia certo para começarmos. As próximas segunda e terça”. E é Guy quem cuida do calendário pendurado na cozinha, controlando o período de ovulação de Rose. Atenção para os detalhes na Figura 30: os dois dias indicados por Guy circulados em vermelho no calendário e as rosas vermelhas remetendo ao ciclo menstrual e reprodutivo de Rosemary.

¹⁰⁵ Tema profundamente trabalhado pela autora Betty Friedan no já citado livro *A Mística Feminina*.

Imagem 20 - Gay mostra o calendário marcado com os dias de evolução de
Rosemary



Minutagem: 37:34

A anunciação da maternidade de Rosemary é terrível. Ela advém de um estupro assistido por um grande grupo de pessoas, entre elas seu marido. O abuso sofrido foi ainda mais angustiante visto que, ao não tomar toda a droga que foi oferecida para que ficasse desacordada durante a cópula, Rosemary ficou parcialmente acordada e “viveu a fecundação em meio a um pesadelo de violação” (CORSO, 2011, p. 31).

A sequência é longa. Descrevo-a resumidamente abaixo focando nas últimas cenas, as que foram analisadas. Inicia com Guy enchendo o apartamento com rosas vermelhas para se desculpar com a esposa, pois tem sido grosseiro e egoísta (está preocupado com os acordos feitos com os Castevets) e falando para Rose sobre terem um filho agora. Ele já está com o calendário marcado com o período de ovulação de Rose. Corta para a cena já de um jantar romântico no qual Rosemary vai comer a mousse alucinógena preparada por Minnie Castevet, que deveria deixá-la completamente adormecida para o ritual de acasalamento com o Diabo. Rosemary veste roupa toda vermelha e a música é romântica e delicada (Ella Fitzgerald interpretando Cole Porter) sugerindo que a noite também será. O jantar à luz de velas corre bem até Minnie trazer as sobremesas e Guy ficar irritado porque Rose não apreciou o doce. Ele insiste com firmeza e ela, com uma boa artimanha, consegue jogar fora boa parte do presente, fingindo tê-lo comido.

Enquanto ela recolhe os pratos do jantar, Guy assiste à televisão. “É o Papa, no Yankee Stadium!”, diz ele super empolgado, e acrescenta: “Meu comercial da Yamaha ficaria ótimo aí”, referindo-se à grande audiência que teria. Esta aparição do Papa na cena parece querer alertar Rosemary de que alguma maldade está sendo arquitetada contra ela, trazendo, novamente, a ideia do cristianismo como rede de proteção. Rosemary começa a sentir os efeitos da mousse alucinógena e, muito cambaleante, tenta ir para o quarto. Guy percebe que o plano está dando certo e ajuda a esposa, tentando convencê-la que a culpa é do álcool. Ele a coloca na cama e o seu olhar de contentamento ao ver a mulher adormecida é assustador. Guy parece o próprio Demônio. Ela consegue balbuciar alguma coisa e ele responde:

Guy: Precisa descansar. Precisa de uma boa noite de sono.

Rosemary: Temos de fazer um bebê.

Guy: É o que faremos. Amanhã. Há tempo.

Rose começa a ter sonhos misturados com pesadelos. Está sempre no mar, às vezes boiando em um colchão, outras em um iate com muitas pessoas. E então, pesadelos e realidade vão se misturando. Ela vê Guy tirando sua roupa, tenta reclamar, mas ele não a ouve (realidade). Volta para o sonho no barco e novas referências ao cristianismo. Primeiro vê seu amigo Hutch e pergunta se ele não vai subir no barco, ao que o capitão responde: “É só para católicos. Quem dera não existissem preconceitos, mas infelizmente...”¹⁰⁶ (sonho). Então ela vê alguém tirando sua aliança de casamento (realidade). Novamente sonhando, Rose aparece deitada no que parecem ser andaimes de pintura e ela está na Capela Sistina entre as imagens de anjos e outros seres alados de Michelângelo. A câmera circula entre as imagens até que fecha em um plano de Deus estendendo o dedo a Adão, numa clara referência à figura complementar de Eva, a qual Rose está prestes a substituir ao dar origem a uma nova humanidade, porém, agora sob às ordens de Satã. Detalhes de um armário na casa dela aparecem e vemos que há uma passagem secreta entre os dois apartamentos. Rose está sendo levada ao apartamento 7A,

¹⁰⁶ No livro de Ira Levin o autor cita como comandante do iate o presidente Kennedy: “O presidente vestia seu uniforme da Marinha. Tinha se recuperado totalmente do assassinato e parecia melhor do que nunca.” (LEVIN, 2022, p. 85).

dos Castavets (realidade). Vozes reais dos integrantes da seita se misturam com novos pesadelos de desastres naturais e de novo o iate no mar. Rose se vê em um lugar escuro, com uma igreja pegando fogo como se estivesse no inferno. O império cristão sendo destruído. Deita-se nua em uma cama com cobertor branco pintado com rosas vermelhas como as que Gay deu a ela no dia anterior. Os membros da seita surgem, todos nus e preparam-se para o início do ritual. Importante destacar que, neste sonho, ela parece ir por vontade própria até o local.

Imagem 21 - Rosemary e membros da seita



Minutagem: 46:03

Os pontos de vista de Rosemary e do espectador se misturam dando uma sensação de alucinação¹⁰⁷. A câmera dá um giro de 180° mostrando os participantes, passando pelo fundador da seita Adrian Marcato até chegar em Roman Castevet que, com um instrumento parecido com um pincel, pinta o corpo de Rosemary com sangue. O corpo deitado da mulher é explorado pela câmera em um plano fechado que percorre do pescoço aos joelhos, enquanto outras mulheres e homens observam de muito perto, cantarolando uma canção macabra que compõe o clima de terror e mistério. Corta para o rosto de Rosemary com os olhos abertos e novamente o pincel atravessando seu corpo do pescoço ao ventre em plano fechado. Corta para Guy e Minnie Castevet, nus, em plano semifechado. Ele

¹⁰⁷ O livro de Levin deixa esse encadeamento de realidade e sonho bem claro. O filme de Polanski também, apesar de o diretor afirmar que tudo pode ser uma alucinação de Rose.

afirma: “Está acordada. Está vendo”, sussurrando ao ouvido de Minnie, ao que ela responde: “Não está, não. Se ela comeu a mousse não enxerga ou escuta. Cante”, ordena a bruxa. Rose vê a imagem de uma mulher que se aproxima (na versão literária sabemos que é Jackie Kennedy) e avisa que vão amarrar suas pernas para o caso de ter convulsões. Ela olha em direção aos seus pés e vê dois homens vestidos de branco com lençóis em torno de suas canelas amarrando-as com força à cama, juntamente com seus braços, enquanto segue um diálogo sem sentido com a mulher. Então vemos a imagem de Guy se aproximando com um sorriso macabro. Corta para plano fechadíssimo do rosto de Guy sujo de lama em movimento de vai e vem, tendo relação sexual com Rose. O ponto de vista agora é dela. Corta para plano mais aberto com uma mão humana arranhando o corpo de Rose de cima a baixo e em seguida, é uma mão monstruosa que faz o mesmo movimento. Essa mão esfrega o corpo dela passando pelos seios, arranhando-a, em seguida levantando seu quadril em claro movimento sexual. Deita-se por cima de Rose que aparece com os olhos ainda abertos, porém, claramente drogada enquanto a criatura monstruosa a violenta sexualmente.

Imagem 22: Guy violentando Rosemary



Minutagem: 47:28

Imagem 23 - Rosemary no ritual



Minutagem:46:34

Imagem 24 - O Diabo violentando Rosemary



Minutagem: 47:38

Nas primeiras cenas de violação de Rosemary temos claramente referências a elementos ligados tanto ao feminino quanto a diversas violências de gênero. Antes de tudo é preciso reconhecermos que, indiferente de ser uma alucinação de Rosemary (o que soa muito improvável devido ao restante da trama) ou um fato, o abuso sexual da personagem acontece em cena. O espectador assiste uma mulher sendo drogada e abusada sexualmente, vítima de interesses alheios à sua vontade e conhecimento, nos lembrando muito as práticas hoje ligadas ao que conhecemos

como “boa noite, cinderela” ou “rape drugs” (drogas de estupro)”, um crime bastante praticado visando somente o abuso ou também crimes de outra ordem. Além disso, quando Rosemary se dá conta do que pode ter acontecido e busca satisfações com o marido, prontamente é acusada de loucura. Guy desqualifica todas as suas suspeitas afirmando que ela foi acometida por histeria pós parto.

A narrativa fílmica deixa os espectadores confusos e constrói a personagem muito mais como participante ativa da relação sexual do que como vítima trazendo a ideia da mulher como partícipe da cópula com o Diabo, uma colaboradora entusiasta, parceira de longa data, reativando estereótipos muito antigos da mulher devassa e promíscua. Nas imagens 23 e 24 temos a saturação do corpo de Rosemary, com enquadramentos e movimentos que remetem diretamente ao gênero pornográfico¹⁰⁸. Além disso, temos, tanto na cena quanto em momentos anteriores de construção dela, o uso do vermelho como dispositivo ligado à menstruação, à vida e à morte, o que coloca as mulheres como manipuladoras de todos estes elementos. Exemplos: quando Guy informa a esposa que terão um filho (porque ele não pergunta nem sugere, ele informa), são dúzias de rosas vermelhas que ele coloca no apartamento, lembrando que a vida vem pelos ciclos das mulheres. Quando jantam e Rosemary joga fora a mousse envenenada, o guardanapo que ela usa para dar fim ao mal que querem imputar a ela, lembra o antigo costume das mulheres de usar panos brancos nos períodos menstruais, lavando-os para o próximo ciclo (a morte, o óvulo não fecundado). A roupa que Rose usa na mesma noite também traz o vermelho, só que como símbolo de sedução.

¹⁰⁸ Para mais análises de saturação do corpo feminino nos filmes de horror, ver: LAROCCA (2016). Para debates sobre o corpo no cinema pornográfico, ver: REIS (2022).

Imagem 25 - Rosemary joga fora a mousse que escondeu no guardanapo



Minutagem: 41:15

Diversos significados foram atribuídos ao sangue menstrual ao longo da história e alguns podem ser observados na narrativa. Desde a Antiguidade, a mulher que tinha suas regras era tida como perigosa e impura (DELUMEAU, 2009, p. 464) mas também imaculada. Fonte da vida e da morte e, por isso, responsável em muitas civilizações pelos ritos funerários, ligadas ao ciclo que arrasta os seres “da vida para a morte e da morte para a vida”. Ao copular com o Diabo, Rosemary tem o corpo marcado também por sangue, simbolizando o pacto que está prestes a cumprir.

Imagem 26 - Rosemary sente prazer copulando com o Diabo



Minutagem: 47:54

Em vários frames temos a nítida sensação de que Rosemary está sentindo prazer nessa relação (figura 26) até que, em um momento de lucidez, ela olha nos olhos da criatura e percebe que não é o marido. Ela grita “Isso não é um sonho! Isso é real!” e, desesperada, busca por ajuda olhando ao redor. Alguém se aproxima e coloca um saco preto em sua cabeça. A sequência segue com Rose novamente desmaiada sonhando com o Papa aproximando-se dela vestindo toda a indumentária religiosa. Eles têm um diálogo sem sentido enquanto Rose continua sendo violentada pelo Demônio. Ela conversa com o Papa suavemente, disfarçando o orgasmo que está tendo enquanto a criatura faz movimentos de vai e vem e segura seu rosto. Rose diz “O senhor me perdoa, Papa” e ele responde: “Claro que sim”, aproximando a mão em direção à câmera como se desse para Rose beijar o anel que traz o objeto que a seita usa. *Blackout*.

Nesta cena, temos referências à sexualidade feminina como fonte/receptáculo/portal do mal exatamente como eram consideradas as mulheres chamadas de bruxas no período medieval e também posterior ao século XV. A ideia de perversão está explícita quando Rose pratica sexo com Satã ao mesmo tempo que beija a mão do Papa. Para os alienistas do século XIX, perversões poderiam ser confundidas também com problemas mentais. O comportamento sexual de Rosemary já seria um sintoma de histeria visto que as mulheres não teriam, normalmente, “sentimentos sexuais” como os homens e as que, porventura os

explanassem, não passariam de “aberrações ninfomaníacas, apresentando-se, portanto, como um contingente potencial para os hospícios onde deviam ser confinadas” (ENGEL, 2018, p. 340).

O que era considerado excesso nas práticas sexuais também poderia ser encarado como histeria (histeria libidinosa), pois os movimentos da prática sexual nas acometidas da doença lembrariam, segundo os médicos, os ataques histéricos na forma convulsiva. A ideia de perversão permeia também os médicos psiquiatras especialistas da época que traçavam relações entre o fanatismo religioso e as ideias sexuais das pacientes que “adoram o aspecto viril de Jesus e, dentro em pouco, a sua imaginação faz com que se sintam possuídas por ele” (ROXO, apud ENGEL, 2018).

Especialistas reconhecidos da época como Cesare Lombroso afirmavam que o instinto materno anulava o sexual e fora disso só havia anormalidade. Outros médicos, porém, afirmavam que era o celibato feminino a causa delas lotarem os hospícios. Federici (2017), referindo-se aos motivos da Caça às Bruxas na Europa, afirma que:

enquanto os autores do *Malleus Maleficarum* explicavam que as mulheres tinham mais tendência à bruxaria devido a sua “luxúria insaciável”, Martinho Lutero e os escritores humanistas ressaltaram as debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão. (FEDERICI, 2017, p. 324).

Imagem 27 - Rosemary tem um orgasmo enquanto fala com o Papa



Minutagem: 48:27

O fato de estar grávida do Diabo, após o ritual, só é conhecido pelo marido, os participantes da seita e nós, espectadores. A futura mãe vive um carrossel de emoções e, como todas as gestantes, não sabe que tipo de personalidade vai parir e, neste sentido, toda a gravidez é também assustadora. Diversos medos associados à maternidade são explorados no filme e Rosemary é a incubadora do Mal maior - o Demônio - a participação humana na entrada e condução do inferno na terra é representada por ela. "Para o homem, a maternidade permanecerá provavelmente sempre um mistério profundo" (DELUMEAU, 2009, p. 463) e esta é também uma das grandes fontes do medo que inspira o sexo oposto. O mistério profundo da maternidade, fonte de tantos tabus, terrores e ritos, que religa a mulher, muito mais estreitamente que seu companheiro, à grande obra da natureza, e faz dela o "santuário do estranho" (DELUMEAU, 2009, p. 463), aqui é explorada de maneira política, colocando o corpo da mulher como local de combate. A partir do momento em que a exaltação da Virgem Maria teve como contrapartida a desvalorização da sexualidade (DELUMEAU, 2009, p. 475), o ato sexual passa a ser a origem do pecado. Rosemary nem tem noção do que está acontecendo, mas é castigada pelo autor e pelo diretor como se fosse culpada, parecendo uma vingança misógina. Além disso, ela é torturada pela própria seita que a está usando.

Sua personagem é construída de forma ambígua pois, se de um lado é a mulher vítima - ela é drogada e violada - de outro, seu corpo tem prazer e não consegue controlar. As dores insuportáveis que sente durante a gestação lembram a maldição do Gênesis, já que na cultura judaico-cristã, a Grande Mãe - Eva - tornou-se aliada de Satã e sua fecundidade, luxúria e a maternidade, o grande mistério da criação, impenetrável para o sexo masculino, tornou-se fonte de tabus, terrores, interdições religiosas e ritos. A figura da mãe assassina - Medeia - mensageira da morte, também foi configurada em diversas outras culturas a partir do medo e do desconhecimento masculino sendo as bruxas medievais suas herdeiras. O medo da mulher vai, portanto, além do "temor da castração", como queria Freud: trata-se do medo diante da morte. E Rosemary tem sua figura sistematicamente ligada à Eva, àquela que se deixou seduzir pelo Demônio, aliada de Satã, amoral, mas também à Lilith, a noiva do Diabo. Dessa forma, ela é castigada através das dores da gestação e purga através da sentença que Deus lhe imputou: "E à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor e a tua

conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará (Gênesis, 3:16).

Imagens 28 e 29: Rosemary sente muitas dores na gestação



Minutagem: 1:00:40 e Minutagem: 1:10:51

A maternidade representada por Rosemary é também aquilo que de mais grotesco e perigoso as mulheres podem representar aos olhos acusadores: ela é não só o portal que os demônios utilizam para chegar no “nosso” mundo como a incubadora e mãe do filho do próprio Diabo, e este foi o grande argumento que a Igreja católica utilizou na hora de pregar à maldade das mulheres a necessidade que estejam sempre sujeitas ao homem. Desse modo, ela é controlada durante toda a narrativa a partir do momento em que os interessados tem certeza de sua gestação.

Não são poucas as referências que tentam aproximar a protagonista à imagem da virgem Maria, ainda que para condená-la mais. Afora todas as alusões ao mundo cristão, Rosemary aparece, assim como Maria, escolhida para uma missão alheia à sua vontade e a maternidade será para ambas o lugar da criação e da morte, construída discursivamente no meio imagético do cinema, através do corpo e da capacidade reprodutiva da mulher. Ana Paula V. Martins constata, em relação aos filmes de ficção científica dos anos 1990, que:

a maternidade é problematizada de forma ambígua, como se fosse um pêndulo oscilando entre a humanidade e a monstruosidade, entre o Bem e o Mal, a vida e a morte, a criação e a destruição,

todos estes temas presentes na reflexão filosófica, teológica e científica, reatualizados pelo cinema. (MARTINS, 2010, p. 67)

No filme de Polanski, porém, temos essa maternidade em um contexto que, não só permite, como dialoga com a rebeldia de Rosemary, diferente da passividade da virgem.

Maria, a mãe de Jesus, foi instrumento de uma determinação celestial, papel possível para uma figura da antiguidade [...]. Rosemary nunca será Maria, ela é uma mulher da década de 1960 e assistimos à sua luta contra a passividade, seu processo de fortalecimento, em contraposição à confraria diabólica. (CORSO, 2011, p. 32)

Não é à toa também que a gravidez de Rose se passa no período natalino, sugerindo que desta mulher que vive a onda revolucionária feminista só poderia nascer o anticristo. A figura abaixo mostra uma imagem de Maria segurando seu filho em um presépio a frente de Rosemary, em uma vitrine, mas esta não a olha nem a vê. Ela olha somente para si mesma no seu reflexo no vidro.

Imagem 30 - Rosemary e a Virgem Maria



Minutagem: 1:12:38

Em outro momento da narrativa, Rosemary resolve dar uma festa e convidar somente pessoas do seu antigo círculo de amizade, já que desconfia muito dos novos vizinhos. Ela sabe que alguma coisa está errada na sua gestação. Todos

reparam na sua aparência debilitada, e ela resolve desabafar com um grupo de amigas na cozinha. Guy fica muito nervoso e tenta participar, mas é escorraçado. Ela chora, diz que sente muita dor e que o médico continua dizendo que é normal. As amigas ficam revoltadas e insistem para que ela troque de obstetra. Ao final da festa, Rosemary conta isso à Guy que explode em raiva, apontando as amigas de sua esposa como estúpidas e vagabundas, numa clara tentativa de desqualificar quaisquer conselhos que possam ter dado para ela.

As aproximações entre a imagem de Rosemary com as amigas (Imagem 31) e as bruxas pintadas pelo artista espanhol Francisco Goya (Figura 11) - obra pela qual ela passa e observar pouco antes de saber que seu filho está vivo e que é um monstro (Imagem 35) - são possíveis de interpretação. No site da *Fundación Goya em Aragón* encontramos a seguinte análise artística da obra:

Um grupo de velhas bruxas faz magia na calada da noite em um homem aterrorizado em uma camisola branca. Enquanto uma bruxa canta canções à luz de velas, outra carrega uma cesta com crianças e uma coruja pousa em sua cabeça. Do outro lado, outra bruxa enfia uma agulha em uma boneca de cera, enquanto dois morcegos se agarram ao seu manto. No centro da pintura, uma velha com uma túnica amarela tateia em direção à mulher agachada de camisola. Na parte superior, sem terminar de pintar, vemos uma figura que, com ossos nas mãos, assiste à cena, sendo por alguns identificada como o diabo ou como a rainha do coven. Ao seu lado voam morcegos e corujas.”¹⁰⁹

Imagem 31 - Rosemary desabafa com as amigas



Figura 11 - El conjuro (1797-1798), Francisco Goya



¹⁰⁹ <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-conjuro/527>. Acesso em: 18 abr. 2023.

Imagem 32: Rose observa o quadro *El conjuro* (1797-1798)¹¹⁰



Minutagem: 2:08:41

Assim como outras obras do pintor, *El Conjuro* traz um grupo de bruxas, todas mulheres, fazendo feitiços mancomunadas com o Diabo. O quadro na casa dos Castevets certamente faz referência à própria seita satânica, mas as semelhanças com o enquadramento dado pelo diretor ao encontro de Rosemary com as amigas que ela escolheu para contar que sua gravidez tinha problemas, que se sentia sozinha e com medo e que precisava de ajuda não são coincidência. O encontro de várias mulheres sempre suscitou piadas maldosas e sugeriu que malefícios (ou fofocas) estavam sendo feitos. Afirmam Kraemer e Sprenger, no *Malleus Maleficarum*, que as mulheres, por serem “possuidoras de língua traiçoeira, não se abstêm de contar às amigas tudo o que aprendem através das artes do mal; e por serem fracas, encontram modo fácil e secreto de se justificarem através da bruxaria” (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 92). Associar esse encontro com um *coven* de bruxas fortalece ainda mais a ideia de que, apesar de Rosemary ser a vítima desse enredo, ela muitas vezes é tratada como perigosa. Isso sugere que suas desconfianças com relação à gravidez, aos vizinhos e ao obstetra, sejam alucinações, e o enredo reforça a ideia de que ela tem a mente

¹¹⁰ Quadro exposto no corredor dos *Castevet*.

fraca e delira, tendo como cúmplices as amigas que levantam suspeitas sobre o marido e o médico.

No século XVII, as bruxas foram acusadas de conspirar para destruir a potência geradora de humanos e animais, de praticar abortos e de pertencer a uma seita infanticida dedicada a assassinar crianças ou ofertá-las ao demônio. (FEDERICI, 2017, p. 324)

Ainda há a hipótese de a Caça às Bruxas ser “uma tentativa de criminalizar o controle de natalidade e de colocar o corpo feminino - o útero - à serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 236). Rosemary e a reunião com suas amigas são a possibilidade, também, de reação, já que unem saberes compartilhados buscando acolher e prestar ajuda a uma mulher que se encontra em perigo.

Imagem 33 - Histeria pós-parto



Minutagem: 2:01:10

Imagem 34 - “Completamente louca”



Minutagem: 2:01:35

Para concluir este eixo para o filme *O bebê de Rosemary*, trago duas imagens de um diálogo entre Rosemary e Guy, já depois do parto. A mãe está sendo enganada pela seita que afirma que seu filho nasceu morto. Ela desconfia e passa a mentir que está tomando os calmantes que lhes dão tentando mantê-la longe da criança. Ao tentar convencer Rose de que ela estava “completamente louca”, Guy

tenta desqualificar as desconfianças de Rosemary utilizando, novamente, diversos discursos “clínicos”.

O arquétipo junguiano da Grande Mãe - relacionado à Eva e à Maria - é assimilado por Rosemary quando, ao final da película, ao dar-se conta de que do seu ventre nasceu uma criatura diabólica, ela a acolhe como filho legítimo. Assim, ela demonstra que, lado a lado, andam os mitos da mãe amorosa, resignada, dedicada, resiliente, “uma criatura generosa, abnegada e instintivamente mãe, disposta a qualquer sacrifício por sua cria” (MEYER; SCHWENGBER, 2019, p. 498), e a mulher perigosa e vingativa, que não se importa, e ao contrário, se regozija, ao sentir-se geradora de uma força maligna. Rosemary traz a ideia de sacrifício materno, estereótipo tão reproduzido e reforçado pela religião, pela mídia, por instâncias judiciárias, entre outras.

Imagem 35 - Rose olha com amor para o bebê Diabo



Minutagem: 2:15:37

As últimas palavras do bruxo Roman Castevens, ao ver Rosemary encarando seu bebê pela primeira vez, remetem às palavras do Arcanjo Gabriel no momento da anunciação à Virgem Maria. A diferença é que Rosemary não foi escolhida por Deus, mas por Satã, e a criança é gerada por relação sexual.

Roman Castevens: De todas as mulheres do mundo, você foi a escolhida. Ele quis que fosse a mãe de seu único filho. Seu poder

é infinito! Por que não nos ajuda, Rosemary? Seja uma mãe para Adrian. Não precisa se juntar a nós. Mas seja a mãe do bebê.

Porém, como nos lembra a psicanalista Diana Corso mais em consonância com a postura de rebeldia da protagonista, “Rosemary nunca será Maria, ela é uma mulher da década de 1960 e assistimos a sua luta contra a passividade, seu processo de fortalecimento”. Ainda que saibamos que, ao final, o “sentimento materno” será mais forte e ela aceitará o filho do Diabo como seu filho, é inegável que ela não aceita passivamente o malefício dos bruxos. Ainda segundo Corso, “é um embate entre uma nova mulher, mais autônoma, armada da prepotência dos jovens de sua época, e a antiga (Maria), cuja experiência será alienada e tutelada pela sabedoria das velhas” (CORSO, 2011, p.32). Apesar disso, a persuasão de Roman vence e o Mal instala-se no mundo pela convivência de Rosemary.

4.3. Sequência: *O Exorcista*

Onde há poder, há resistência. (FOUCAULT, 2012, p. 105)

O exorcista foi uma porrada. As pessoas desmaiavam, perdiam os sentidos e entravam em crise histérica. Os exibidores tinham à mão lixeiras com areia para socorrer pessoas que não conseguiam manter o jantar no estômago. Os espectadores ficaram tão convencidos de que eles ou alguém que conheciam estava possuído pelo diabo que passaram a infernizar a Igreja Católica com pedidos de exorcismo. (BISKIND, 2009, p. 233)

Em *O Exorcista*, podemos observar importantes metáforas sobre maternidade e relações entre mãe e filha – ou filho. Embora este tema esteja mais explícito na relação entre Chris e Regan, outros personagens e cenas são janelas para o entendimento do discurso sobre maternidade e sexualidade presentes na película. É o caso da relação do Padre Karras com sua mãe (Mary). Vamos nos deter primeiramente no discurso sobre a maternidade, em como esta mãe é retratada no filme e como se relaciona com a loucura.

A sequência da mãe de Padre Karras internada em um manicômio é a primeira analisada. Importante destacar que, embora a personagem escolhida na análise a seguir - Mary (Vasiliki Maliaros) - tenha um papel secundário, exerce enorme influência em um protagonista (Karras). Entendo que o papel da

personagem Chris, a mãe da menina possuída Regan, já foi discutido no eixo “Comportamento”, inclusive sobre o viés da maternidade, o que tornaria sua presença agora redundante. De toda forma, ela é bastante citada, pois, na narrativa geral, seu papel é decisivo para o desenrolar da trama.

Na segunda sequência analisada deste eixo, o foco está na menina Regan e a forma como a insanidade e violência da possessão são construídos dentro do que Foucault (1988) chamou de “aparato da sexualidade”, estigmatizando como monstruoso, profano e anormal o corpo de uma menina de 12 anos a partir dos discursos exibidos em tela. No filme, Chris, a personificação da “nova mulher”, da “mulher moderna”, aparece como responsável pela destruição da sua família, já que escolheu estar divorciada, trabalhar fora do lar e deixar a filha sem supervisão dos pais. Regan, por sua vez, representa o meio pelo qual o Diabo chega até a humanidade, o “corpo frágil” e o “espírito fraco” das mulheres, tão descrito por filósofos durante a história (ver capítulo 2 desta tese).

Já a mãe do padre Karras, Mary, é a responsabilizada pela fragilidade em que se encontra o padre no momento em que a humanidade mais precisa dele, na hora de impedir que o Mal vencesse. Ao se sentir culpado em relação à mãe, Karras também duvida da própria fé e da capacidade de lutar contra Pazuzu (o demônio que possui Regan).

4.3.1. Padre Karras visita mãe em hospital psiquiátrico

Minutagem: 36:12 a 39:00

INTERIOR – HOSPITAL PSIQUIÁTRICO BELLEVUE - DIA

Padre Karras chega ao hospital psiquiátrico junto com o tio para visitar a mãe que fora internada. Eles discutem enquanto passam por diversas internas. Imagens individuais de mulheres internadas se sucedem. Karras atravessa uma enorme sala e é abordado por mulheres desesperadas. Karras encontra a mãe amarrada à cama. Ela chora e vira o rosto, não querendo falar com o filho que fica muito abalado.

Esta sequência precisa ser analisada dentro de um conjunto maior que forma a narrativa fílmica, pois, assim, conseguiremos ter a dimensão que o tema maternidade assume. Para tanto, trago breves descrições das sequências anteriores à chegada de Karras no hospital psiquiátrico buscando entender como diversos paradigmas de maternidade vão sendo sobrepostos em uma narrativa que mistura religiosidade católica, culpa, misoginia e insanidades.

Após dezoito minutos de filme, podemos deduzir que, em algum momento de suas vidas, Karras viveu apenas com a mãe, Mary, que teve de encarar o desafio de criá-lo sozinha, agora vivendo também sozinha, enquanto o filho cuida de uma paróquia e é conselheiro psiquiátrico de seus colegas. Mary representa, nesse sentido, a mãe-guerreira e a mãe-santa, aquela que abdica da própria vida em prol dos filhos. Já temos a primeira referência à Virgem Maria, tão marcante na continuação.

Um ponto fundamental é que a mãe de Karras praticamente não aparece na narrativa literária, mas ganha bastante destaque na adaptação para o cinema. A sequência descrita e a analisada a seguir aparece no livro de William Peter Blady de forma breve, ficando apenas subentendido que se trata de um hospital psiquiátrico¹¹¹. E ainda que vejamos Mary como uma mãe guerreira e batalhadora, além de muito ligada aos valores cristãos (como fica claro pelas inúmeras imagens de santos em sua casa, suas falas e fato de incentivar o filho à carreira celibatária), ela é construída como a culpada pela desgraça que Karras sofre.

Os discursos sobre a loucura perpassam toda a narrativa fílmica e, desse modo, chama a atenção as inúmeras referências a este campo médico. Circulam a partir de inúmeros enunciados que vão desde a formação do padre Karras em psiquiatria e os diversos psiquiatras que se envolvem com o caso de Regan; passam pelas conversas de outros médicos com Chris sobre depressão, o uso do medicamento ritalina e tratamentos do período; e vão até a aparição de um hospício e diversas internas, onde a mãe de Karras está internada. No geral, os hospitais psiquiátricos e a medicina aparecem no filme de forma muito negativa e não resolvem nenhum dos problemas, sendo, inclusive, ridicularizados. Por outro lado,

¹¹¹ “Dimmy, o edema afetou o cérebro dela. Ela não deixa o médico se aproximar. Fica gritando um monte de coisas. Dimmy, ela fala até com o maldito rádio. Acho que precisa ir para o Bellevue. Um hospital normal não vai saber lidar com isso”. (Blatty, 2019, p. 93).

a religião aparece como o caminho da salvação da família MacNeil que representa a sociedade burguesa no geral. Há, também, um forte movimento no sentido de conectar a falta de religiosidade da família MacNeil, a influência feminina negativa e à loucura. Soma-se a isso a atmosfera do terror presente em toda a narrativa através de imagens de entidades, discursos religiosos, aparições de demônios e, obviamente, a apoteótica performance de possessão de Regan.

Podemos claramente identificar que a loucura é discursivamente relacionada com o gênero estigmatizando as mulheres do filme e criando o que o psiquiatra Thomas Szasz (1976) chamou de “bodes expiatórios”, ou seja, escolhendo alguns membros, sacrificando-os em prol da “purificação” da sociedade visando sua manutenção e sobrevivência. Esta pesquisa, seguindo o mesmo raciocínio deste autor, vê uma linha de pensamento que liga acontecimentos da Idade Média com fatos da contemporaneidade, demonstrando a potência que podem assumir discursos de longa duração na história. Afirma Szasz: “sustentei que tanto a feitiçaria medieval quanto o doente mental contemporâneo são os bodes expiatórios da sociedade” (SZASZ, 1976, p. 297), ao que, acrescento as discussões de gênero para reafirmar que as práticas patriarcais costuraram, junto aos discursos sobre a loucura e da narrativa cinematográfica, parte do tecido da misoginia contemporânea.

Havia, nos EUA, na segunda metade do século XX, um movimento ligado à Nova Ordem Manicomial que propunha diminuir as internações em hospitais psiquiátricos e envolver os pacientes em uma nova estrutura comunitária. De fato, entre os anos de 1956 e 1964, houve uma onda de desinstitucionalização de pacientes advinda tanto das profundas críticas à estrutura manicomial¹¹² quanto às inúmeras inovações terapêuticas desenvolvidas após a II Guerra (CASTEL; FRANSOISE, 1992). Documentos oficiais, porém, mostram que havia questões financeiras ligadas a essas mudanças muito acima das humanitárias¹¹³ e que os

¹¹² Asylums de Erving Goffman, que interpreta “el funcionamiento del hospital psiquiátrico como el de una institución totalitaria y rompe con las justificaciones terapéuticas que ocultan el verdadero sentido de las prácticas manicomiales”

¹¹³ “La salida masiva de los enfermos crónicos de los hospitales psiquiátricos, arbitraria, autoritaria, anárquica, inhumana, respondió en gran medida a estos dos tipos de motivaciones: economizar el dinero público y aumentar los beneficios privados.” (CASTEL, FRANSOISE, 1992, p. 95).

problemas apenas trocaram de ordem, pois milhares de pessoas foram colocadas fora de ambientes hospitalares sem nenhuma assistência psicológica¹¹⁴.

O Exorcista é um texto que trabalha fortemente com a resistência às mudanças propostas na época pelos movimentos sociais, e expõe graficamente o esfacelamento dos valores ligados a tudo que era mais caro para os norte-americanos: a família, a religião, a ciência. O autor da história, William Peter Blatty, era um católico fervoroso e usou o livro para propagar a mensagem de como um mundo no qual os valores se perdem pode ser assombrado e destruído por forças malignas. E, muito coerentemente com valores conservadores, ele escolhe para demonstrar a fraqueza da humanidade perante o Demônio, as mulheres, colocando-as como culpadas de diversas maneiras, exatamente como fizeram os padres Heinrich Kraemer e James Sprenger no Martelo das Feiticeiras.

Susan Faludi, por sua vez, ressaltou que “se o backlash contemporâneo tinha uma terra natal [...] era no seio da Nova Direita (norte americana), onde ele começou a tomar conta como um movimento com um claro compromisso ideológico”. Ao adaptar o roteiro, Blatty deu mais ênfase a alguns pontos que deixaram a história ainda mais misógina. E ainda que os conservadores da Nova Direita do período tenham tido suas teorias apocalípticas rejeitadas pela grande maioria da sociedade naquele espaço/tempo, “o cerne de sua mensagem política sobreviveu - o que a mídia transubstanciou como 'tendências” (FALUDI, 2001, p.238).

Sustento aqui, ainda coadunando com Faludi e Azasz, que as personagens escolhidas para análise são os bodes expiatórios determinados para esse fim e que

¹¹⁴ “En 1974, una comisión oficial de la American Psychiatric Association publicaba, en relación con la American Hospital Association, estas recomendaciones en forma de velada autocrítica: ‘Al mismo tiempo que seguimos manteniendo los esfuerzos para desarrollar los recursos de la comunidad y conseguir una reducción simultánea de la población de los hospitales psiquiátricos, nos mentimos, actualmente, muy preocupados por la tendencia a eliminar la posibilidad de ofrecer a los enfermos y disminuidos psíquicos unas estructuras hospitalarias y de asistencia a largo plazo. [...] Las razones de nuestra inquietud se basan en: 1) la deshumanización (de las nuevas estructuras): las presiones para hacer salir a los enfermos de los hospitales sin una previa planificación desembocan demasiado a menudo en alojamientos con condiciones de vida inferiores e inhumanas; una parte de los enfermos mentales no tienen la capacidad de adaptarse, ni siquiera marginalmente, a la sociedad; 2) el desequilibrio de los servicios: si los centros de higiene mental o los demás servicios de este tipo intentan tomar a su cargo a los enfermos que viven en la comunidad y no deberían, no tienen los medios materiales y humanos para hacerlo, a menos de ponerlos en el lugar de otros pacientes que podrían ser ayudados, restringiendo aún más los servicios de un centro de salud mental.” (CASTEL, FRANSOISE, 1992, p. 101).

a expulsão do mal, pelo afastamento do que é concebido como hostil, reforça a ideia de que só podemos ser salvos pela ampliação do que é considerado favorável e a manutenção do que seria bom. Neste caso, um retorno à família tradicional e à manutenção do status quo. Lembro, novamente, que a história de Blatty é confessadamente inspirada em um exorcismo “real” acontecido em 1949, em Maryland, nos EUA, cuja figura central da história era um adolescente conhecido pelos pseudônimos “Robbie Mannheim” ou “Roland Doe” (ALLEN, 1994). Robbie foi propositadamente substituído por Regan mudando toda a conotação simbólica da narrativa.

Como já explanado, Padre Damien Karras (Jason Miller) é também psiquiatra. Seu personagem é, junto com o exorcista Padre Lankester Merrin (Max Von Sydow) e Chris MacNeil, protagonista do filme. Os conflitos internos que sofre são muito bem explicitados em vários momentos nos quais ficam claras suas dúvidas sobre as escolhas que fez. Não sabemos qual dos destinos é primordial em sua vida, mas, aos espectadores, ele parece mais ligado à vida religiosa do que à científica. Sua formação em psiquiatria foi um pedido da própria Igreja para que ele se tornasse um conselheiro psiquiátrico dos padres.

A mãe de Karras, Mary, vive sozinha em um apartamento pequeno e escuro de um bairro popular da cidade. Não sabemos com que frequência o filho à visita, pois vemos uma única ida de Karras ao apartamento e fica claro que há preocupação mútua, mas também muita culpa na relação. Descrevo brevemente esta sequência porque ela apresenta a mãe que só veremos novamente já internada, na sequência que será analisada. Ela também consta de forma muito breve no livro, provando novamente a importância dada pelo diretor à relação entre mãe e filho.

A sequência explora bastante o quanto Mary vive solitária e de maneira precária. Começa com Karras pegando o metrô, chegando no bairro e no prédio, entrando no apartamento, olhando as fotos até encontrar a mãe dormindo com o rádio ligado. Eles conversam, ele come e fuma, enfaixa a perna dela que tem trombose e, preocupado, propõe para Mary ir morar em um lugar “onde ela não ficaria sozinha, haveria outras pessoas, não ficaria sozinha com o rádio”, ao que ela nega com veemência. Falam mais um pouco sobre Karras estar triste e preocupado, o que ele também nega. Na próxima cena, o padre vai embora

deixando a mãe dormindo na cadeira de balanço. O próximo encontro de mãe e filho se dá já no hospital psiquiátrico. Entre estes dois momentos, o filme apresenta outros significativos discursos sobre maternidade, envolvendo outras mães. Vemos, por exemplo, que Chris passa bastante tempo fora de casa gravando e, em um desses momentos, Regan se distrai brincando com uma tábua de Ouija, a via de acesso de Pazuzu à sua casa. Também entendemos que Regan sente falta do pai e conversa com a mãe sobre um possível relacionamento dela com o diretor do filme que está gravando. Estes momentos salientam o quanto Chris vive suas escolhas individuais, diferente do que seria esperado de uma “mãe dedicada”.

E é ainda sobre a própria mãe que o Padre Karras está falando na próxima sequência em que aparece. Ele está em um *pub* onde bebe junto com Padre Merim. O assunto é o quanto ele se sente mal em não estar mais presente: “ela está sozinha, eu não deveria tê-la deixado”, esclarecendo para os expectadores que foi morar em uma cidade diferente da mãe e que se sente muito culpado. Padre Merrim sugere que talvez ele possa pedir transferência, mostrando a relevância que o tema tem na vida privada e profissional do Padre Karras. Esse aproveita para desabafar sobre as dúvidas e medos que sente, deixando claras as suas inseguranças em relação aos cargos de Padre e conselheiro que ocupa:

Padre Karras: É o que preciso. Quero sair deste posto. Ele não presta.

Padre Merrim: Você é o melhor que temos.

Padre Karras: Mesmo? É mais do que psiquiatria. Alguns questionam a fé, a vocação e o sentido da sua vida. Não suporto mais. Quero parar. Não sirvo para isso. Acho que perdi a fé.

Karras declara que não se sente capaz para ajudar os colegas e também que não se sente bem na função religiosa. Uma enorme sombra de dúvidas paira sobre ele. Como fica claro no decorrer do filme, ele tem todo o aparato para lutar, mas, como padre, é assombrado pela culpa que o leva a desacreditar em si; e, como psiquiatra, é atormentado pelo desafio que uma menina de 12 anos o coloca. Ele vive intensamente este conflito entre a vida religiosa e aquela ligada à ciência. Além disso, como filho, sente-se um desastre.

O encadeamento que segue deste momento da narrativa até a ida de Karras ao hospital psiquiátrico reforça o papel das mães no enredo geral, envolvendo a figura católica de Maria, como veremos a seguir. Todo o clima está envolto em uma atmosfera de stress e muita tensão. Primeiro, na casa das MacNeil, o filme mostra Chris transtornada brigando com uma telefonista ao tentar falar com o ex-marido, que esqueceu do aniversário de Regan. Na mesma noite ela é acordada de madrugada para ir ao *set* de gravação e vê Regan dormindo ao seu lado reclamando que sua cama balança. Ela sobe no sótão porque ouve barulhos lá. A presença de Pazuzu, o demônio, na casa, e a suas manifestações até aqui estão sempre acompanhando as situações em que Chris está, de alguma forma, desempenhando papéis considerados impróprios para mulheres e não condizentes com a maternidade, lançando suspeitas sobre sua responsabilidade no que vai acontecer à filha.

Na continuidade, surge um padre aleatório entrando na igreja perto da casa de Regan, onde Padre Karras trabalha, defrontando-se com uma grande imagem da virgem Maria que aparece, em um primeiro momento (plano fechado) normal (imagem 36), mas, quando mostrada inteira (plano aberto), está profanada, com um objeto imitando um pênis, seios e mãos manchados de sangue (imagem 37).

Neste longo encadeamento descrito, três maternidades são colocadas em sequência, Chris, Mary e a Virgem Maria. Nenhuma delas traz a imagem de conforto e segurança, ao contrário. Chris está geralmente nervosa e irritada, além de envolvida com seu trabalho. Mary vive sozinha, perturbada e doente. Não é mais ela quem cuida do filho e sim Karras que está sempre preocupado e culpado por não estar mais presente. E a imagem de Maria profanada distorce a ideia de pureza, doçura e amorosidade atribuída a ela, transformando-a em uma aberração, assustadoramente macabra.

Imagens 36 e 37 - Imagens de Maria na Igreja



Minutagem: 31:48 e 32:13

A cena seguinte corta para Chris na sala de espera de um hospital onde começam a fazer exames em sua filha por conta de seus estranhos comportamentos. Aqui, começa a saga hospitalar de Regan, e Pazuzu aparece para ela. Após os exames, há um longo diálogo entre Chris e o médico de Regan e o diagnóstico de “hiperatividade” da menina vem acompanhado do comunicado de que as mentiras e os palavrões que ela fala são causados por depressão:

Chris: Minha filha não está deprimida.

Médico: A senhora mencionou o pai dela e a separação.

O médico deixa claro que os problemas que Regan está passando são culpa de Chris. Na sua conta, além da responsabilidade de trabalhar, criar a filha sozinha e ser culpabilizada por possíveis problemas de saúde mental da filha, Chris tem que enfrentar um demônio que invade sua casa e o corpo de sua filha como castigo, e o homem que ela procura para lhe socorrer (Karras) passa por sérios transtornos por culpa de sua própria mãe, da qual ele se responsabiliza pelo destino e morte. “Devo levá-la a um psiquiatra?”, pergunta Chris ao médico, ao que ele nega de forma categórica. Esse diálogo acontece mais duas vezes antes do médico responder positivamente.

E é após todas estas inserções que relacionam as mães aos problemas que os filhos (Karras e Regan) estão passando que Padre Karras chega ao Hospital Psiquiátrico que sua mãe foi internada. É possível perceber o discurso psiquiátrico que circulava na época na medida em que estas relações entre mães e filha(o)s permeadas por culpas são abordadas no filme. A mãe é o centro irradiador dos comportamentos humanos (bons e ruins). Nessa lógica, no mundo moderno, mães más não vão mais para o purgatório ou inferno, mas vão para o hospício.

Na sequência, temos um psiquiatra (Karras) usando trajes de padre adentrando às pressas a ala de um sanatório, acompanhado de outro homem, seu tio, e discutindo com ele. Karras, apesar de ser da área *psi*, não parece ter diagnosticado a mãe com alguma doença mental que a fizesse ir para aquele hospital e nem foi ele quem a internou. Ele fica, inclusive, muito surpreso ao saber que ela está em um hospício público, já que seu problema era um edema na perna. Tio e sobrinho caminham por um corredor sinistro, com diversas mulheres atônitas, aparentemente dopadas. Solicitam a uma enfermeira ver Mary, apresentando-se como irmão e filho. Enquanto aguarda a enfermeira abrir a porta encadeada, Karras observa pela grade que divide as salas o ambiente onde encontrará a mãe em seguida. Uma a uma, cinco mulheres em sequência são calmamente filmadas, trancadas em um imenso salão coletivo, em camas solitárias, chorando, surtando, apáticas. O olhar triste de Karras é seguido pela fala do tio:

Tio: É engraçado. Se você não fosse padre, seria um psiquiatra famoso. E sua mãe viveria numa cobertura em vez de...

O tio sugeriu que Karras é um fracassado que não consegue nem cuidar da própria mãe, pois fez escolhas erradas na vida. O filho/padre/psiquiatra avança, então, pelo salão. Sua mãe está na “última cama à esquerda”. Para chegar até ela, ele precisa atravessar um longo corredor, onde é agarrado por internas desesperadas que o interpelam pedindo socorro, implorando por alguma salvação. As reações de Karras não condizem nem com uma postura de padre muito menos com a de psiquiatra, já que ele as olha com pena, medo e até repulsa, empurrando-as agressivamente inclusive.

Imagens 38, 39, 40, 41, 42 e 43 - Sequências de imagens de mulheres internadas



Minutagem: 37:23 a 37:40

Esta sequência abusa das imagens de mulheres internadas por insanidade. Três delas se agarram em Karras gritando e pedindo ajuda, enquanto outras se lamuriam deitadas nas camas, rezando, se contorcendo. Ele tenta falar com a mãe que está amarrada na cama e chora, desprezando-o. Aquele extenso corredor, onde as mulheres estão de branco, assim como os lençóis e as paredes, mostra no centro Karras todo vestido de preto indo ao encontro da mãe que se encontra ao fundo do plano, deitada, amarrada e sozinha. Podemos ver esse homem como a imagem de uma entidade obscura - levando a morte até a mãe. Karras, padre e psiquiatra, é a representação de duas instituições em crise naquele período: a Igreja católica e o hospício. E ele vive a própria crise dentro de si. As imagens do hospício e a internação de sua mãe não condizem com os debates psiquiátricos e relativos aos modelos terapêuticos em voga nos Estados Unidos daquele momento. Como afirma Desviat:

foi depois da Segunda Guerra Mundial, em tempos de crescimento econômico e reconstrução social, de grande desenvolvimento dos movimentos civis e de maior tolerância e sensibilidade para com as diferenças e minorias, que a comunidade profissional e cultural, por vias diferentes, chegou à conclusão de que o hospital psiquiátrico deveria ser transformado ou abolido. (DESVIAT, 1999, p.23)

A reforma psiquiátrica e a conseqüente desinstitucionalização norte-americanas foram impulsionadas pela descoberta dos medicamentos psicotrópicos e a adoção da psicanálise e da saúde pública nas instituições da psiquiatria.

Imagem 44 - Karras vai ao encontro da mãe



Minutagem: 38:24

Ao chegar próximo à mãe, eles têm o seguinte diálogo:

Padre Karras: Mãe, é o Dimmie.

Mary: Dimmie... por que fez isso comigo? Por quê?

Padre Karras: Vou tirá-la daqui, mãe. Vou levá-la para casa ... vai dar tudo certo, vou levá-la para casa...

Dimmie tenta convencer a mãe que não teve influência na internação dela no manicômio. Mas como ela poderia acreditar? Quando esteve em sua casa, o filho sugeriu levá-la para outro lugar, onde teria mais pessoas e poderia ser cuidada. Acordar em um hospital psiquiátrico tendo um filho psiquiatra deve parecer óbvio e ela não o perdoa. Chora compulsivamente, vira o rosto, fala em grego, deixando Karras desesperado.

Imagem 45 e 46 - Karras no hospital com a mãe



Minutagem: 38:40



Minutagem: 38:38

Imagem 47 - A mãe despreza Karras



Minutagem:38:47

Hospital Bellevue¹¹⁵ é o hospital onde Mary foi internada. A sequência de Karras visitando-a é representativa do quanto a questão da loucura é explorada no filme. Não parece ter muito sentido o fato dessa personagem ter sua imagem ligada ao hospital psiquiátrico e acabar morrendo em seguida.

É a culpa por não proteger, cuidar, estar presente na vida da mãe - e o desfecho trágico com sua internação e morte - que fazem Karras tão frágil e desnordeado. Tanto o é que o demônio que possui Regan utiliza da assombração

¹¹⁵ Originalmente, um dos hospitais mais antigos dos EUA. Historicamente, Bellevue foi popularmente associado ao tratamento de pacientes com doenças mentais, de modo que "Bellevue" se tornou uma gíria pejorativa local para um hospital psiquiátrico.

dessa mãe para fragilizar e assustar o padre/psiquiatra quando ele é procurado para fazer o exorcismo. A metáfora da maternidade narcísica aqui nos diz que não há religião, ciência ou força física (Karras é também lutador de boxe) que sejam páreo ao sentimento de não corresponder aos desejos, expectativas e carências da mãe. Pazuzu ainda trabalha com a questão da sexualidade dela - o que é um tabu - ao falar com Karras através de Regan possuída: “Sua mãe chupa pau no inferno, Karras”, seguido de uma enorme risada.). Também explora mais o remorso do filho, imitando a voz de Mary: “Dimmie, Dimmie, por que me deixou aqui?”, transformando-o na figura de uma criança assustada, insegura e absolutamente vulnerável. E ainda, explorando outra faceta, temos Mary como a mãe que não consegue proteger seu filho do mal sobrenatural que o rodeava e que ela não conseguiu perceber. Nesse sentido, o gênero horror trabalha com a desesperança e a decadência de um universo que se vê em ruínas.

Entendo que essa sequência só existe para expor mulheres em sanatórios e ligá-las à crise moral que o autor entende haver no período. Como observou Biskind “O Exorcista antevê a iminente revolução maniqueísta da direita, com Regan resmungando sobre o Império do Mal. Satanás é o mau pai que se muda para a casa da divorciada MacNeil, tomando o lugar do pai-marido ausente”. E Padre Karras é o mau filho, que representa tanto um medievalismo fundamentalista. “Famílias que rezam unidas permanecem unidas e não têm encontros inconvenientes com o diabo” (BISKIND, 2009, p. 233).

Como pode ser um mundo onde as mulheres decidem renunciar à maternidade ou não são boas mães? É fundamental destacar que nenhuma das duas personagens (Mary e Chirs) possuem doenças mentais, assim como não são interpeladas por falas que as acusem de alienadas, histéricas ou loucas. Mas em toda essa longa linha descrita, por diversas vezes o hospício, as internas, o psiquiatra, a loucura moral e satânica são citadas, mostradas, materializadas em imagens e personagens de modo que as linhas discursivas que associam as mulheres à loucura caminham de forma paralela. Soma-se a isso os estereótipos de maternidade que reforçam os discursos, principalmente da *mãe má* (caso de Chris), aquela que cuida muito de si e coloca a filha em segundo lugar, além de desconsiderar a “importância” da figura paterna como referência; e da mãe

monstruosa porque faz o filho sentir-se culpado, enfraquecendo-o diante das agruras do mundo.

4.3.2. *Regan coloca o crucifixo na vagina.*

Minutagem: 1:18:30 – 1:19:35.

INTERIOR – QUARTO DE REGAN - DIA

Chris ouve gritos e vai até o quarto de Regan. Encontra a filha na cama, ensanguentada, colocando com força um grande crucifixo de ferro na vagina. Ao tentar pará-la, Chris tem o rosto segurado com força em direção à vagina da filha que grita “me chupe, me chupe”. Ela grita com o rosto também cheio de sangue e Pazuzu move um grande armário em direção à ela.

Regan, em um primeiro momento, é o retrato da ingenuidade no filme e, assim como as meninas de Salém¹¹⁶, o roteiro sugere que ela é atingida justamente por essa inocência e pelo descuido dos adultos à sua volta. A mensagem que o filme comunica é que a mãe de Reagan fica envolvida com seu trabalho e amigos, usando drogas e bebendo enquanto a filha está à mercê dos perigos desse mundo, ainda que em seu quarto. O pânico moral americano de mulheres independentes e a obsessão com a leitura religiosa da sociedade entendem as conquistas feministas das décadas em questão como ameaças e levam escritores e cineastas ligados a ideologias conservadoras a transformarem meninas em monstros perigosos e possessas, indicando que a falta de controle sobre a sexualidade e o afrouxamento da fé são portas de entrada de satã.

¹¹⁶ Referência ao episódio conhecido como “Às bruxas de Salém”. O episódio conhecido como “Bruxas de Salem” refere-se a uma série de acontecimentos ocorridos em 1692 na cidade de Salem, Massachusetts, nos Estados Unidos. Durante esse período, várias mulheres foram acusadas de praticar bruxaria e feitiçaria, desencadeando um frenesi de julgamentos e execuções. Os julgamentos eram baseados em testemunhos e evidências precárias, muitas vezes provenientes de acusações infundadas e histeria coletiva. O clima de medo e suspeita levou a uma caça às bruxas, resultando na condenação e execução de 20 pessoas, a maioria mulheres. Esse evento histórico tem sido estudado como um exemplo trágico de histeria em massa, intolerância religiosa e injustiça judicial, destacando as consequências devastadoras da desinformação, preconceito e paranoia na sociedade. Para saber mais, ver: SCHIFF, 2019.

Uma possível interpretação para esta história pode basear-se na ideia de disputa de forças entre o campo médico e o campo religioso¹¹⁷ personificado no Padre Karras. Ao embarcarem em tentativas absolutamente diversas para responder a um problema (o comportamento de Regan), os agentes destes campos aparecem como jogadores de uma disputa na qual o poder de resolução depende das armas utilizadas, sendo o corpo e a mente de Regan, o local de movimentação. O poder, como afirma Foucault, “não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2012, p. 103). O poder é o jogo e, em *O Exorcista*, claramente o sexo masculino é responsável tanto pelas regras quanto pela execução, sobrando ao feminino o papel de instrumento ainda que, juntamente com as questões disputadas, surjam as forças que resistem ao golpe. Nesse caso, a que luta é a mãe da possuída que não desiste nunca da salvação da filha, aderindo, inclusive, ao campo em que ela menos confiava. Veremos que, em determinadas situações, medicina e religião se unem na lógica de manutenção do poder patriarcal, mas, quando confrontados, cada um dos campos age em favor de seus próprios interesses. Em qualquer uma das situações, porém, às mulheres cabe o lugar de causadoras do caos e/ou criaturas que precisam ser salvas.

Na sequência, temos a maioria dos elementos que colocam as mulheres como bodes expiatórios (SZASZ, 1976) citados tanto em tratados e textos religiosos medievais e modernos quanto em manuais científicos do século XIX, sobrepostos. Os autores do *Malleus Maleficarum* afirmavam, “absolutamente sem preconceitos e abstendo(se) de juízos apressados ou irrefletidos”, sobre a coparticipação das

¹¹⁷ A noção de campo foi desenvolvida pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2007). Para o autor, o campo é um espaço abstrato de posições e de relações onde agentes específicos atuam obedecendo regras e buscando reconhecimento que valem só para aquele campo. Além disso, é espaço de embates, de rearranjos, de disputas de determinada área e no qual a ação do agente já está exposta e sendo limitada pelas próprias regras do campo. Sendo um espaço de relações sociais, é costurado em torno de atividades específicas (campo religioso, intelectual, da arte) junto às quais as interações acontecem revelando-se como espaço social de relações de poder. A estrutura deste espaço é pautada pela desigualdade de distribuição de capital social e através das disputas e disparidades em torno deste capital é que despontam os dominantes e os dominados sendo o poder que cada grupo terá determinado pela quantidade de capital social específico que possui o que gera lutas pelo acúmulo e maximização dele. O agente, condicionado pelo próprio campo, vai almejar galgar posições dentro desta estrutura e isso só será possível se as condições e as posições ocupadas dentro dele se acumularem visto que há esquemas que as delimitam.

mulheres/satã em atos obscenos e diabólicos, que “para realizar perversidades [...], as bruxas e o Diabo trabalham em conjunto e [...] nada é feito por um sem o auxílio do outro” (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 53). O manual de criminologia de Cesare Lombroso afirmava que a mulher criminosa era o extremo oposto da mulher “normal” que teria como características “o pudor, a docilidade e a apatia sexual” (FERRERO; LOMBROSO, 2017). Assim, no final do século XIX, a psiquiatria emergente definiu como perversão todo o uso da sexualidade desviado do objetivo reprodutivo.

Foucault (1976) nos lembra que, se até o século XVIII, a sexualidade foi objeto de controle por parte da Igreja, a partir de então, novas instâncias foram parceiras na instituição de normas. A Medicina e o Estado - através dos Direitos Cível e Penal - passaram a se ocupar também do regramento e das interdições. “Os movimentos feminista e homossexual são a ponta de lança de uma crítica radical das normas sexuais” (LHOMOND, 2009, p.234) e foi principalmente nas décadas de 1970 que estes temas começaram a ser tratados na Europa e nos EUA. Ao mesmo tempo, cineastas de Hollywood expunham crianças seminuas nas telas, cobertas de sangue e com os órgãos genitais sendo violados, como nesta sequência. Tudo isso envolvido em situações de possessão por entidades malignas e tentativas médicas frustradas de contenção. Crime e loucura; Feitiçaria e sexualidade; A mistura desses elementos compõe um quadro em que as próprias mulheres são culpadas pela possessão, quando não coniventes, ainda que não tivessem consciência. Neste caso, Regan não tem saída, não tem escolha, não é mais dona de si. Ela recebe o castigo pela mãe que não encontra alternativa a não ser dobrar-se aos poderes da Igreja e de seus soldados, “homens de fé”, que salvam Regan e dão à vida por ela, inclusive.

São ainda Kraemer e Sprenger que descrevem os elementos necessários para as práticas malignas, todos os quais mostrados e/ou demonstrados na sequência em questão. Dizem os religiosos: “Em primeiro lugar, é necessário, do modo mais profano, renunciar a Fé Católica, ou negar de qualquer maneira certos dogmas da fé”. Ficamos sabendo desde o primeiro ato da narrativa que a família MacNeil não é católica; que Chris fica muito brava quando descobre um crucifixo no quarto de Regan, brigando, inclusive, com os funcionários da casa por achar que eles o teriam colocado lá; e quando é sugerido pela junta psiquiátrica que

procure um exorcista para resolver os problemas da filha, ela refere-se a este como “feiticeiro” no sentido de charlatão, deixando clara sua visão pejorativa relativa ao catolicismo. Ou seja, Chris e Regan não são católicas e não reconhecem as práticas cristãs. “Em segundo lugar, é preciso dedicar-se de corpo e alma à prática do mal; em terceiro lugar, há de ofertar-se crianças não batizadas à Satã”.

A cena em que Reagan literalmente força o crucifixo na vagina por diversas vezes, é tão chocante que podemos esquecer que se trata de uma jovem que participava da cena. A atriz Linda Blair tinha treze anos no momento das filmagens e, para o norte americano médio cristão¹¹⁸, além de ser escandaloso era imoral e perverso. “Em quarto, é necessário entregar-se a toda a sorte de atos carnavais com íncubos e súcubos¹¹⁹ e a toda sorte de prazeres carnavais” (KRAEMER; SPRENGER, 2017, p. 57). Um intrincado discurso, que, ao fim e a cabo, faz a intersecção entre mulheres que estão envolvidas em rituais diabólicos e toda a performance imagetivamente construída e exibida na narrativa fílmica resultando na ligação de Regan e sua mãe com o Diabo/Pazuzu.

¹¹⁸ “A película tornou-se o grande assunto na hora do jantar e nos programas jornalísticos de rede nacional; “Eu nunca em minha vida vi alguém desmaiar em um filme, e olha que é difícil fazer alguém desmaiar!”, afirmou o lanterninha em entrevista para um curta documental lançado no inverno de 1974. (Frase retirada no 6min48seg de um compilado de vídeos caseiros, filmados em câmeras super 8 na época do lançamento do filme nos EUA. Estes fragmentos de registro podem ser assistidos no canal do YouTube *History Comes To Life*, no link <https://www.youtube.com/watch?v=LSVHpX1CDN8>)

¹¹⁹ Demônios sexuais que aparecem em sonhos.

Imagem 48 - Regan com o crucifixo na vagina



Minutagem: 1:18:50

O comportamento inadequado e anormal de Regan, nesta sequência, remete aos desvios relatados por médicos do século XIX referindo-se a pacientes do sexo feminino:

Embora em homens loucos o sentido genésico seja quase sempre calmo, nas mulheres loucas sempre o encontrei excitado. Vi uma idosa de 80 anos se masturbando com um crucifixo de metal. Outra estava enchendo sua vulva com facas, trapos e cascas de ovos; uma terceira se masturbava no meio das demais com velas e ovos. (FERRERO; LOMBROSO, 2017)

A ciência, no filme, começa dizendo que Regan tem que tomar Ritalina¹²⁰ e que deve ter depressão após a separação dos pais. Mas o médico insiste que não é preciso levá-la a um psiquiatra. Em uma segunda leva de exames, após a menina ter mais convulsões, o mesmo médico diz que é “sintoma de alteração da atividade químico-elétrica cerebral, que produz alucinações seguidas de convulsões” (47”50).

¹²⁰ “Foi principalmente entre os anos 60 e 70 que passa a se consolidar no meio médico e leigo o uso de Ritalina para tratar crianças com problemas de comportamento, evidenciados fundamentalmente no contexto escolar. Nessa época, se multiplicam as publicações de experimentos com o metilfenidato, principalmente aqueles que exaltavam os benefícios de seu uso (DUPANLOUP, 2004). Tais trabalhos reforçavam as teorias biomédicas dos problemas de comportamento infantil, nas quais o tratamento medicamentoso passou a sair do lugar de “auxiliar da psicoterapia” para assumir maior centralidade (SINGH, 2002)”. Domitrovic, N. & Caliman, L. V. (2017). As controvérsias sócio-históricas das práticas farmacológicas com o metilfenidato. *Psicologia & Sociedade*, 29.

Segundo ele, tem cura, é uma lesão no lóbulo frontal e só necessita retirar a cicatriz. Aí temos uma longa sequência de tortura de Regan no hospital. Mesmo com mais ataques dela já possuída, médicos continuam negando que um psiquiatra possa ajudá-la. Há uma forte resistência de setores da medicina em encaminhar a menina a um especialista mental. Mais tortura de Regan em exames inúteis. Somente quando não há mais o que fazer, médicos sugerem que procure um psiquiatra (57'22).

No primeiro encontro com este especialista, Regan pega no seu pênis (possuída por Pazuzu). Em seguida, Chris a leva a uma super clínica psiquiátrica, onde uma junta de especialistas a atendem e chegam a conclusão que Regan tem uma condição psíquica que chamam de “possessão sonambuliforme” (1'08): “Para falar a verdade, não sabemos muito do assunto, só que começa com conflito ou culpa e leva o paciente a achar que seu corpo foi invadido por alguma inteligência alheia, um espírito”.

A medicina tenta enquadrar Regan em algum diagnóstico e, ainda que não consiga, busca compreender dentro de seu campo de atuação. Quando Chris procura a psiquiatria, ainda que a junta médica lhe indique buscar um exorcista, a justificativa é pela interpretação científica, já que o psiquiatra afirma que é a “força da sugestão que faz com que o paciente acredite que está possuído e também que a entidade foi expulsa”. A partir da sua sexualidade, Regan é transpassada por inúmeros jogos de poder, todos fora do seu alcance de autonomia. Ao deparar-se com forças com as quais não consegue lutar e que, simbolicamente representam a fraqueza física e mental das mulheres, a união delas com o Mal, a perversão sexual e a histeria femininas, só resta a disputa entre aqueles que historicamente são denominados como detentores de alguma autoridade. Esta autoridade aqui está representada pelos médicos, pela polícia, pelas pessoas adultas e pelos membros da Igreja. Na narrativa fílmica, assim como na história, a Igreja usa esse corpo como objeto de poder pelo exercício do poder simbólico que buscou manter durante séculos.

É impossível exagerar a repercussão cultural de *O Exorcista*: desafiou todas as normas existentes relativas ao que podia ser mostrado na tela, dominou as manchetes dos jornais estadunidenses (ao menos durante um tempo) no lugar do escândalo de Watergate, levou a um aumento considerável de

possessões 'reais' publicizadas. (PENNER, SCHNEIDER e DUNCAN, 2008, p. 131)

Imagem 49 - Chris tenta conter Regan



Minutagem: 1:18:56

Imagem 50 - Regan agride a mãe



Minutagem: 1:19:05

Foucault cita, em *Os anormais*, que é “do corpo dessa materialidade corporal, à qual a teologia e a prática penitencial da Idade Média referiam simplesmente a origem do pecado, [que] começa a se destacar esse domínio ao

mesmo tempo complexo e flutuante da carne, [e] de exercício de poder e de objetivação” (FOUCAULT, 2018, p.173).

A maternidade divina de Maria, tão explorada e profanada durante a narrativa, entra em colapso nesta sequência em que a filha empurra a mãe em direção à sua vagina ensanguentada, sugerindo ato sexual enquanto grita, com voz masculina, para que a mãe faça sexo oral nela. O nível de violência é assombroso e a associação com a anormalidade evidente. A mãe, constantemente colocada no lugar do sagrado no filme através das inúmeras aparições da figura de Maria, aqui também é profanada. “Os conceitos doutrinários básicos implícitos na devoção à Maria são: maternidade divina, virgindade, concepção sem pecado original e sua assunção do corpo ao céu” (LERNER, 2022, p. 163) e tudo isso é invertido trazendo a sensação de caos e apocalipse, de fim de mundo. Regan se violenta introduzindo o símbolo cristão ligado à morte de Jesus, filho de Maria, na vagina. Ela está, simbolicamente, sendo estuprada por Jesus, já que as palavras da entidade masculina que também está violentando seu corpo, são “deixe que Jesus te foda”. Há referências à prática sexual e à perda da virgindade da menina, profanação de símbolos cristãos e abuso infantil. O Exorcista varia entre os rituais médicos e religiosos, dando à vitória do bem contra o mal ao último, deixando claro que é a vida baseada na concepção cristã - monoteísta, nuclear, moralista e, principalmente, patriarcal - que pode garantir a paz.

Finalizando esta análise, cabe colocar estes dois frames que estão separados na narrativa por um longo tempo, não fazendo parte de nenhum grupo de sequência, mas que não parecem ser uma coincidência. A primeira imagem é do padre Karras visitando sua mãe no hospício e a segunda de Chris em meio à junta psiquiátrica que não encontra diagnóstico ou tratamento para sua filha. Em ambas, temos dois protagonistas no centro da imagem. Na volta dos dois, um grande grupo de pessoas em roda, vestindo branco, conformando com o ambiente também branco. Karras e Cris são as únicas figuras trajando preto. Dois hospitais. Um padre com a mãe. Uma mãe com os médicos cuidando da filha. Ainda para Szasz, “os antigos rituais religiosos são assim restaurados em novas cerimônias psiquiátricas de inclusão e exclusão, validação e invalidação, exaltação e degradação” (SZASZ, 1976, p. 303).

Karras adentra o hospital, o lugar da ciência, travestido com os ornamentos da religião. As mulheres na volta veem nele um tipo de salvador. Chris está no centro de pessoas que representam a ciência, porém, indicam a ela uma solução religiosa (procurar um exorcista).

Imagem 51 - Karras no hospital psiquiátrico



Minutagem: 38:24

Imagem 52 - Chris com uma junta de psiquiatras



Minutagem: 01:08:42

O filme retrata a tensão entre a abordagem médico-científica e a religiosa, que entram em conflito direto. A tensão entre estas duas abordagens dá a sensação de medo e instabilidade da trama, também porque, enquanto a medicina busca

explicações em causas naturais e cientificamente comprováveis, a religião oferece uma perspectiva espiritual e a possibilidade de forças além da compreensão humana estarem agindo.

4.4. Sequência – O que terá acontecido a Baby Jane?

4.4.1. *Baby Jane recebe Edwin Flagg*

Minutagem: 1:07 – 1:21

O patriarcado precede o capital, funda o militarismo, sustenta o monoteísmo, molda a política, macula o progresso, conserva o passado, e está em sua conta nossa luta para que haja futuro. (BURIGO, 2022, p. 14).

Toda a bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres [...] pelo que, para saciarem sua lascívia, copulam até mesmo com Demônios. *Malleus Malleficarum* (2017, p. 99).

O músico Edwin Flagg chega na casa de Jane para uma entrevista e há um estranhamento mútuo. Ele sonda tudo pois está pensando no que pode lucrar com essa relação. Ela explica o número musical que quer refazer e ele mente que se lembra. Blanche ouve tudo do segundo andar.

O estereótipo da mulher louca da personagem de Bette Davis em *O que terá acontecido a Baby Jane?* beira à perversão porque a infantiliza em diversos momentos, ao mesmo tempo em que insinua uma atração sexual por Edwin Flagg (Victor Buono), o músico que Jane tenta contratar para viver novamente seu espetáculo infantil. Saliento a ridicularização de alguns corpos, principalmente das mulheres consideradas “velhas”. Naomi Wolf fala que a pornografia da beleza e o sadomasoquismo surgiram como pedagogias sexuais que limitaram as mulheres e suas experiências nesse sentido. A autora lembra que novas concepções acerca da beleza e da sexualidade femininas surgiram juntas, ou como resposta (Susan

Faludi chamou de backlash) à revolução sexual da segunda onda feminista “de forma a realizar uma ampla repressão da verdadeira sexualidade feminina”.

Numa busca pelo controle destes corpos mais liberados pelos métodos anticoncepcionais e pelo ideal do amor livre, os discursos surgiram nos comerciais de tv, nas revistas e no cinema, pornográfico ou não. Hollywood, antes de escancarar o preconceito com a idade das atrizes através do *Hagsploitation*, já havia dado várias amostras de como elas seriam penalizadas por seus comportamentos ousados dentro e fora das telas:

os esforços para calar a voz das mulheres sempre foi uma constante no cinema americano dos períodos de backlash. As palavras de uma mulher independente e sem papas na língua, Mae West, provocaram o reacionário Código de Ética de 1934 [...] Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Greta Garbo, Joan Crawford foram oficialmente declaradas ‘venenos de bilheteria’ numa lista publicada pelo presidente da Associação de Proprietários de Cinemas Independentes da América. (FALUDI, 2001, p. 129)

Como já demonstrado na introdução deste capítulo, nos anos 1970, as mulheres brigavam também por melhores posições no mundo do trabalho e essa competição não agradou o *establishment* que, em contrapartida, atualizou e reforçou os discursos sobre o ideal de beleza feminina. Dessa forma, “o mito da beleza atingiu as mulheres ao mesmo tempo que a segunda onda e sua revolução sexual, representando uma reação do sistema contra elas, de forma a realizar uma ampla repressão da verdadeira sexualidade feminina” (WOLF, 2018, p. 194).

Constatamos que, na década em que as mulheres passaram a encarar a feminilidade de forma política, a sexualidade passou a ser enunciada de forma mais agressiva e violenta pelo patriarcado. Nesse mesmo período, assistimos também à ascensão das produções pornográficas, ao mesmo tempo em que o padrão desses produtos passava por mudanças que incompatibilizavam com a liberalização sexual feminina (sexo alegre, sensual, sem vergonha). A revista *Playboy*, lançada em 1958, ajudou a formular a nova noção de beleza e do que seria a “imagem ideal”, não para as mulheres, mas para o prazer masculino. Tudo isso agregando culpa, vergonha e dor às experiências sexuais femininas: “se as mulheres queriam a liberdade sexual e um bocado do poder do mundo, era melhor que aprendessem a fazer sexo como os homens” (WOLF, 2018, p. 196).

Da mesma forma, os padrões dos corpos femininos foram sendo cada vez mais publicizados e o “ideal” de beleza acrescido do valor comparativo que um grande número de pessoas tinha devido ao maior acesso da publicidade. Nesse sentido, o que significava colocar uma mulher como Bette Davis, que já tinha fama de soberba e geniosa - porém de presença marcante - no papel de uma atriz velha e decadente, solteirona e louca, justamente quando ela precisava de trabalho?¹²¹ Este caminho já vinha sendo colocado à Davis.

No filme *A Malvada*¹²², de 1950, há a discussão sobre a crise da meia-idade das grandes atrizes, tendo Davis comparada à Lady Macbeth. Em 1952, em *Lágrimas Amargas*¹²³, ela novamente representa uma atriz em decadência. E como afirma Anchieta, “a crise das *Stars* será também a crise de um tipo de cinema”. Há, aqui, mais uma particularidade que não deve ser esquecida. Quando nos referimos ao cinema hollywoodiano das décadas imediatamente anteriores a Baby Jane, precisamos lembrar que as atrizes da chamada Era de Ouro¹²⁴ entravam no modelo que os grandes estúdios consolidaram como *star system*, ou seja, representavam o seu estúdio criando estereótipos de si mesmas refletidos também nas telas. Para isso, era possível fazerem mudanças relacionadas à aparência, personalidade e até ao próprio nome, o que se refletiu no culto às celebridades e o surgimento de grandes estrelas. Cada uma delas interpretando papéis feitos sob medida para a imagem personalizada de si próprias. Por exemplo, “Joan Crawford faz o papel da mulher pobre, inteligente e ambiciosa, que ascende se casando com um homem rico, ou mesmo trabalhando. Bette Davis é sarcástica, mimada, rápida e inteligente” (ANCHIETA, 20021, p. 25). Guardadas as pequenas diferenças, são estas as personalidades assumidas por Blanche (Crawford) e Baby Jane (Davis), já após a decadência da Era de Ouro e em um momento de crise dos estúdios por conta do surgimento da televisão. Elas foram “recrutadas”, já fora do auge de suas carreiras,

121 “O conflito familiar, a teimosia e a impetuosidade serão as marcas das personagens de Davis em sua filmografia, mas também fora das telas. Casada quatro vezes, a atriz era conhecida por brigar com diretores e colegas e por rejeitar papéis que considerava medíocres, o que a levou a processar a Warner Bros., a fim de anular seu contrato”. (ANCHIETA, 2021, p. 105).

122 *All about Eve*, direção de Joseph L. Mankiewicz, Estados Unidos, 1950.

123 *The Star*, direção de Stuart Heisler, Estados Unidos, 1952.

124 Entre as décadas de 1920 e 1960 está a chamada Era de Ouro de Hollywood. Este período representou o desenvolvimento de técnicas cinematográficas, a ascensão de estúdios, o surgimento de estrelas conhecidas até hoje, a produção abundante de clássicos e a consolidação estadunidense como potência na indústria do cinema.

para assumirem novamente papéis que misturavam a ficção das personagens com a realidade da vida das atrizes, realidade esta acrescida agora da idade “avançada” que tinham.

É dentro desse panorama do período, em que discursos sobre a vida das atrizes mesclavam-se com a ficção das tramas, que entendemos a escolha de Bette Davis para o papel de Baby Jane¹²⁵ A grande publicidade dos filmes nas diferentes mídias dividia espaço com a publicidade das vidas das atrizes, sendo sua aparência e comportamento alvos de constantes julgamentos morais na esfera pública. O problema é que a imagem de Baby Jane beira o grotesco. Além disso, ela delira. Uma mulher como Baby Jane não poderia, nesta perspectiva, ter alegria e prazer sexual. Ela é velha, desleixada, enrugada. E quando a narrativa a coloca em contato mais íntimo com uma figura masculina o que vemos é uma mulher perdida entre suas fantasias infanto-juvenis - que remetem Jane a um passado imaginário de pureza, inocência e felicidade plena - e um saudosismo da imagem paterna, do orgulho e da proteção que este homem teria para com ela.

O Mal fica aparente na forma pela qual essas imagens reprimem a sexualidade feminina e reduzem o amor-próprio sexual das mulheres através da representação do sexo como algo trancado num cinto de castidade que só pode ser aberto com a chave da “beleza”. (Wolf, 2018, p. 214). Os comportamentos femininos considerados inadequados passaram a ser vistos concomitantemente como sintomas de doença mental e ginecológica. O filme não só corrobora com a ideia de Wolf como a constrói discursivamente de diferentes e efetivas formas.

A associação entre a figura histórica de Jane e sua condição feminina nos remete aos debates patologizantes do século XIX, ao se tratar da sexualidade das mulheres. Qualquer inadequação à vida conjugal ou à maternidade poderia ser sintoma de distúrbios mentais e deveriam estar sob intervenção médica. Outra causa de distúrbios mentais, conforme a literatura médica do século XIX, era “a vida moderna e as ambições femininas em querer se igualar aos homens”. Ao colocar as irmãs Hudson como solteiras, independentes, atrizes de Hollywood, ricas e

125 Fora a própria Joan Crawford, incentivadora do projeto do filme, quem sugeriu e até insistiu que sua parceira de cena fosse Bette Davis. Crawford tinha consciência da força que a personalidade de Davis tinha no meio cinematográfico e que suas brigas fora das telas renderiam ótima publicidade para a película.

famosas - porém inimigas, loucas e imorais - a narrativa retoma os discursos de que fundamentam os estereótipos tradicionais de maternidade e sexualidade. Referindo-se às “solteironas”, Claudia Maia afirma que:

se as hierarquias de gênero produziram as mulheres como o ‘outro’, o sujeito inferiorizado, as ‘solteironas’ surgiram como mulheres ainda mais inferiorizadas, já que numa ‘escala’ que define/classifica/qualifica mulheres, construída pelas representações de gênero, elas estão em último lugar, pois não possuem os elementos que constituem a ‘verdadeira mulher’ e que as tornam inteligíveis dentro do código patriarcal. (MAIA, 2007, p. 02)

Em estudo sobre a revista *O Cruzeiro* na década de 50, Meyrer (2008) mostra como a publicidade dos filmes de Hollywood vinham sempre acompanhados de longas matérias sobre a vida dos artistas e correlatos julgamentos morais. A vida das atrizes não casadas, separadas, que não tinham filhos, era sempre descrita como infeliz, sendo que muitas matérias descreviam as trajetórias de tais atrizes, tendo como ápice, não sua vida profissional, mas o casamento e a maternidade. Vejamos, agora, como estas questões são discursivamente construídas.

Em um determinado momento da narrativa, na fase adulta e mais velha, Baby Jane começa a desconfiar que Blanche quer interná-la em uma clínica. Ela bebe de forma incontrolável, tornando-se muito agressiva, entrando em uma espiral delirante que a faz confundir a realidade com o passado idílico da sua infância¹²⁶. Decide, então, refazer seu show principal no qual cantava e dançava enquanto seu pai tocava a música ao piano. Para isso, falsifica a assinatura da irmã e retira dinheiro do banco, manda fazer os figurinos e coloca no jornal um anúncio buscando músico para ajudar na performance.

Edwin Flagg é um pianista desesperado por um emprego. Na faixa dos trinta anos, solteiro, morando com a mãe, ele aparenta ser um filho bastante mimado e

¹²⁶ No livro que deu origem ao filme, a personagem de Blanche reconhece a construção da loucura de Jane e o papel do álcool nessa trajetória. “Os sentimentos de Jane não eram nada novos, nem eram motivos de alarme. Jane estava simplesmente na primeira fase de um dos seus ‘feitiços’ periódicos. Eles sempre começavam da mesma maneira, com um afastamento abrupto em um silêncio noturno, os olhos sombrios e furtivos, e os olhares intensos repentinos num desafio irritado. Haveria, talvez, uma explosão emocional e, em seguida, já quase no final, a bebida” (FARREL, 2019, p. 36). Importante notar que o autor, ao referir-se ao comportamento e transformação de Baby Jane, chama de “feitiço”, colocando a imagem estereotipada das bruxas – cruéis e assustadoras – lado a lado com a da personagem e reproduzidos no filme na figura de Jane.

infantilizado. Os dois, mãe e filho, ficam muito empolgados com o anúncio e preparam a visita de Edwim a Baby Jane. Chegando lá, Jane está bêbada, usando um vestido igual ao da boneca que está na sala, com a maquiagem saturada e falando como se estivesse recebendo a visita de um pretendente amoroso. Os dois estão um pouco embaraçados pelo que parece ser a mesma razão: esperavam encontrar pessoas mais interessantes. Logo, Edwim percebe que pode conseguir algum dinheiro, e Baby Jane, talvez consiga montar seu espetáculo. Blanche, no segundo andar, ouve tudo sem saber ao certo o que está acontecendo. A caracterização da personagem de Edwim lembra uma criança tímida, desajeitada, com a cara rechonchuda. A trilha sonora também é infantil e fundamental na composição desta sequência: “o som afeta a maneira como percebemos a trilha visual, ajuda a guiar o olho do espectador e induz a sentimentos, sensações e emoções que, sem, talvez permanecessem ausentes” (CARREIRO, 2018, p. 21).

Enquanto Jane prepara o chá, Edwim fica na grande sala do casarão bisbilhotando fotos e discos, sempre acompanhado da mesma trilha sonora divertida, dando a ele um ar ainda mais inocente e bobo. Eles tomam chá com creme e comem bolinho. Parecem duas crianças na sala. Porém, há uma estranha tensão sexual entre eles sempre quebrada por um comentário pretensioso de Edwin que tenta impressionar por sua pseudodescendência inglesa. Jane também tenta inserir a história de seu estrelato no passado, querendo que Edwim adivinhe quem ela é. Ao contar que é “Baby Jane Hudson”, Edwin não faz ideia de quem seja, mas, com a boca cheia de bolinhos, sorri e faz grandes elogios a ela, como se fosse um fã. Jane, muito empolgada, conta seus planos e ambos vão para a sala de ensaio.

O equilíbrio do humor de Jane é muito delicado. Cada palavra ou expressão de Edwin a deixa empolgada ou irritada; atenta e desconfiada ou suavemente sonhadora. Quando Blanche toca a campainha chamando a irmã para atendê-la no quarto, Jane muda completamente: sobe muito irritada e ambas discutem, chegando ao ponto de dar um tapa vigoroso no rosto de Blanche, sugerindo que ela quer roubar “o amigo dela”. Ao voltar à sala, Jane e Edwim refazem um trecho do espetáculo - ela cantando e dançando e ele ao piano. Fica claro aos espectadores o desdém de Edwim. Jane retoma toda a coreografia e as expressões de criança, deixando o músico estarecido.

Ambos têm a figura paterna idealizada. Ainda na mesma sequência eles entram em um combate de narrativas sobre seus pais, cada um querendo mostrar que o seu era mais talentoso, famoso e preocupado com o futuro dos filhos. Mas a verdade é que o pai de Baby Jane aparece como um empresário de criança e o pai de Edwin nunca o assumiu. A paternidade idealizada por ambos parece também um ponto de fuga infantil, onde aqueles dois adultos se escondem. Na década de 1960, a ideia da família nuclear era reforçada pela Igreja e por grupos neoconservadores, já que havia movimentos no sentido de expandir as noções de família. Para a especialista Melinda Cooper:

Enquanto os neoliberais pediam uma redução contínua nas alocações orçamentárias dedicadas ao bem-estar [...], os neoconservadores endossavam um papel cada vez maior do Estado na regulação da sexualidade. Apesar de suas diferenças, entretanto, neoliberais e neoconservadores convergiram na necessidade de reinstalar a família como fundamento da ordem social e econômica.¹²⁷ (Melinda Cooper, 2017, p. 49)

O filme é contraditório neste sentido. Se por um lado deixa claro que os papéis paternos são bastante problemáticos, reforça a ideia de que as mães não reagem aos abusos destes homens, tornando-se mulheres responsáveis pelos futuros erráticos dos filhos, como veremos na segunda parte desta análise.

Podemos ter ideia dos caminhos distorcidos da sexualidade de Jane e Edwin a partir da análise da seguinte sequência, quando ambos estão comentando sobre suas próprias performances artísticas e Edwin diz:

Edwin: Sempre digo para ela que se quiser produzir alguma coisa com a música precisa de um clima certo. Mas é claro que Dehlia não entendeu.

Baby Jane: Dehlia? Quem é Dehlia?

Edwin: Vendo não acreditaria, mas ela é minha mãe.

Baby Jane: Pensei que tinha uma esposa ou uma amiga escondida por aí.

Edwin: Ah, não, não. Nada do gênero.

¹²⁷ No original: “While neoliberals called for an ongoing reduction in budget allocations dedicated to welfare [...] neoconservatives endorsed an expanding role for the state in the regulation of sexuality. Despite their differences, however, neoliberals and neoconservatives converged on the necessity of reinstalling the family as the foundation of social and economic order” (COOPER, 2017).

Imagem 53 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg



Minutagem: 1:20:15

Imagem 54 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg



Minutagem: 1:19:02

Imagem 55 - Baby Jane conversa com Edwin Flagg



Minutagem: 1:19:08

Edwin tenta dar um ar sério para si e para sua profissão artística, mas, ao colocar a mãe na conversa (imagem 53), retoma seu lado infantil. Propositamente, ele coloca o nome de outra mulher na conversa, estimulando a curiosidade e o ciúmes de Baby Jane. A construção imagética desta cena e do *frame* nos mostra Jane quadruplicada – sua figura de costas conversando com Edwin; refletida no espelho, de frente; e mais duas vezes quando criança no quadro na parede – todas elas, no entanto, nos remetem à ideia da infantilização da personagem e das múltiplas personalidades assumidas por ela.

Porém, ao ouvir o nome de Dhelia, a criança é substituída pela mulher adulta, que se sente imediatamente ameaçada, demonstrando ciúmes sem sentido, pois eles acabaram de se conhecer. Novamente o clichê da solteirona “desequilibrada e desesperada” surge e, como diz Maia, “a enunciação é que as mulheres têm que estar, necessariamente, numa relação heterossexual como forma de evitar desordens, imoralidades e de preservar a família”. Jane representa justamente o inverso de todas estas orientações e, não só destrói a relação familiar que tem com a irmã, como não consegue se relacionar com mais ninguém. A sequência com Edwin Flagg fortalece a ideia de que mulheres estão sempre em busca de algum homem para lhes “salvar” e que, qualquer oportunidade de “agarrar” um deles deve ser aproveitada.

Ainda segundo Maia, “percebemos o funcionamento do dispositivo da sexualidade e as representações de gênero que transformam uma construção social – a prática sexual – em um determinismo biológico e reduzem as mulheres a sua sexualidade” (MAIA, 2007, p. 199). A atmosfera de toda a sequência é coberta de medo e incertezas, trazendo a temática da loucura de forma sinuosa através dos diálogos obtusos, do cenário obscuro e na maquiagem e figurinos grotescos. Mas é principalmente no excesso daqueles corpos que reside nosso estranhamento. Edwin é um homem alto, corpulento e desengonçado. Jane compõe seu visual com excesso de elementos – babados, fitas, cachos – tornando sua imagem confusa e, quando em surtos de ciúmes, tanto da mãe de Edwin quanto da irmã, monstruosa. A experiência do terror é fundamentada na representação visual da diferença corporal e a mulher surge como corpo e sexualidade monstruosos. O corpo, nestes filmes, não é natural e, nesse sentido, o monstro feminino aparece como pedagógico: sua aparência, comportamento, sexualidade estão “errados”.

Bárbara Creed (1993) fala do horror e do feminino monstruoso como representações construídas por ideologia patriarcal através de uma falsa ideia de naturalidade que constrói a abjeção como fonte de terror. Mas o que nas mulheres é abjeto? A sexualidade? A idade? O que foge do padrão? Em *Baby Jane* estes aspectos ficam mais do que visíveis. Eles são evidentes, pois o filme aborda a sexualidade de Jane de maneira distorcida e perturbadora.

Em um determinado momento desta sequência, Jane se enfurece achando que a irmã quer roubar seu “namorado”, enquanto sua personalidade intercala entre a criança e a velha. Para Wolf,

a competição entre as mulheres foi incorporada ao mito (da beleza) para promover a divisão entre elas. A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento é “feio” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre gerações de mulheres devem ser rompidos”. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso de vida de todas. (WOLF, 2018, p. 31)

Aqui, além da competição, os discursos filmicos reforçam a ideia de que permanecer solteira depois de certa idade é traumático e pode levar às mulheres à histeria.

Finalmente, Faludi nos mostra como os discursos sobre o “novo” comportamento das mulheres, após os movimentos por direitos civis dos anos 60 e 70, foram construídos visando culpá-las por um suposto aumento dos casos de problemas mentais, reforçando a ideia de que permanecer solteira é uma consequência do feminismo e causa de novos distúrbios. Sobre os “diagnósticos” dos anos 1980:

a falta de dados não desencorajou os “especialistas”, que têm culpado as mulheres solteiras de elevarem os índices das doenças mentais pelo menos desde o século XIX, quando os principais psiquiatras descreviam a típica vítima de neurastenia como uma mulher, geralmente solteira ou de alguma forma incapacitada para desempenhar a sua função reprodutiva. (FALUDI, 2001, p. 54)

A beleza e a fertilidade passaram a ser, nos anos 60, novamente referência e feminilidade, um capital que somente as mulheres jovens poderiam capitanear e, nesse sentido, as mulheres mais velhas e sem filhos tornam-se uma presença incômoda.

O cinema *Hagsploitation* retoma as imagens dessas mulheres como bruxas repugnantes assombrando a vida a sua volta, já que “o perfil mais frequente de bruxas seria o de uma mulher de idade avançada, não casada (solteira ou viúva) e, portanto, sem estar submetida a um homem”¹²⁸ (FIOL; PÉREZ; PLANAS, 1999, p. 15).

Nota-se como a imagem negativa do feminino, que encontrou na bruxa seu exemplo mais forte e duradouro, continua sendo repetidamente reproduzida e reformulada ao longo dos séculos, contando atualmente com o cinema de horror como forte aliado. Apesar da enorme distância temporal entre a repressão da bruxaria e a popularização do gênero de horror, percebe-se simultaneamente a permanência e transformação dessa tradição misógina e antifeminina que propaga o Mal como algo inerente da feminilidade. (LAROCCA, 2016, p. 90)

¹²⁸ “Al perfil más frecuente de bruja sería el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto si sometimiento a un hombre”.

Além disso, a Baby Jane não é dada a possibilidade de participação no dispositivo amoroso – o modelo de amor burguês e romântico “cuja moral sexual se apoia na afirmação da heterossexualidade como amor ‘natural’, bem como configura o matrimônio a via legítima para a realização do amor-paixão eros entre homens e mulheres” (ZANELLO, 2018, p.83). A narrativa conduz o espectador ao entendimento de que a mulher deve adaptar-se às necessidades do momento para não perder a companhia masculina. Seja por dinheiro, por dependência emocional ou pela simples “necessidade” de adaptar-se ao padrão socialmente aceito. A “anormalidade” está principalmente no fato de Baby Jane não ter “capacidade” para isso.

4.4.2. Maternidades problemáticas

Embora O que terá acontecido a Baby Jane? não se concentre diretamente nas questões relativas à maternidade, tanto a relação entre as irmãs Hudson quanto a de Edwin Flagg com as mulheres, podem ser analisadas à luz do tema. Quando observadas através da lupa dos estudos de gênero percebemos que alguns estereótipos maternos estão devidamente estabelecidos na narrativa.

Temos basicamente três possibilidades de observação. A primeira se dá bem no início da primeira parte do filme, quando a mãe das irmãs Hudson tem uma breve participação, olhando da coxia o show de Baby Jane e consolando a filha mais velha, Blanche, que demonstra inveja assustadora. Ao final do show, Jane faz uma cena de birra em frente aos fãs, na porta do teatro, querendo tomar sorvete naquele momento. Diante da negativa do pai, ela grita e diz que quem ganha o dinheiro é ela mesma, ao que o pai volta atrás. Jane diz, “Blanche também quer ir, vamos comprar sorvete para a Blanche também”, ao que a irmã responde gaguejando: “Eu não quero nada”. O pai grita furioso porque Blanche está contrariando a irmã na frente dos fãs, ao que ela sai correndo para chorar escondido. A mãe tenta consolar Blanche pedindo que, quando ela crescer, tente ser mais generosa do que a irmã está sendo com ela e que se lembre deste momento. Com os lábios cerrados, chorando e com muita raiva, Blanche responde: “Pode apostar que eu não vou esquecer”.

Essa sequência apresentar uma maternidade claramente transpassada pela submissão em relação ao marido, já que ele aparece como artista e empresário de Baby Jane além de dar a última palavra quando se trata da relação com as filhas. Essa parte da narrativa se passa em 1917, nos Estados Unidos, momento em que a família nuclear era considerada a unidade básica da sociedade, composta por um pai provedor, uma mãe dona de casa e seus filhos. Apesar de algumas mudanças sociais estarem acontecendo, os papéis de gênero ainda eram bastante rígidos. A mãe de Jane e Blanche é retratada como uma figura insegura e negligente com as necessidades emocionais das filhas, principalmente de Blanche, o que sugere que o desequilíbrio na atenção materna pode ter gerado a rivalidade e a obsessão de Jane pela irmã, que seria seu porto seguro no lugar da mãe. A loucura de Baby Jane e o final trágico das irmãs pode ser entendido como consequências dos ressentimentos alimentados desde a infância e pela fragilidade emocional fruto de uma família disfuncional. O que temos aqui é um tipo de responsabilização da figura materna pelas tragédias que acontecem na vida dos filhos.

Imagem 56 - Baby Jane, Blanche, a mãe e o pai de ambas



Minutagem: 05:03

os defensores do amor materno “imutável” são evidentemente os que postulam a existência de uma natureza humana que só se modifica na superfície [...] e a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda a exceção à norma será

necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a anormal por excelência. (BADINTER, 1885, p. 15)

Uma segunda abordagem de maternidade aparece através da mãe do personagem Edwin Flagg, que pode ser analisada pelo estereótipo da mãe solteira, figura discursivamente construída como potencialmente histérica. “A iniciação a práticas sexuais seguida do abandono do amante é um fato relativamente constante no histórico das mulheres histéricas” (ENGEL, 2018, p. 352). Nesse caso, podemos somar as características já vistas das “solteironas” aos clichês sobre maternidade monstruosa que incluem a superproteção, a manipulação dos filhos e segredos do passado envolvendo a gestação. A relação entre o músico e sua mãe mostra todos estes elementos e a insegurança de Edwin Flagg com relação às mulheres, demonstrando, a partir de seu comportamento inadequado e infantil, a superproteção que a mãe parece infringir ao filho.

Eles vivem sós e ela o trata como um bebê. Ao saber de um possível emprego que o filho está buscando, faz questão de intermediar o contato, passando-se por secretária do filho músico. Ela prepara Edwin para a “entrevista” com Baby Jane. Muito ciumenta, depois que o filho já está em contato e começando uma “relação” com Jane, ela mesma começa investigar a vida da mulher que está “competindo” com ela pela atenção do filho. Nesta busca, descobre sobre o acidente das irmãs Hudson e, em uma briga com o filho, conta que, após atropelar a irmã, Baby Jane fugiu deixando-a para morrer, desapareceu por três dias, sendo encontrada em um motel com um desconhecido, ao que Flagg responde: “Por que isso a incomodaria? Não fui concebido assim?”, deixando claro que sabe sobre como sua mãe o concebeu, que a mãe o teve com um desconhecido e foi abandonada. Ele sai pela porta, deixando-a chorando em casa.

Imagem 57 - Edwin Flagg e a mãe



Minutagem: 58:45

A terceira possibilidade de abordagem da maternidade refere-se à própria Baby Jane. Ela não é mãe. Assim, Jane (e também Blanche) não cumpre aquilo que se entende como parte fundamental do roteiro feminino. Para o discurso naturalista do século XIX, a natureza criara as mulheres diferentes dos homens para exercer uma função específica - a procriação - e, segundo os discursos da diferença sexual, a inferioridade física e intelectual femininas seria compensada pela maternidade. Logo, ir contra a “ordem natural das coisas” era opor-se à natureza e instaurar a desordem e o desequilíbrio. A obstetrícia, cujos diversos tratados ainda do século XVIII já buscava explicar “o que era a mulher”, foi apoiada pela ginecologia nesta difícil tarefa, já que ela “demandava um aprofundamento na complexidade da natureza feminina e esta era percebida então como sendo essencialmente sexual”, sendo a região pélvica o lugar eleito e definido como “instável e responsável pelo destino da mulher, seja na realização socialmente esperada de esposa e mãe, seja nos seus desvios patológicos” (MARTINS, 2010, p. 22 - 23).

Essas teorias tiveram impacto direto na vida das mulheres que passaram a ter seus comportamentos associados à instabilidade emocional e debilidade moral. Facilmente podemos ouvir alguém definindo uma mulher como Baby Jane como “solteirona e sem filhos”. Como estereótipo de gênero, ela é descuidada de si, de

sua aparência tanto quanto da casa e dos afazeres domésticos constituindo-se, dentro do espectro da anormalidade.

A maternidade era vista como a verdadeira essência da mulher, inscrita em sua própria natureza. Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos lodos do pecado. Mas para a mulher que não quisesse ou não pudesse realizá-la - aos olhos do médico, um ser físico, moral ou psiquicamente incapaz - não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade. (ENGEL, 2018, p. 338)

Para além de outras tantas características que poderiam levar as mulheres à “loucura irrecuperável”, como dizia Pinel, a sexualidade inadequada, a devassidão e a homossexualidade, juntamente com a não-maternidade estavam no topo da lista, o que as transformaria em monstros em potencial. Baby Jane, como demonstrado no início desta análise, é discursivamente construída como o protótipo desta monstruosidade.

Imagens 58, 59, 60 - Cenas de Baby Jane criança



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discursos sobre a loucura das mulheres vêm de longa data. Eles foram sendo adaptados, transformados e modificados dependendo do contexto social, político e cultural do período. Através de diversas práticas discursivas, enunciados que tratam mulheres como anormais e ligam sua sexualidade ao mal passam de geração em geração até chegarmos à atualidade e aos absurdos níveis de violência de gênero no Brasil e no mundo. Para esta pesquisa, tomei de empréstimo as categorias foucaultianas de dispositivos, enunciados e práticas discursivas tendo, como objetivo principal, observar, identificar e analisar de que formas os diferentes enunciados sobre gênero e loucura podem ser percebidos em personagens e discursos de um conjunto de filmes de terror estadunidenses das décadas de 1960 e 1970.

As três obras analisadas - *O que terá acontecido a Baby Jane?* (1962), *O bebê de Rosemary* (1968) e *O exorcista* (1973) - são adaptações de livros do período e tratados aqui como documentos históricos importantes, pesquisados através da análise das tecnologias de gênero, conceito adaptado pela teórica Teresa de Lauretis (1987) a partir das concepções de tecnologias sexuais de Michel Foucault (ano). O intuito foi verificar se o cinema de terror deu seguimento a uma tradição muito antiga de ligar as mulheres, discursiva e imagetivamente, ao mal, analisando também de que forma o medo pode ser instrumentalizado a partir dos estereótipos da loucura feminina criados pelos discursos médico-psiquiátricos do século XIX. Ao focar no cinema norte americano das décadas de 1960 e 1970, buscamos evidenciar que foi em um contexto de intensas lutas sociais por direitos que alguns dos maiores clássicos deste gênero foram criados.

Partindo também da concepção de Foucault de que discurso é um conjunto individualizável de enunciados que partem de condições de existência próprias, foi fundamental traçarmos o histórico de apagamento e a longa tradição misógina de ligar as mulheres à anormalidade, colocando-as seguidamente como bodes expiatórios em momentos de crise social. Assim aconteceu durante a Idade Média - quando a Igreja católica buscava consolidar seu poder - e, posteriormente, no processo de surgimento e consolidação do sistema capitalista, com o movimento

que ficou conhecido como caça às bruxas. Durante mais de dois séculos (XVI-XVIII) milhares de mulheres foram perseguidas e queimadas vivas, primeiramente na Europa, espalhando-se também para a América e África. A historiadora Silvia Federici resumiu assim a importância deste período histórico, ignorado até pouco tempo por pesquisadores de todas as áreas: “sustento aqui que a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras” (FEDERICI, 2018, p. 26). Estima-se que em torno de 100 mil mulheres tenham morrido neste longo ataque de misoginia. Aquelas mulheres, acusadas de bruxaria e de fazerem pactos com o diabo, foram também descritas por estudiosos do período como “tolas miseráveis que sofriam com alucinações” (FEDERICI, 2018, p. 290). No século XIX, com a “profissionalização” da medicina e o surgimento da psiquiatria, mulheres que fugiam às normas sociais ou que enfrentavam preceitos morais da Igreja ou do Estado, também foram perseguidas acusadas de loucura.

Desse modo, foi fundamental fazer a discussão sobre as condições de surgimento e de existência do enunciado principal da pesquisa (loucura feminina), de acordo com a intenção de cada capítulo. Para tanto, dividi a parte analítica em dois eixos que buscaram dialogar com as teorias feministas e com os estudos de gênero a partir de conceitos discutidos durante os devidos capítulos. A feminilidade mal sucedida, inspirado na definição de Naomi Wolf de feminilidade bem sucedida, divide esse “estado” colocando em evidência o comportamento, a beleza e a idade das mulheres. Já a maternidade e a sexualidade femininas foram analisadas pela perspectiva de autoras como Simone de Beauvoir, Elisabeth Badinter, Marcela Lagarde, Gerda Lerner, entre outras teóricas.

Iniciei problematizando a importância dos discursos na hierarquização dos gêneros, trazendo um apanhado de narrativas mitológicas fundadoras que acompanham o surgimento das grandes religiões, demonstrando como estão atreladas à divisão das funções de homens e mulheres na Antiguidade. Também abordei a forma como estes discursos se propagaram na Grécia e na Roma antigas, passando pela Idade Média até chegar à modernidade iluminista. Realizei, igualmente, uma discussão sobre as representações da loucura feminina nos campos religioso, artístico e científico, através de algumas personagens fictícias.

Os dispositivos, como considerou Foucault, podem ser entendidos como uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito. São também um conjunto de estratégias de poder e saber que se ligam a determinados discursos para que exerçam efeitos de verdade (enquanto os discursos, conforme Foucault, são “um conjunto de enunciados”).

O próximo passo foi escolher e analisar alguns atravessamentos que compõem o “feminino” através do corpo, contextualizando as formações discursivas ligadas a eles e relacionando com as práticas identificadas nas sequências. Nesse sentido, foram fundamentais os estudos de gênero que permitiram olhar para os filmes com viés crítico, analisando as representações e construções sociais que permearam as narrativas, buscando os dispositivos de sexualidade que conformaram técnicas construtoras de estereótipos de gênero. Eles forneceram uma lente crítica para examinar como o cinema retratou masculinidades e feminilidades, bem como as dinâmicas de poder, estereótipos e normas de gênero presentes nas produções cinematográficas. A partir dos conceitos pré-estabelecidos e o cruzamento com os eixos determinados, podemos concluir que os discursos sobre a loucura das mulheres foram reatualizados nas décadas de 60 e 70 nos filmes de terror, seguindo certos modelos do passado, mas também trazendo novas ressignificações.

Ao trabalhar a “feminilidade mal sucedida” - (um trocadilho com o conceito de Naomy Wolf de feminilidade bem sucedida) - composta pelo trinômio beleza, jovialidade e comportamento, pude averiguar que as personagens escolhidas nas sequências que compuseram o Capítulo 3, ao entrarem em conflito com seus interlocutores masculinos, sejam maridos, médicos ou padres, foram perseguidas e/ou taxadas de “anormais” ou como desequilibradas e emocionalmente perturbadas, justamente porque foram construídas pelos filmes como mulheres que fogem dos estereótipos esperados delas. Como percebi que toda a narrativa passa pelo controle discursivo das demais personagens sobre Regan, Baby Jane e Rosemary, contribuindo para as construções acerca da loucura delas, agindo como os sujeitos que podem efetivamente afirmar o enunciado da loucura, eles foram também incluídos nas análises. Neste primeiro eixo, minhas análises chegaram às seguintes conclusões.

Com relação ao filme *O bebê de Rosemary*, ficou claro que, enquanto mantém-se dócil, Rosemary é querida e amada por todos à sua volta. Porém, ao passo que a narrativa avança e ela ameaça os planos malignos da seita em Bramford, tudo muda. É ao deixar de seguir as regras de comportamento esperadas das mulheres, ao deixar de ser obediente às ordens e conselhos do marido, dos vizinhos e, principalmente, do Dr. Sapirstein, que os demais personagens aproveitam para deslegitimar suas falas e a acusarem de loucura. Temos o Dr. Sapirstein, seu obstetra que, envolvido com a seita satanista, providencia e monitora a gravidez dela do filho do diabo. Além dele, o Dr. Hill que a considera louca por Rosemary denunciar que ela e o bebê eram vítimas de uma seita satânica; o marido, Guy, que tenta dissuadi-la firmemente da mesma ideia e, ao final, ainda a acusa de depressão pós-parto afirmando que ela estava “completamente louca”; e o mais interessante: o próprio diretor do filme, Roman Polanski, que, em entrevista citada no capítulo, afirma que tudo não passava de alucinações da cabeça de Rosemary. A insubordinação de Rose, que coloca os planos da seita em perigo, é o que enseja sua manipulação psicológica pelos demais personagens.

Também é a questão comportamental que desencadeia a construção narrativa de possessão de Regan em *O exorcista*. Porém, isso se deu a partir de sua mãe. Chris MacNeil foi retratada como uma mulher liberal, divorciada e bem-sucedida financeiramente, o que desafiava as normas sociais conservadoras da época. Ela é uma figura central na história, sendo a chefe da família e criando sua filha sozinha. O filme aborda as expectativas de comportamento impostas às mulheres, destacando como a não conformidade com essas expectativas é vista como anormalidade. O roteiro também mostra a influência do movimento de Contracultura nos EUA nos anos 60, no qual Chris está inserida, enfatizando a resistência à moral conservadora. A narrativa sugere que a suposta perversidade que aflige a casa abastada e urbana onde Chris e Regan vivem é atribuída à postura de Chris, que desafia os valores tradicionais. Além disso, a falta de apego à religião também é relevante, já que nem Chris nem Regan são cristãs.

A relação entre a possessão de Regan e as questões de comportamento de sua mãe refletem a luta entre a normatividade patriarcal e a busca por liberdade e autonomia das mulheres. Reagan tem 12 anos e nos é apresentada como uma

menina jovem, doce e muito educada, além de estar sempre sorrindo e de ser extremamente amorosa com a mãe, performando um ideal de “feminilidade bem-sucedida” (ela é jovem, com comportamento exemplar e bonita). O fato de ser possuída por um demônio nos diz muito sobre a forma como a religião reage aos avanços relativos aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, por exemplo. Foucault (2010) argumenta que os rituais de exorcismo e as representações das “possuídas” tinham uma função social específica. Eles eram parte de um mecanismo de controle e de exclusão social das mulheres que não se adequavam aos padrões normativos estabelecidos pela sociedade patriarcal da época - especialmente no período medieval e na Renascença. As mulheres consideradas “possuídas” muitas vezes eram aquelas que desafiavam a autoridade masculina, que se rebelavam contra as normas de gênero ou que apresentavam comportamentos considerados “anormais” para a época.

Já em *O que terá acontecido a Baby Jane?*, a atriz Bette Davis encarna em sua personagem o tripé da “feminilidade mal sucedida”: sua aparência quando mais velha é assustadora, seu comportamento, deplorável e a idade surge como elemento tanto de fortalecimento das características de sua personalidade, quanto de divisor nas alterações das percepções que temos sobre ela. O próprio fato das atrizes deste filme inaugurarem um novo estilo ou subgênero fílmico, que ficou conhecido como *Hagsploitation* - Hag significando bruxa velha ou um termo pejorativo para mulher feia -, promoveu a estigmatização de atrizes que Hollywood considerava velhas demais para os papéis principais. Os filmes deste subgênero perpetuam estereótipos de gênero retratando mulheres mais velhas como loucas, perversas, manipuladoras ou bruxas, reforçando visões negativas sobre elas em geral e restringindo sua capacidade de serem representadas como personagens complexas e multifacetadas.

A loucura e psicopatia da personagem Baby Jane reforçam estereótipos negativos sobre o envelhecimento feminino, desvalorizando a sabedoria, a experiência e a dignidade das mulheres mais velhas. O filme aborda a questão do envelhecimento de forma totalmente enviesada. Baby Jane é retratada como uma mulher mais velha que luta para se agarrar à sua juventude passada, enquanto Blanche é apresentada como uma mulher mais madura e sofisticada. Essas construções discursivas relacionadas à idade e ao gênero evidenciam as

tecnologias de gênero que ditam as normas sociais em relação à beleza e à relevância das mulheres em diferentes estágios da vida. Quando aparecem mais jovens, as irmãs Jane e Blanche Hudson também reproduzem outros estereótipos ligados à competitividade entre as mulheres, além do fato de usarem a beleza e a juventude para alcançarem seus objetivos em Hollywood.

Ao trabalharmos a “maternidade e sexualidade”, no segundo eixo, pudemos averiguar que a associação entre a maternidade e a monstrosidade, tão antiga quanto as concepções sobre a sexualidade anormal feminina, continuou sendo representada assim como explorada a ideia da maternidade sagrada, com diversas alusões à figura de Maria, principalmente em *O exorcista* e *O bebê de Rosemary*. Também a sexualidade das personagens continuou sendo estigmatizada. Aspectos físicos específicos do sexo feminino foram enquadrados como responsáveis por comportamentos tidos como inadequados, determinando que as diferenças impunham a necessidade de controle. E foi no corpo, este elemento material, campo infinito e atemporal de disputas de poder, que as tradições religiosas e posteriormente, médicas, “encontraram” as condições que levariam as mulheres a parecerem como instáveis, descontroladas e histéricas. O corpo e a sexualidade das mulheres deveriam estar à serviço da procriação e do prazer masculino e qualquer desvio poderia ser considerado distúrbio mental. A psiquiatria, ciência desenvolvida a partir do século XIX, também via as mulheres como submissas à sua sexualidade, sendo dominadas por ela. O médico Cesare Lombroso reafirmava a relação existente entre os órgãos e particularidades femininas com a loucura, a criminalidade, a violência e a prostituição.

Rosemary se configura, ao final, como a mãe que abre mão de tudo e faz qualquer sacrifício pelos filhos – mesmo que ele seja o filho de satã. Chris McNeil (*O exorcista*), performa o estereótipo da mãe egoísta, que só pensa na carreira, a mãe má que foge do estereótipo do cuidado, do amor, da proteção e da segurança. Figura da mãe fracassada, que não atinge as expectativas sociais. Mary Karras (mãe do Padre Karras) tem exploradas suas falhas, inseguranças, traumas do passado e, principalmente, a ausência da figura paterna, como responsabilidade sua. Uma mãe que atormenta o filho. Baby Jane é a “histérica” por denominação dos psiquiatras do século XIX. Segundo Lombroso, ela faria parte daquelas

mulheres que não tiveram filhos e mostra o perigo que uma mulher sem eles pode representar.

Quanto à sexualidade, temos Rosemary copulando com o diabo e apresentando sinais de prazer. Regan profanando a si própria com um crucifixo e Baby Jane infantilizada como uma criança. Como bem salienta Foucault, o discurso é um lugar de disputa e a mídia um veículo catalisador e propulsor de discursos que conformam a realidade.

O termo *gaslighting* refere-se a uma forma de manipulação psicológica em que alguém é levado a duvidar de sua própria sanidade. No filme *O bebê de Rosemary*, a protagonista é constantemente desacreditada por aqueles ao seu redor quando ela expressa suas preocupações e suspeitas. Essa negação de sua experiência contribui para o sentimento de enlouquecimento e impotência.

Em *O exorcista*, a ideia de loucura está intrinsecamente ligada à possessão demoníaca e aos efeitos que ela tem sobre os personagens. O filme utiliza a perturbação mental como uma ferramenta para criar uma atmosfera assustadora e angustiante, explorando os limites entre a realidade e o sobrenatural, além de questionar a sanidade dos envolvidos. Passa pela transformação física de Regan, comportamentos violentos e perturbadores, as diversas referências à medicina psiquiátrica e aos hospitais psiquiátricos, os questionamentos sobre a racionalidade.

Em *O que terá acontecido a Baby Jane?*, temos a loucura sendo explorada de maneira complexa e angustiante. O filme mergulha na deterioração mental de Baby Jane e nas consequências psicológicas de sua obsessão e ressentimentos. Ele utiliza a atmosfera sombria e a tensão psicológica para criar um retrato perturbador da loucura e suas ramificações emocionais.

Como citado acima, as violências advindas da hierarquização dos gêneros são a justificativa mais contundente para o desenvolvimento desta pesquisa. e o cinema, enquanto forte catalisador de discursos e representações precisa ser analisado cada vez mais pelas lentes dos estudos de gênero. Filmes com mulheres possesas, diabólicas, psicóticas, assassinas e violentas retomam estereótipos tantas vezes repetidos pelo campo religioso, principalmente pela Igreja católica, que, ao associar mulheres ao Mal e às desgraças ocorridas ao longo da história - caso do mito de Eva, no início dos tempos e das bruxas, no período medieval -

atualiza discursos misóginos. Não é coincidência que todas as mulheres protagonistas dos filmes analisados, além de outras com papéis secundários, estivessem envolvidas em situações que colocavam em xeque a sua saúde ou que julgadas e tuteladas por homens que, de alguma maneira, sentiam-se ameaçados pela possibilidade do livre arbítrio delas.

Após encerrarmos esta pesquisa, convém refletir sobre como o cinema de terror seguiu representando as mulheres ao longo das décadas. Uma breve olhada nos lançamentos atuais pode dar pistas sobre a continuidade de discursos de longa duração e, apesar de haver indicações de que alguns estereótipos de gênero podem estar sendo superados neste estilo fílmico, no topo da lista de algumas plataformas de *streamings*, hoje, podemos ver ainda uma grande quantidade de títulos que seguem o padrão dos filmes aqui analisados, colocando mulheres como demoníacas, perigosas e portais do demônio, tudo isso “embrulhado” com a capa da loucura.

Também não foram superados os temas que estimulam o conflito entre os campos médico e o religioso, demonstrando que alguns medos e incertezas das décadas de 1960 e 1970 refletem a atmosfera neoconservadora atual. O estímulo de grupos políticos e religiosos a práticas de discriminação e ódio - tão bem arquitetadas em torno da manipulação do termo “ideologia de gênero” - é uma das causas do aumento da violência contra as mulheres e à comunidade lgbtqi+ no mundo todo. Nesse sentido, outras pesquisas que reflitam sobre as formações discursivas no campo cinematográfico são fundamentais.

Um dos intuitos desta tese foi contribuir para os estudos de gênero, com ênfase nas relações com o audiovisual, além de abordar os campos da história cultural, história da loucura e história das mulheres. A história da loucura é um campo consolidado na historiografia, abordado por diversos autores sob diferentes perspectivas nas últimas décadas. No entanto, é importante considerar uma história da loucura feminina no audiovisual, combinando teorias e metodologias da historiografia da loucura com aquelas da história das mulheres. É fundamental perceber como o cinema de terror, em particular, pode ser um objeto relevante para a pesquisa histórica e para os estudos de gênero e sexualidade, permitindo uma análise aprofundada das complexas relações entre textos, imagens e contextos diversos. Ao longo da pesquisa, observamos como as produções cinematográficas

escolhidas, assim como muitas outras, trabalham e reforçam mitos, tabus e o medo inconsciente e histórico que mitos, religiões e a própria ciência construíram em relação às mulheres.

A loucura é um tema bastante explorado e, na maioria do tempo, tratado sub-repticiamente nos filmes analisados. Porém, foi a partir da materialidade dos discursos que pudemos perceber que ela está frequentemente ligada àqueles comportamentos e às características entendidas como da “natureza feminina”. De formas por vezes sutis, por vezes evidentes, os filmes analisados procuraram culpar as mulheres pelas tragédias que aconteceram em suas vidas (elas próprias ou outras mulheres da sua convivência - mães, irmãs, amigas), colocando as conquistas femininas do período como contrárias ao bom andamento da sociedade. Percebi que diferentes campos de atuação como o religioso e o médico foram mobilizados, certamente por conta de suas atuações na história, visando reforçar hierarquias de gênero, tendo o campo cinematográfico como aliado. Narrativas de terror, assim como podem sinalizar as tensões sociais quebrando paradigmas, invertendo papéis e expectativas sociais, podem mobilizar enunciados extremamente conservadores, reforçando clichês e retomando discursos misóginos. Como sinalizou o vampiro Lestat de Lioncourt, “o Mal é um ponto de vista”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKER, Ana Maria. “O dispositivo no cinema de horror found footage”. In: XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine, 2014, Palhoça. **Anais de textos completos XVII Encontro Socine**. São Paulo: Socine, 2014. v. 1. p. 80- 90.
- ALLEN, Thomas B. **Possessed: The True Story of An Exorcism**. Universe, 1994.
- AMORTH, Gabriele. **Um exorcista conta-nos**. 7. ed. Trad. Maria de São José Sousa. Prior Velho: Paulinas, 2007.
- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente**. Vol. 3. Stars de Hollywood - 2 ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. **Política**. Trad. e notas de A. C. Amaral e C. C. Gomes. Edição bilíngüe. Lisboa: Vega, 1998.)
- ARNOLD, Sarah. **Maternal horror film: melodrama and motherhood**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2009.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BASAGLIA, Franca. **Mujer, cultura y sociedade**. Universidad Autonoma de Puebla. 1987.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. **Alucinógenos e satanismo em O bebê de Rosemary (1968)**. 2018. 192 f. Dissertação (mestrado em História) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, 2018, Maringá, PR.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.
- BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling**. Oxford: Focal Press, 2005.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BORGES, Maria de Lourdes. Beleza. In: **Dicionário crítico de gênero**. COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). Prefácio de Michelle Perrot – 2. ed – Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.
- BRASILIENSE, Maria Bernadete. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Revue d'études Ibériques et Ibéro-américaines**, n.11, p.121-133, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BURIGO, Joanna. **Gênero, Patriarcado e Feminismo**. São Paulo: Editora XYZ, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

- CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de deus: mitologia ocidental**. Volume 3. Ed. Tradução Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. 498 p. Tese de doutorado (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008.
- CANEPA, L. **Senhor Babadook, Vincent e o horror materno: intertextos**. RuMoRes, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 117-137, 2015. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2015.90087. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/90087>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.
- CARREIRO, Rodrigo. **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Ed. UFPR: UFPE, 2018.
- CASTEL, Robert. **A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.
- CASTEL, Françoise; CASTEL, Robert; LOVELL, Anne. **La sociedad psiquiatrica avanzada: el modelo norteamericano**. Tradução Nuria Pérez de Lara. Barcelona: Anagrama, 1980. p. 46; tradução minha.
- CAVALCANTE, Alcilene. “Gênero e cinema”. In.: **Dicionário crítico de gênero**. COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). Prefácio de Michelle Perrot – 2.ed – Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.
- CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.
- CERTEAU, Michael de. **La possession de Loudun**. In: Jeanne des Anges, Autobiographie, op. cit., p. 83.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHANIAUX, Elie; FERNANDEZF, J. L. **Cinema e Loucura - conhecendo os transtornos mentais através dos filmes**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses.” In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **A Pedagogia dos Monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses.” In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noir: a representação negra no cinema de terror**. Tradução Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história – Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.**
- COLLIN, Françoise; LABORIEU, Françoise. “Maternidade”. In: HIRATA, Helena. LABORIE, Françoise. LE DOARÉ, Hélène. SENOTIER, Danièle (Org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

- COUTO, Giancarlo; CARLOS, Gerbase. **Filmes de possessão**: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco. Pós [Internet]. 28º de abril de 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/33538>
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na terra do nunca**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COOPER, Melinda. **Family values**: between neoliberalism and the new social conservatism. New York: Zone Books, 2017.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. Nova York: Routledge, 1993.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O espelho do mundo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.
- _____. "Loucura, Gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX". **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n.18, p. 121-144, ago/set 1989.
- DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't**: feminism, semiotics and cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- DE LAURETIS, Teresa. "A Tecnologia do Gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses – O Feminismo como crítica da cultura**, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.
- DE LAURETIS, Teresa. **The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S. and Britain**. *Differences* 1.1, 1989, pp.3-37.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300 – 1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- DELPHY, Christine. "Patriarcado (teorias do)". In: HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise, DOARÉ, Hélène, SENOTIER, Danile (Orgs). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. "Prefácio: expressões do horror." In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Org.). **Expressões do horror**: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017.
- DESVIAT, M. **A reforma psiquiátrica**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 1999.
- DIAMOND, Sara. **Spiritual Warfare**: The Politics of the Christian Right. Boston: South End Press, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DOTTIN-ORSINI, M. **A Mulher que Eles Chamavam Fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- EGEL, Magali. "Psiquiatria e feminilidade". In: DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997, 678 p.
- FALUDI, Susan. **Backlash**: O Contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FARREL, Henry. **O que terá acontecido a Baby Jane?**. Tradução de Mariana Moreira. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

- FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Sílvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERREIRA, C. Branquitude e regimes de visibilidade no cinema brasileiro: uma análise do filme Orfeu (1999). **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 13, n. 1, p. 78–93, 2018.
- FERRERO, G.; LOMBROSO, C. **A mulher delinquente, a mulher normal e a prostituta**. Curitiba: Antonio Fontoura, Kindle file, [1893] 2017.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.
- FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade?” In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.79-115.
- FIOL, Esperança Bosch; PÉREZ, Victòria A. Ferrer; PLANAS, Margarita Gili. **Historia de la mosoginía**. Rubí (Barcelona): Antropos Editorial; Palma de Mallorca, Universidad de les Illes Balears, 1999.
- FREITAS, Muriel Rodrigues de. Camilles, Pierinas e Eunices – condenadas pela razão: mulheres, loucura, documentário e ensino de história. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n.1, jan/jun, 2002, p.151-162.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. **Educação e Realidade**, v.22 (2), jul./dez., 1997, p. 59-80.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. “Mídia e educação da mulher: modos de anunciar o feminino na TV”. In: FUNCK, Sussana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. (Orgs). **Gênero em discursos da mídia**. Florianópolis: Editora Mulheres, UDUNISC, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018[1963].
- FUNK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, N. (orgs.) **Gênero em discursos da mídia**. Florianópolis: Ed. das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.
- GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), 1995, p. 7-41.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Bhuvi Libanio. 12ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KAPLAN, Elisabeth Ann. "O olhar é masculino?" In: **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Rocco: Rio de Janeiro, 1995, p. 43-61.
- KARNAL, Leandro. "A Formação da Nação". In.: KARNAL, Leandro (org.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.
- KELLNER, D. A Cultura da Mídia. **Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001 p. 165.
- KING, Stephen. **A Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith. O resgate do Lado Sombrio do Feminino** Universal. São Paulo: Cultrix, 2017.
- KORNIS, Monica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- KRAMER, H. & SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum (1484): o martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
- LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas**. México, Universidad Autónoma de México, 1993. Colección Posgrado.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LAROCCA, Gabriela Muller. A Representação do Mal Feminino no Filme A Bruxa. **Revista Gênero**. V. 19, n. 1, p. 88 – 109, 2018.
- LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, 2016.
- LAROCCA, Gabriela Muller. **Do Malleus Maleficarum ao cinema do horror: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960**. 2021. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em história, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.
- LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal** / Gerda Lerner; tradução Luiza Sellera. – São Paulo: Editora Cultrix, 2022.
- LEVIN, Ira. **O bebê de Rosemary**. São Paulo: Nova Cultural, 1967

- LHOMOND, Brigitte. "Sexualidade". In: HIRATA, Helena. LABORIE, Françoise. LE DOARÉ, Hélène. SENOTIER, Danièle (Org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. "O cinema como pedagogia". In: LOPES, Eliane; MENDES, Luciano; LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva — Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARKENDORF, M. RIPOLL, L. **Expressões do Horror** – escritos sobre o cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017.
- MARTIN, William. **The Best Liberal Quotes Ever: Why the Left is Right**, Sourcebooks, Inc., 2004, p. 204.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. "Um sistema instável: as teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX". In: WADI, Yonissa Marmitt, SANTOS, Nádia Maria Weber (Orgs). **História e loucura: saberes, práticas e narrativas**. Uberlândia: Edufu, 2010.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: A Medicina da Mulher nos Séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- _____. "O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica". In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. PP. 153–159.
- MAIA, Cláudia. **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1948)**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.
- MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, Aug. 2005.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Dispositivo da maternidade: mídia e produção agonística de experiência**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2003.
- MEDEIROS, Daniel Lucas. "O início do horror: o nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a guerra". In.: **4º Encontro Rede Sul Letras**. 2016. Palhoça.
- MEYER, Dagmar Estermann; SCHWENGBER, Maria Simone. "Maternidade". In.: **Dicionário crítico de gênero**. COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). Prefácio de Michelle Perrot – 2. Ed. – Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.
- MEYRER, Marlise Regina. **Representações do desenvolvimento nas fotorreportagens da revista o cruzeiro: 1955-1957**. 2008. 257 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MICHELET, Jules. **A Feiticeira**. Tradução de Ana Moura. São Paulo: Aquariana, 2003
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 8, nº 2, 2000.

- OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva. **As páginas da beleza**: as representações sobre a beleza feminina na imprensa (1960 – 1980). Dissertação de mestrado. Centro de filosofia e ciências humanas – Departamento de História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2001.
- QUINSANI, Rafael HANSEN. **A revolução em película**: a relação cinema-história e a construção do paradigma historiográfico. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2015.
- PEDRO, Joana M. **Traduzindo o debate**: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *Revista História*. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005.
- PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay; DUNCAN, Paul (Orgs.). **Cine de Terror**. Madri: Taschen, 2008.
- PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears**: Horror Films and American Culture. Westport, EUA: Praeger, 2005.
- PENNAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, abril, 2009.
- PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 8.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- PRIMATI, Carlos. “Tempo de Horror: uma introdução ao cinema da morte”. In: GARCIA, Demian (org.). **Cinemas de Horror**. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016, p. 9-26; p. 119-124.
- PRIMATI, C. F. **Abismos do Medo**: Símbolos do Horror Psicológico na Narrativa Hitchcockiana. 2011.
- REIS, Gabbiana Clamer F. **Histórias que nosso cinema contava sobre “Homem que vira mulher”, “Mulheres que gostam de outras mulheres” e “Viadinhos”**: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.
- REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário**: ensaio sobre criação do documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- ROHDEN, Fabíola. **Uma Ciência da Diferença**: sexo e gênero na medicina da mulher. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.
- ROHDEN, Fabíola. Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 8, n.17, p.101 – 125, junho de 2002.
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SACRISTÁN, Teresa Ordorika; WADI, Yonissa Marmit. “Loucura”. In: **Dicionário crítico de gênero**. COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). Prefácio de Michelle Perrot – 2ª ed. – Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.
- SAFFIOTI, Heleieth (2015) **Gênero, patriarcado e violência**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo.
- SANTANA, Joelma Ramos; WAISSE, Sílvia. Chegada e difusão da pílula anticoncepcional no Brasil, 1962-1972: qual informação foi disponibilizada às usuárias potenciais? **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 203-218, jul/dez 2016.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Introdução. In: **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SANTOS, Carolina Suriz dos. **The Power of the West Compels You!** A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973). Dissertação de mestrado.
- SARTIN, Philippe Delfino. A Igreja Católica, a possessão demoníaca e o exorcismo: velhos e novos desafios, v. 8 n. 2 (2016): Edição 21 - **Temporalidades**, Belo Horizonte, Vol. 8, n.2, 2016.
- SCHIFF, Stacy. **As bruxas**: intriga, traição e histeria em Salem. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- SCHWENGBER, Maria Simone Vione, MEYER, Dagmar E. Estermann. Educar corpos Femininos como corpos grávidos - Um Olhar de gênero sobre pais & filhos. **Gênero**. Niterói, n.2, v.7.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 20, n° 2, p. 71-99, julho/dezembro 1995.
- SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- SHOWALTER, Elaine. **The female Malady**: Women, Madness and the English Culture 1830-1980. London: Virgo Press LTD., 1987.
- SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Editora Cultrix LTDA. 1975.
- SMELIK, Anneke. **The Male Gaze in Cinema**. Radboud University, Países Baixos, p. 1-3, 21 abr. 2016.
- SOIHET, Rachel. A história das mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia. **Revista Gênero**, v.2 n.1, p. 7-30, 2001.
- SONTAG, Susan. "A imaginação da catástrofe". In: **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 243-262.
- STANFORD, Peter. **O Diabo**: uma Biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- STUART, Hall. **Cultura e Representação**. Tradução: William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC -Rio: Apicuri, 2016.
- SUGIZAKI, E. Entrevista. **Revista do Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq**, Santo Amaro - SP: 2021, p. 64-77.
- SZASZ, Thomas. **A fabricação da loucura**: um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- TURNER, Graeme. **O Cinema como Prática Social**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ªed. Campinas, S.P: Papyrus, 2012.
- WADI, Yonissa Marmitt. **A história de Pierina**: subjetividade, crime e loucura. Uberlândia: Edufu, 2009.
- WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. New York: Columbia University Press, 1986.
- WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2018.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Trad. Ivânia Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, **Ano**.
- ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. 1.ed. Curitiba: Appris, 2018.

ZANINI, Cláudio Vescia. O horror no cinema do terceiro milênio: um diálogo com Irène Bessière. **Revista Abusões**. n. 06. v. 06. Ano 4. 2018.

ANEXOS

ANEXO 1:

	O que marca o "terror": fonte, elemento.	Características físicas das históricas	Características de caráter	Características sexuais
Referencial teórico				
Descrição				

ANEXO 2: Descrição de Conteúdo Geral (focado):

Tema:	
Quem conta a história?	
Personagens principais	
Qual a importância da personagem escolhida para a análise?	
Como a personagem é caracterizada na trama? Quais estereótipos são conformados por esta personagem?	
Como o filme aborda o tema da loucura?	
Como o monstro se enquadra na narrativa?	



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br