

Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**A MULHER SOLITÁRIA EM *SAINT MAUD* E *THE BABADOOK*:
ABORDAGENS À DOR PSÍQUICA FEMININA NO CINEMA DE
TERROR**

Dissertação de mestrado

Madalena Landeira

Lisboa, Outubro de 2023

Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa



**A MULHER SOLITÁRIA EM *SAINT MAUD* E *THE BABADOOK*:
ABORDAGENS À DOR PSÍQUICA FEMININA NO CINEMA DE
TERROR**

Madalena Landeira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica do professor Paulo Leite.

Para a minha querida avó Mé

Agradecimentos

Muito obrigada

ao professor Paulo Leite, pelos seus conselhos e orientação

à minha família, pelo seu apoio e por me deixarem ver filmes como o *Dracula* demasiado cedo para o meu próprio bem

à Margarida, por atender sempre as minhas chamadas

ao Guilherme, por tudo

e a toda a gente que de uma maneira ou outra me apoiou durante o processo de escrita desta dissertação

Resumo

A dor interna das mulheres é representada frequente e (algo que) diversamente no cinema de terror. Esta dissertação propôs-se a explorar a aparente tendência do género, assim como do cinema em geral, de fazer acompanhar esta dor feminina (particularmente a solidão) de elementos espirituais e sobrenaturais. Observou-se uma possível tendência entre histórias sobre o sofrimento feminino, em que este é apresentado como algo tão complexo e inconcebível que, por vezes, se torna necessário recorrer a elementos místicos para adequadamente representar a sua dimensão. Consequentemente, contos de dor feminina acabam por se alinhar frequentemente com alguns dos traços característicos do terror, fazendo-o um género adequado para falar sobre tumulto interno feminino.

Palavras-chave: cinema de terror, mulheres, solidão

Abstract

Women's internal pain is oft and (somewhat) diversely portrayed in horror cinema. This dissertation sought to explore an apparent trend within the genre, as well as cinema at large, to make women's pain (particularly loneliness) be accompanied by spiritual and supernatural elements. A potential storytelling tendency was noted, where women's suffering is portrayed as something so complex and inconceivable, that it sometimes becomes necessary to refer to mystical elements to adequately portray its scope. As a result, tales of feminine suffering often end up aligning themselves with some of horror's characteristic features, making it a fitting genre to talk about women's internal turmoil.

Keywords: horror cinema, womanhood, loneliness

Índice

I. Introdução.....	p.9-14
A. Estabelecimento de objetivos.....	p.9
B. Metodologia / enquadramento teórico.....	p.10
C. Estado da arte.....	p.10-11
D. Revisão de literatura.....	p.11-14
II. Capítulo 1: conceitos-chave / contextualização.....	p.15-21
A. Falar no feminino.....	p.15-16
B. Loucura.....	p.16-19
C. Terror e fantástico.....	p.19-21
III. Capítulo 2: estudos de caso.....	p.22-40
A. <i>Saint Maud</i> : a solidão espiritual.....	p.22-27
B. <i>The Babadook</i> : a perda e a invasão da domesticidade.....	p.28-32
C. Outros textos.....	p.33-40
IV. Capítulo 3: reflexões sobre identificação e reflexão femininas.....	p.41-44
V. Conclusão.....	p.45
VI. Referências.....	p.46-50
VII. Glossário.....	p.51
VIII. Apêndices.....	p.52-56

“I’m tired of female pain and also tired of people who are tired of it. I know the “hurting woman” is a cliché but I also know lots of women still hurt. I don’t like the proposition that female wounds have gotten old; I feel wounded by it.”

Leslie Jamison (Jamison, 2014)

I. Introdução

A. Estabelecimento de objetivos

Esta dissertação propõe-se a teorizar sobre um possível padrão no cinema de terror, em que as histórias sobre sofrimento emocional feminino — particularmente a solidão — aparentam ser, com desproporcional frequência, acompanhadas de elementos fantásticos.

O terror é um gênero multifacetado, mas há talvez duas categorias que nele mais se distinguem: a da violência (*slasher, gore*)¹ e a do fantástico (paranormal, *monster flicks*)². Claro que, dada a longa e complexa história do terror, é impossível dividi-lo tão binariamente.³ Aliás, muitos dos subgêneros aqui acabados de mencionar têm a capacidade para se interseccionar. No entanto, pensando no fantástico em termos mais “restritos”, pode-se verificar que esta categoria aparenta ser a predileta para abordar temas de perturbações psicológicas, especialmente entre mulheres.⁴

Mas porquê esta suposta preferência, e manifestar-se-á ela unicamente no gênero feminino? A problemática central desta dissertação passa por tentar identificar e entender esta especificidade. Em termos mais amplos, procurar-se-á descortinar a relação do terror fantástico com a mulher solitária. De que maneira é que o terror fala de mulheres em sofrimento, e o que refletirão estas representações? Será que o gênero confere uma qualidade mística / aterradora à dor das mulheres? Ou servirá para dar uma voz a sentimentos historicamente negligenciados? Estas são algumas das questões principais sobre a qual esta investigação se irá debater.

¹ Consultar glossário

² Idem

³ Uma definição mais extensa do gênero é feita na página 19 deste texto.

⁴ Claro, existem exceções que este texto não pretende descuidar; procura-se aqui identificar um padrão, e não necessariamente estabelecer uma regra incontornável, que descure a vasta amplitude do gênero e do papel da mulher no mesmo.

B. Enquadramento teórico

Começar-se-á por se apresentar alguns conceitos-chave e contextos históricos necessários para sustentar a argumentação principal desta dissertação. Entre estes incluem-se uma tentativa de definição do género de terror e dos subgéneros que o englobam (Carroll, Cunningham), assim como uma breve exposição dos conceitos de loucura (Foucault) e das suas respetivas associações à mulher (Millar). Seguidamente, dar-se-á lugar ao corpo principal deste trabalho, feito através da exposição de alguns estudos de caso — nomeadamente o filme *Saint Maud* (2019), realizado por Rose Glass, e *The Babadook* (2014), de Jennifer Kent. Os filmes em análise terão como referência textos de autoras como Linda Williams, Kaja Silverman e Shelley Stamp, que investigam o papel da mulher no terror através de abordagens psico-analíticas, semióticas, feministas, *idem*. Procurar-se-á ainda intercalar estas análises com algumas contra-teorias que desafiem a tese proposta, com recurso a outros textos dentro da crítica cultural e cinematográfica.

C. Estado da arte

Até à data de escrita desta dissertação, foi observada uma possível lacuna na literatura quanto à abordagem do seu tema central.

O papel da mulher no cinema de terror *tem* vindo a ser extensivamente analisado no decorrer das últimas décadas (veja-se as teorias de Barbara Creed ou Carol Clover, por exemplo). Durante o processo de investigação que precedeu este texto, foram identificados vários artigos académicos que abordam a mulher no terror fantástico (Sobshack, Stamp), o sofrimento psicológico da mulher, e outros temas implícitos nesta dissertação. No entanto, poucos foram localizados que se focassem na associação do terror (e do fantástico dentro deste) à *solidão* feminina, especificamente.

Deste modo, irei recorrer a alguns dos autores previamente mencionados, que analisem a figura da mulher no cinema fantástico e para além dele. Ainda que alguns destes textos não

tenham como foco central a solidão feminina, procurei identificar neles paralelismos que se possam provar relevantes para esta investigação.

Foram ainda identificados alguns textos, fora dos estudos de cinema, que investigam a dor da mulher de uma perspectiva socio-cultural, entre os quais artigos de Leslie Jamison, Richard Horsley, e Bernardes, Silva, *et al.*

D. Revisão de literatura

No seu texto *When the Woman Looks*, Linda Williams propõe que a mulher tem pouco ou nenhum espaço para *olhar* no cinema de terror, quer como espectadora quer como personagem. A autora justifica esta convicção notando que no cinema, o ato da mulher de observar é equivalente ao de desejar. Consequentemente, a mulher raramente recebe permissão para priorizar a sua própria perspectiva. Fazê-lo seria dedicar tempo à expressão da sua vontade própria, um pecado da mais extrema ordem aos olhos patriarcais. (Williams 1984)

Williams sugere ainda que, quando se concede a perspectiva feminina, esta serve para castigar o desejo e curiosidade da mulher. Ao olhar, esta é invariavelmente forçada a confrontar a sua própria vitimização.

Como consequência, Williams propõe que a mulher no cinema de terror frequentemente evidencia uma identificação com o “outro”. Esta vê nas figuras do monstro uma criatura que, tal como ela, é relegada socialmente por condições inerentes a / inseparáveis de / si própria. Esta proposta poderá servir como uma potencial explicação para a associação da figura feminina ao fantástico, explicação esta que irei desenvolver mais adiante neste texto. As ideias de Williams relativas ao olhar e percepção femininas também se podem associar ao sofrimento psíquico feminino, que é frequentemente altamente introspectivo e auto-consciente.

Em termos de investigação do fantástico, Noël Carroll é um autor de referência. No seu texto *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, Carroll analisa o que ele apelida da “biologia simbólica” de seres fantásticos no cinema de terror. Há que notar que a fantasia se estende para além de figuras corpóreas / materiais (veja-se a figura do *poltergeist*, por exemplo), mas olhemos para estas primeiro como ponto de partida.

Carroll associa a fantasia a algo proximamente ligado à ideia do pesadelo. Segundo o autor, os seres fantásticos representam uma extensão dos medos subconscientes das pessoas. Estes servem para expressar um desejo e um receio em simultâneo, existindo num espaço de conflito entre a atração e a repulsa. Como exemplo deste fenómeno, Carroll começa por se referir a *The Exorcist* (Friedkin 1977). O filósofo descreve a jovem Regan, simultânea protagonista e antagonista do filme, como a derradeira expressão da dualidade do fantástico. Regan, enquanto figura possuída, representa em paralelo o terror e atração pela ideia de se poder perder inteiramente o controlo de si próprio. (Carroll 1981)

Carroll refere-se também a outra figura clássica do terror, Frankenstein, como uma criatura que evoca tanto repulsa como fascínio. Devido ao seu estado “não natural”, causa repulsa tanto no seu criador fictício como na sua audiência; mas paralelamente, o monstro relaciona-se com a curiosidade humana por criar algo novo e à sua vontade de testar os limites da natureza.

O autor continua ainda a referir-se à expressão do desejo em conjunto com o terror através do exemplo das narrativas de identidades múltiplas, que crê servirem como uma expressão de desejos reprimidos. Em suma, o autor identifica o fantástico como uma ferramenta para libertar algumas das tensões / ideias em conflito sentidas pela sua audiência, que de outra forma se manifestariam como pesadelos.

Outro texto de Carroll que será utilizado como ponto de referência é a sua análise da natureza do terror, onde o teórico analisa o conceito de terror a fundo, e tenta chegar a um consenso relativamente à sua definição geral. (Carroll 1987) Para Carroll, o terror é inseparável da figura do monstro — talvez daí o seu foco em figuras fantásticas no texto anteriormente descrito. Segundo o filósofo, a figura monstruosa pode ser sugerida e não necessariamente demonstrada, mas deve, de uma ou outra forma, estar presente. O monstro, no seu entender, poderá ter inúmeras formas, mas algo é crucial entre todas: que consiga assustar. Neste sentido, um fantasma como Casper “the friendly ghost” (Silberling 1995) não seria considerado um monstro, e não se encaixaria na categoria de terror, porque não evoca medo. Porém, o medo não é o único fator crucial para Carroll: o questionamento das leis da ciência também se prova essencial.

Mais uma referência com ideias semelhantes às anteriormente mencionadas intitula-se de ‘We All Go A Little Mad Sometimes, Haven't You?': Alterity and Self-Other Mirroring in Horror Film and Criticism, de Frank Burke. Até certo ponto, a teoria de Burke complementa as de Carroll e Williams, no sentido em que este sugere que há uma identificação com o “outro” no cinema de terror — embora por razões dissemelhantes. Neste caso, “outro” entende-se por aquilo que é desconhecido ou distante da realidade conhecida pela personagem principal. Em suma, qualquer elemento fantástico pode ser interpretado como um outro, desde que este elemento não seja considerado como normativo no mundo em que insere. Burke sugere ainda que a figura do “outro” é frequentemente utilizada como uma representação da personagem que o enfrenta, e que esta essencialmente se confronta a si mesma. Neste sentido, pode pensar-se que o fantástico é frequentemente utilizado em conjunção com figuras femininas para servir de extensão das mesmas e do seu conflito interior. (Burke 1990)

Há que mencionar ainda outro texto sobre o terror e o papel da mulher neste género cinematográfico, intitulado *Poderes do Terror*, de Julia Kristeva. No seu livro, Kristeva reflete sobre elementos causadores de repulsa e nojo no terror, entre os quais ela identifica a figura

feminina. (Kristeva 1980) Neste sentido, procurarei argumentar que histórias sobre mulheres e a sua dor tendem a ser contadas através do terror, mais especificamente do fantástico, devido às associações da mesma aos conceitos de excesso e ao nojo expostos por Kristeva.

Estes são alguns dos textos às quais esta dissertação recorrerá, mas é importante denotar que outras fontes serão utilizadas — nomeadamente contra-análises das fontes previamente apresentadas. Aponta-se ainda que esta revisão de literatura não pretende ser exaustiva, mas sim servir como um resumo de alguns dos textos teóricos a explorar, que serão desenrolados e desenvolvidos mais extensivamente no decorrer desta investigação.

II. Capítulo 1: conceitos-chave / contextualização

Falar no feminino

Esta dissertação propõe-se a falar sobre o papel da mulher no cinema de terror. Mas o que é que se entende pelo seu título? O que é a “solidão feminina”, exatamente, ou a experiência feminina, em termos mais amplos?

Porquê sequer contemplar esta distinção? Esta problemática tem vindo a ser discutida extensivamente, não só em termos de estudos de cinema, mas dentro da crítica cultural como um todo. As respostas são inúmeras, mas tentando apontar para uma das primeiras pessoas a observar esta questão, analisemos as ideias de Silvia Bovenschen, crítica literária feminista.

Quando questionada sobre a existência de uma “estética feminina”, Bovenschen apontou para a polaridade da resposta. Por um lado, manifestou a sua crença na existência de modos diferentes de perceção sensorial e consciência estética, que podem variar consoante fatores sociais e culturais, entre os quais o género. Por outro, Bovenschen não valida a existência de uma variante artística que se possa designar especificamente feminina — afinal de contas, seria impossível englobar toda a produção artística feminina (seja ela cinematográfica ou de outro cariz) num todo, tendo como único elemento comum o género dos seus autores (Bovenschen *in* de Laurentis 1985).

Como Teresa de Laurentis também sugere, esta teoria poderá aparentar ser contraditória e, simultaneamente, bastante familiar:

“it echoes a contradiction specific to, and perhaps even constitutive of, the women's movement itself: a two-fold pressure, a simultaneous pull in opposite directions, a tension toward the positivity of politics, or affirmative action in behalf of women as social subjects, on one front, and the negativity inherent in the radical critique of patriarchal, bourgeois culture on the other. It is also the contradiction of women in language, as we attempt to speak as subjects of discourses which negate or objectify us through their representations.”

Até Bovenschen expressou dificuldade com a própria ideia:

“We are in a terrible bind. How do we speak? In what categories do we think?”

Evidentemente, não deveria ser necessário analisar mulheres na sua própria categoria, relegando-as a uma posição de “outro”, ou amalgamando-as numa só entidade. Simultaneamente, há que notar a potencial existência de certas experiências semelhantes entre mulheres que surgem como consequência direta do seu género.

Deste modo, crê-se que negligenciar esta especificidade seria ignorar os problemas sistémicos que atualmente persistem e, infelizmente, afetam as mulheres enquanto grupo. E visto que o terror, como qualquer outra variante da arte, é uma reflexão do tempo e espaço onde se insere, seria irresponsável ignorar as diferentes experiências de género que existem na atualidade (sem deixar de estar acompanhadas, claro, de todas as nuances que estas possuem).

Reiterando, esta dissertação partirá deste pressuposto, sem querer no entanto descurar a variedade e individualidade de experiências possíveis que as mulheres possam ter entre si. Neste sentido, proceder-se-á à identificação de algumas das possíveis experiências femininas partilhadas previamente referidas, tendo sempre em consideração a variedade de vivências possíveis.

Loucura, misticismo e percepções históricas da dor feminina

Ainda que o foco central desta dissertação seja o da solidão feminina, seria difícil explorar este conceito sem abordar minimamente outros temas tangentes. Historicamente, o conceito de loucura foi amplamente utilizado para se referir aos mais variados tipos de experiências emocionais, particularmente as de mulheres.

No seu livro *Madness and Civilization*, Michel Foucault analisa a evolução da loucura enquanto fenómeno sociológico, propondo que a sociedade constrói a sua própria experiência da mesma. Por outras palavras, Foucault não considera o conceito de loucura intrínseco e imutável — pelo contrário, crê que as percepções sociais são indispensáveis para o definir. Mas de que modo é que esta teoria se aplica à experiência feminina, especificamente?

Foucault aponta ainda que a ideia de melancolia (Foucault 1972), ao contrário da loucura, era a ideia que alguém tinha de si mesmo... levantam-se mais questões. Quem definirá a dor interna, afinal? A mulher ou quem a percebe? Poderão ser ambos?

Segundo o filósofo, o “perigo” da loucura (e da melancolia dentro desta) estava proximamente relacionado com o perigo das “paixões”, termo que aqui se entende como sentimentos particularmente intensos. Disto pode-se retirar que a expressão sentimental terá, por vezes, sido sinónima à expressão da loucura. Estas “paixões”, como descritas por Foucault, foram historicamente associadas ao género feminino (Marland 2004). No entanto, proponho que este seja o caso não só por análises de padrões misóginos supérfluos, entre os quais a rejeição dos sentimentos femininos e a negligência perante os mesmos. Ainda que estes sejam evidentes e não de todo aqui descredibilizados, creio que, para além disso, a dor feminina possa ter sido percebida como algo tão “outro”, que não haveria outra forma de a descrever se não como loucura.⁵ Parece haver aqui uma sugestão que a total expressão dos sentimentos e a completa perda de restrições poderão levar o indivíduo (e aqueles que o rodeiam) à loucura.

Neste sentido, talvez se comece a tornar mais evidente a associação da mulher à loucura e ao transtorno psicológico. Historicamente, a mulher foi desproporcionalmente estudada e “tratada” por doenças de foro mental. As mulheres eram institucionalizadas à mínima

⁵ Uma percepção que, decididamente, também terá as suas associações a padrões misóginos, apenas vindos de outro quadrante.

expressão de sofrimento psicológico, e “histeria” era uma classificação psiquiátrica rapidamente atribuída a estas caso manifestassem quaisquer sentimentos “negativos”, desde uma insatisfação generalizada a condições como depressão pós-parto (Marland 2004).

Este fenómeno também se manifestou na arte, em espelho inevitável das condições em que foi criada. No seu texto sobre a mulher no género gótico, Tania Modleski aponta para o romance de Mary Wollstonecraft, *Maria, or the Wrongs of Woman*, no qual esta se queixa de como as vidas de jovens raparigas eram frequentemente “cramped and confined”. (Modleski 2008) Modleski refere-se ainda às investigações de Norman Cameron, que relata que as primeiras manifestações de comportamento paranóico são a falta de liberdade para explorar a vizinhança enquanto criança, e falta de brincadeira cooperativa com outros jovens — algo de que as mulheres eram particularmente privadas, sendo relegadas a cumprir certos deveres tipicamente “femininos” desde tenra idade. Atividades lúdicas para jovens raparigas eram individualistas por natureza, entre as quais se incluíam o desenho, a leitura, e da lida da casa; jovens rapazes, por outro lado, eram encorajados a conviver entre si e tinham uma maior “permissão” para se desenvolver socialmente (Hughes 2014). Modleski retira desta observação que rapidamente se entende porque é que as mulheres se tornaram candidatas prediletas para textos sobre ilusões de perseguição.

A associação do fantástico às mulheres também tem as suas raízes no mundo extradiegético há vários séculos. Embora na atualidade esta imagem seja maioritariamente fictícia, a figura da bruxa pontua inúmeros momentos da história da humanidade. Na sua análise destes acontecimentos, Charlotte-Rose Millar observou que alguns grupos de mulheres eram especialmente visados. A suspeita e subsequente identificação de uma mulher como bruxa estava frequentemente ligada ao seu estatuto social, particularmente em termos de poder. Muitas das mulheres acusadas de (e condenadas por) bruxaria eram idosas, pobres, viúvas, solteiras ou carecendo de algum tipo de “proteção” (Millar 2019).

Mas de que maneira é que esta figura, simultaneamente fictícia e real, assombra as percepções (e consequentes representações) de mulheres na atualidade? Agora que os fenómenos anteriormente descritos caíram em desuso, será que a dor feminina e as suas percepções são indiferenciadas de outros géneros? Esta dissertação defende que se deu uma evolução, e não necessariamente uma erradicação total, desta incompreensão (e consequente mistificação) da dor e vulnerabilidade da mulher — e que estas se manifestam de uma maneira particularmente curiosa no cinema de terror.

Terror e o fantástico (Carroll, Cunningham, Zipes)

Para poder analisar possíveis inclinações do cinema de terror, há ainda que procurar defini-lo enquanto termo. Idealizar uma categorização universal talvez seja um objetivo fútil, uma vez que o género é particularmente vasto, e a sua composição é constantemente (re)analisada. No entanto, podemos referir-nos às teorias de alguns autores para, a partir delas, tentar extrapolar alguns pontos em comum.

Barbara Creed define o terror não só como um “desejo perverso” de confrontar imagens desagradáveis e repugnantes, mas também de as repudiar e expulsar, ejetando o abjeto do lugar “seguro” do espetador. Por outras palavras, o terror serve como uma simultânea ameaça e experiência catártica, que nos confronta com os nossos receios mais profundos e irracionais, desde o medo da morte ao “outro” que não entendemos e conseguimos conceber, até à perda da identidade e o confronto com forças para além do nosso controlo (Creed *in* Grant 2015).

Outro autor com teorias potencialmente relevantes para este efeito trata-se de Robin Wood. No seu artigo *The American Nightmare*, Wood propõe que o terror se formula através de três elementos: a *normalidade*, o *monstro*, e a relação entre os dois (Wood 1979).

Outra definição do género que parece ligá-lo à figura do monstro é a do filósofo John Cunningham. No seu livro sobre saúde mental, o autor dedica um capítulo ao terror e ao

simbolismo a este associado. Cunningham identifica no terror uma figura “outra” que serve para refletir uma ordem natural diferente, que não poderá ser inteiramente compreendida em termos antropocênticos, muito menos confrontada. Particularmente relevante é talvez a identificação de Cunningham deste conceito do “outro” (“it”), que este refere repetidamente e utiliza para definir o género:

“For all the slime, tentacles, and formlessness, the emblems of speculative horror often retain the quality of being abstracted from the world (...) as much an aesthetic sensibility active in thought as it is the unveiling of some **inhuman truth-content**. Horror is the filter through which **the inhuman is allowed to take shape as a conceptual image**” (Cunningham 2020)

Ambos estes últimos autores associação de forma notória do terror ao género do fantástico — ainda que, nas palavras de Noël Carroll, o terror possa ser considerado qualquer experiência que provoque medo. Neste sentido, um filme de terror pode ser inteiramente assente na “realidade”, sem qualquer presença de monstros ou outras figuras sobrenaturais; basta pensar em filmes como *Halloween* (Carpenter 1978) ou *The Hills Have Eyes*, (Craven 1977), em que os seus infames antagonistas são tão humanos como aqueles que perseguem. Mas então o que é que se entende por “fantástico”?

Este é outro termo discutivelmente amplo, com uma história mais longa do que seria possível abordar nesta investigação. A dimensão do fantástico contem uma panóplia de criaturas e conceitos — nesta incluem-se monstros clássicos, como o vampiro ou o lobisomem, figuras não corpóreas, como a do fantasma ou do demónio... até o próprio vento, que parece ter sido recentemente acrescentado à equação (*The Wind*, realizado por Emma Tammi [Tammi 2018]). Essencialmente, poder-se-á definir o fantástico como tudo aquilo que possui um ou mais elementos fora do mundo “natural” como o conhecemos (Carroll 1981).

Na sua análise da fantasia enquanto género, o autor Jack Zipes propõe que esta é essencial para a manutenção de certas histórias que as pessoas contam a si mesmas. (Zipes 2009) E que histórias serão estas? Passemos à exposição de alguns estudos de caso.

III. Capítulo 2: estudos de caso

A. *Saint Maud*: a solidão e o espiritualismo

Saint Maud (2019, dir. Rose Glass) é um filme no qual a solidão é um tema indispensável. Nas palavras da própria realizadora, "all of us (...) are much more similar to Maud than we might expect. (...) the horror of the film for me was definitely her loneliness and how real that is" (Jones 2020).

A personagem titular do filme é uma enfermeira de cuidados paliativos, recentemente contratada como enfermeira pessoal de Amanda, uma ex-dançarina com cancro em fase terminal.

Maud, cujo nome original é Katie, converteu-se ao cristianismo numa altura indeterminada, anterior ao início do filme. É sugerido que esta conversão foi influenciada, pelo menos em parte, pelo envolvimento de Maud nalgum tipo de incidente com um dos seus antigos pacientes. Este incidente parece ter afetado a enfermeira ao ponto de esta decidir (ou ser forçada a...?) não só mudar de empregador, mas também de cidade. A fé de Maud não passa apenas pelo seu novo nome, no entanto. A sua recém-devoção a Deus manifesta-se em todo o lado — na sua roupa, no seu quarto, na sua relação com a nova empregadora —, e aparenta estar intrinsecamente ligada à sua solidão.

Em *Saint Maud*, o terror no seu sentido mais clássico desenvolve-se lentamente, manifestando-se inicialmente através da dinâmica desconcertante que se forma entre Maud e Amanda. No entanto, o terror estende-se para além do mundo (primariamente) interno da enfermeira, e o seu crescente fervor religioso resulta num segundo afastamento daqueles que a rodeiam. Para começar, a nova empregadora de Maud, Amanda, torna-se um claro ponto de (problemático) interesse para a mesma. A enfermeira parece ver nesta alguém que pode “salvar”. É uma figura quase caricaturalmente representativa de todos os pecados clássicos e, conseqüentemente, de tudo o que Maud parece querer evitar. Entre outras coisas, Amanda

pode ser considerada comodista, por vezes arrogante, irascível... o oposto de Maud, ou pelo menos como ela procura apresentar.

Amanda começa por ver as crenças de Maud, e as subsequentes tentativas desta em convertê-la às mesmas, como algo inofensivo. A ex-bailarina chega até a incentivar a jovem enfermeira (e talvez até a provocá-la), ao oferecer-lhe um livro de pinturas de William Blake, cujas obras de cariz religioso são popularmente associadas ao fanatismo. Mas Amanda vê-se progressivamente mais frustrada pelas iniciativas cada vez mais intensas de Maud em partilhar com ela a sua fé. O comportamento de Maud e os seus crescentes conflitos com Amanda acabam por resultar no seu despedimento. Mesmo depois disto, Maud regressa à casa da ex-empregadora, na esperança de mais uma vez lhe oferecer algum conforto através da pregação da salvação. Esta cena culmina no que é talvez o momento de mais explícito “terror” do filme: repentinamente, Amanda aparenta ter sido possuída pelo diabo, ameaçando Maud e contorcendo a cara de formas impossíveis.

Recuemos agora um pouco no filme para analisar os espaços que o compõe, e que creio serem essenciais para caracterizar a solidão das suas personagens.

É-nos demonstrado que Maud vive sozinha num velho apartamento. Pequeno e delapidado, talvez possa ser considerado mais um quarto do que uma casa. As janelas são poucas e de reduzida dimensão, e a sua cama fica a poucos metros da cozinha. É uma habitação humilde e vazia; a singela decoração reflete-se na iconografia religiosa que Maud afixou nas paredes.

Já a casa de Amanda, por outro lado, é a definição de um “casarão”; opulente, situada no topo de uma colina, é escura, pintada em variados tons ricos, repleta de antiguidades delicadas e decoração ostentosa. No entanto, é precisamente através das proporções exageradas da casa de Amanda que se faz sentir vincadamente a sua solidão. Apesar da ocasional festa, a

dançarina vive (e sofre) sozinha numa mansão que claramente reflete a ausência sentida por Amanda de outros potenciais ocupantes.

Os espaços do filme refletem com bastante clareza o forte contraste entre as duas mulheres. Ainda que ambas estejam claramente em sofrimento e sentido-se sozinhas, as duas lidam com estes sentimentos de maneiras opostas. Maud claramente vê Amanda como a epítome do que ela considera moralmente reprovável; é indulgente, vaidosa, sarcástica; mesmo sofrendo de uma doença terminal, a sua presença consegue (por vezes) iluminar uma sala. Talvez por isto se torne mais evidente o porquê de, mais tarde no filme, Amanda servir como literal personificação do diabo aos olhos de Maud.

Da mesma maneira que a casa de Amanda reflete em simultâneo a sua tristeza e a sua vontade de se agarrar à vida, o quarto de Maud ilustra acima de tudo a sua solidão. É simples, e reflete talvez o vazio que parece ser a vida interior de Maud — para além de Deus e do seu quarto, Maud só se tem a si mesma. Deste modo entende-se que é também neste quarto que se manifestam as suas visões de Deus — este é o seu único ponto de refúgio.⁶



Fig. 1 — Maud no seu quarto.

⁶ Curiosamente, a voz de Deus escutada no filme é a de Morfydd Clark, atriz que interpreta o papel de Maud. Esta escolha poderá sugerir que na noite em que a enfermeira recebe um chamamento divino, esta talvez esteja na realidade a escutar-se a si mesma. No entanto, esta possibilidade não é imediatamente evidente, sendo a voz da atriz quase irreconhecível na sequência em questão; a sua voz, para além de grave e sombria, fala gaélico antigo quase num sussurro.

Olhemos então novamente para o texto *Nightmare in the Horror Film*, de Noël Carroll. Neste, o autor expressa outra observação curiosa sobre Regan, a jovem protagonista de *The Exorcist* (Friedkin 1973). O autor descreve da seguinte forma os seus sentimentos: “[they] know no bounds; they pour out of her, tearing her own flesh apart with their intensity and hurling people and furniture in every direction”. Esta análise de Regan, ainda que feita em referência a um tipo de “fantástico” diferente daquele representado em *Saint Maud*⁷, não deixa, a meu ver, de ser pertinente para a sua análise. Tal como a jovem Regan, os sentimentos de Maud libertam-se graças ao fantástico; só desse modo parecem ser honestos, totais, completos. Maud só se sente totalmente liberada, só “vê” verdadeiramente o mundo quando confrontada com os seus elementos sobrenaturais — que no caso do filme de Glass, se manifestam sobretudo através da figura de Deus. Só a figura sobrenatural entende e expressa inteiramente a verdadeira dimensão da solidão de Maud. Há que notar que neste caso, esta é uma figura multi-facetada; mas voltemos brevemente a Carroll para estabelecer mais claramente este ponto.

Carroll divide o que ele apelida de “conflicting themes” (temas em conflito) entre uma fusão — uma figura fantástica que é unificada simbolicamente — e uma fissura, em que os temas do filme estão distribuídos pelo espaço e tempo, e por mais do que uma figura.

A figura fantástica, no caso de *Saint Maud*, existe discutivelmente neste último formato mencionado — o da fissura. Esta fissura dividir-se-á entre Deus, a própria Maud e Amanda. Em referência a outra figura icónica do terror, Frankenstein, Carroll acrescenta ainda sobre o monstro: “it is both helpless and powerful, worthless and god-like.” A figura fantástica é simultaneamente divina, por desafiar o mundo como o conhecemos, mas também evoca repulsa, precisamente pelas mesmas razões. Em *Saint Maud*, Deus é evidentemente o cúmulo

⁷ Existem imagens de possessão no filme, mas a sua escala / significância é mais reduzida quando comparada a outros dos elementos fantásticos nele presentes.

do divino — mas também é notório causador de terror. Isto é reforçado na sua representação no ecrã — a sua forma é imaterial, manifestando-se apenas nas altas horas da madrugada; a sua voz é sobrehumanamente grave, ecoando sombriamente entre as paredes do quarto de Maud. As suas palavras, faladas numa língua diferente⁸ do inglês que permeia o resto do filme, são difíceis de descortinar. As suas instruções para Maud e respetivas intenções não são claras, causando desconforto no espetador.

Outro autor que analisa o terror a nível filosófico, John Cunningham, refere-se repetidamente a certas tendências no género como um “desfasamento fictício de conhecimento” (Cunningham 2020). Por outras palavras, existe um questionamento da realidade e uma destruição do que é percecionado como “normal”, isto é, o mundo e realidade que conhecemos. Aproveita-se aqui para começar a introdução da hipótese de que as mulheres são vistas como parcialmente pertencentes a esta outra realidade, e que revelar a sua dor envolve, necessariamente, revelar as camadas deste mundo bizarro que se esconde por detrás do quotidiano a que estamos habituados. No caso de Maud, este é um mundo onde Deus e Satanás não só existem para além de qualquer dúvida, mas comunicam com ela diretamente. A solidão desta personagem aparenta, quando esta nos é apresentada, ser inseparável do misticismo. As dimensões do seu sofrimento só parecem ser verdadeira e inteiramente reveladas quando a enfermeira começa a ter contacto direto com Deus. O filme sugere que os sentimentos de Maud são tão grandes que vão para além das palavras; que talvez a única maneira de os demonstrar adequadamente seja através da conexão dela com algo maior que si mesma, neste caso o divino.

Outro teórico, Jonathan Lake Crane, acrescenta sobre a figura fantástica: "the majority of monsters were enemies who helped men gain confidence in their ability to control and understand the world". (Blizek 2013) E se, no caso das mulheres, o ponto fulcral da existência do monstro estiver não numa prova de controlo, mas sim de rendição?

⁸ Ver nota de rodapé nº 7

Ao pegar fogo a si mesma num derradeiro ato de devoção e encontro com Deus, a dor de Maud finalmente sai para fora de si mesma e é transferida para o palpável. Deste modo, talvez se possa concluir que a história da solidão de Maud não pudesse ter sido contada de outra forma que não através do fantástico. Ainda que o ato final do filme não o seja necessariamente por natureza, foi necessária a introdução do fantástico para levar Maud a este ato final. O clímax da sua solidão, loucura, libertação — como quer que a queiramos interpretar — não seria atingido sem a ajuda do fantástico, que neste caso se manifestou através das suas visões de Deus. A violência estilo *slasher* ou melodrama seria uma não-resposta; o sofrimento e raiva de Maud são para consigo mesma, em primeiro lugar; e as proporções do drama não representariam adequadamente a extrema devoção que faz a personagem. Em suma, uma resolução não fantástica da história de Maud não encapsularia na sua totalidade o delírio que, eventualmente, leva à sua redenção.

Nas palavras de Linda Williams, a mulher é responsável pelo terror que a destrói (Williams *in* Cook 1993).

B. *The Babadook*: “if it’s in a word, or it’s in a book, you can’t get rid of...”

The Babadook, realizado por Jennifer Kent (Kent 2014), trata da história de uma mãe viúva e do seu crescente desespero perante o comportamento do seu filho e um bizarro livro do qual não se consegue livrar. É uma história sobre perda, solidão, e frustração maternal. O inimigo central da mesma é, pelo menos a nível superficial, a figura titular do filme. Babadook é uma figura semelhante à do “papão”, que começa por se manifestar numa história que Amelia lê ao seu filho. Perturbada com os conteúdos do livro e sem saber de onde é que ele veio, Amelia resolve livrar-se dele, ainda que o Babadook pareça ter outros planos.

Amelia (Essie Davis) tenta equilibrar os seus turnos numa casa de repouso com cuidar do seu filho, Samuel. Para além disso, lida ainda com a perda que ambos sofreram quando o seu marido, Oskar, faleceu num acidente de carro. A perda não é recente, mas é-nos comunicado quase imediatamente que a dor que esta causou está longe de ter desaparecido.

A invasão da domesticidade

Na coleção *The Dread of Difference*, Vivian Sobchack argumenta que, no final dos anos 60, e graças a filmes como *Rosemary’s Baby* (Polanski 1968) e *2001: A Space Odyssey* (Kubrick 1968), o visual do terror e a ansiedade existencial se moveram para o espaço doméstico / a família nuclear. Através do fantástico, os habitantes do espaço familiar são transformados em figuras monstruosas, ou veem a sua casa ser invadida e corrompida por forças sobrenaturais.

Sobchack nota ainda que o terror contemporâneo se converge com a ficção científica e o melodrama familiar, ao dramatizar os processos que testam a coerência, o significado e os limites da família construída pela cultura patriarcal. Por outras palavras, o terror junta-se ao melodrama ao testar o significado e limites da família, cujos problemas desfaz e escrutiniza até a um ponto de rutura. (Sobchack *in* Grant 2015)

Segundo a autora, isto sucede devido ao facto da distinção entre o familiar e o “outro”, entre privado e público, tenha sido exposta como um mito, presumivelmente através da evolução

socio-cultural do conceito de família e do questionamento das estruturas heteronormativas. Por outras palavras, a própria noção de família foi exposta como uma construção, que, tal como o monstro, pode agora ser ferozmente questionada e confrontada.

Outra autora da mesma antologia, Shelley Stamp, reforça esta teoria, dizendo que os elementos fantásticos apelam ao melodrama do ambiente familiar nuclear. (Grant 2015) Isto é — no contexto atualmente dominante, a própria família nuclear já é, por si, uma fonte que atrai o terror — antes de qualquer invasão ou manifestação sobrenatural. A figura da mulher insere-se neste fenómeno devido a estar intrinsecamente ligada à imagem da família nuclear.

No *The Babadook*, Amelia é “abandonada” no seio da família nuclear, e agora não lhe consegue escapar — mesmo depois da morte do seu marido. Tem uma criança para criar (e um cão, que claramente menospreza e que, na ausência do seu marido, parece quase gozá-la, relembrando-a da figura em falta que perfazeria o estereótipo da família “ideal”). Mas mais do que isso, a identidade de Amelia parece, contra a sua vontade, ter sido intrinsecamente ligada à sua família, que está agora “incompleta”. Ela é constantemente relembrada pelos outros do seu papel enquanto mãe primeiro, e pessoa depois; desde a irmã, que insiste em inseri-la e ao seu filho em eventos familiares que claramente a desconcertam e lhe relembram a sua perda; até à própria vizinha do lado, que parece escrutinar o seu desempenho enquanto mãe. Mesmo quando a vizinha demonstra o que aparenta ser bondade e preocupação genuínas, Amelia começa a só ver nela uma lembrança do papel que se vê forçada a cumprir. A própria figura do Babadook reforça esta ideia do escrutínio sufocante, inescapável do qual sofre a mulher. Uma noite, enquanto Amelia tenta dormir, olha para o teto em terror ao se aperceber que a figura do Babadook a observa de cima, demarcando uma clara posição de poder contrastante entre os dois.

Há ainda que apontar que, para além dos membros da sua comunidade, Amelia não consegue deixar de ressentir o seu próprio filho pelo papel que teve na sua miséria. O facto da voz / vontade da criança se sobreporem à dela é algo que claramente a deixa frustrada, ainda mais

quando não consegue regulá-lo emocionalmente. A *trope*⁹ da mulher no filme de terror que não é ouvida¹⁰ — Amelia tenta dirigir-se à polícia para se queixar do livro perturbador que insiste em reaparecer — está, no caso do *The Babadook*, inerentemente ligada ao estatuto de Amelia enquanto mãe. As crescentes experiências de Amelia com o Babadook, que a aterroriza cada vez mais explicitamente ao longo do filme, são atribuídas ao seu “cansaço de mãe”, e, derradeiramente, à sua incapacidade de cumprir adequadamente o seu papel familiar.

Outro ponto interessante exposto por Stamp é que aquilo que é reprimido regressa em forma condensada e desalinhada, de modo a desafiar / ameaçar / destabilizar aquilo que nega a sua presença. A repressão, neste caso, terá menos a ver com a família nuclear, e mais com a perda de Amelia, que ainda não teve oportunidade de ser adequadamente expressada.

Robin Wood é outro teórico que reflete sobre esta problemática, propondo que o elemento causador de terror na fantasia doméstica é a repressão familiar resultante da cultura patriarcal. Todavia, Stamp rejeita esta noção. Através da análise de *Carrie*, de Brian de Palma, a autora sugere que não é a repressão inerente à família nuclear que suscita o terror, mas sim a figura feminina que existe dentro dela. No caso de *Carrie*, Stamp entende que ao associar a adolescência feminina à linguagem do fantástico, o filme está a apresentar uma fantasia especificamente *masculina*, em que o *feminino* é considerado aterrorador. O género da mulher interpreta o papel principal na articulação e expressão do terror, como se verifica pela insistência da narrativa no género da jovem rapariga e da sua subjetividade feminina. (Stamp 1991)

Creio que este pensamento se pode estender ao *The Babadook*, no sentido em que também este transforma, pelo menos em parte, a mulher na figura aterroradora¹¹. No caso de *The*

⁹ Ver glossário

¹⁰ Um clássico exemplo desta *trope* seria, precisamente, *Rosemary's Baby* (1968).

¹¹ Embora numa dimensão inteiramente diferente da de *Carrie*, note-se.



Fig. 2 — Amelia (Essie Davis) olha aterrada para a figura do Babadook.



Fig. 3 — Toni Colette em *Hereditary* (Aster 2018).

Babadook, o antagonista central do filme é, certamente, a sua figura titular. A nível extradiegético, ele é o mais perto que o filme tem de um “vilão”. No entanto, é também importante notar que, a nível diegético, só a personagem de Amelia é que parece enfrentá-lo. Para todas as outras personagens do filme, o “terror” é a figura da mãe instável, com dificuldades em cuidar do seu filho e cuidar de si mesma, algo que preocupa e até repugna aqueles que a observam.

A noção do escrutínio da mulher apresentada por Stamp parece demonstrar um paralelismo direto com o filme em análise, particularmente com a sequência do Babadook fixado no teto: “our identification lies directly with the omniscient, roving camera, whose movements are detached from patterns of looking within the diegesis”. Neste caso, a câmara omnisciente manifesta-se através do olhar do Babadook, que mais do que uma vez é privilegiado, possivelmente para criar no espetador a mesma sensação de ser vigiad@ que Amelia sente constantemente.

Outro ponto a mencionar foi feito por Linda Williams, que entende que nos filmes *slasher*, em que a figura do monstro é tipicamente humana e/ou existe fora do ecrã, a afinidade entre mulher e monstro previamente mencionada é substituída por uma “pura identidade”:

“[the woman] is the monster, her mutilated body is the only visible horror” (Williams 1993).
Creio que este fenómeno se pode estender ao fantástico, que muitas vezes recorre ao terror não através da imagem explícita da figura sobrenatural, mas da *reação* da mulher a esta.

O Babadook, ainda que indubitavelmente assustador, não se compara ao crescente desespero de Amelia no decorrer do filme.

Sobchack levanta outro ponto interessante, propondo que no terror doméstico, as figuras sobrenaturais tornam-se parte da família. Neste caso, o Babadook vive com Amelia e o seu filho, chegando a ser-lhe concedido um espaço próprio na residência, numa viragem incomum no cinema de terror. (Sobchack *in* Grant 2015)

C. Outros textos

Possession, de Andrzej Żuławski (Żuławski 1981)

Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives . . . hasn't accused herself of being a monster?

Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” (Cixous in Stamp 1991)

Isabelle Adjani interpreta uma mulher à beira da loucura (ou talvez até já imersa nesta, aquando o começar do filme). Anna, casada com Mark (Sam Neill) e com quem partilha um filho, não é feliz, e procura separar-se do seu marido. Uma das sequências iniciais do filme mostra Mark a suplicar desesperadamente a Anna que reconsidere a sua decisão — comportamento que ela observa com nojo, e que acaba por resultar numa altercação acesa (e bastante pública) entre o casal.

Pouco depois desta sequência, Mark depara-se com uma aparente “dupla” de Anna, Helen — também interpretada por Adjani. É educadora do filho de Mark e Anna, Bob, e uma aparente personificação / caricatura da “mulher ideal”. Antes de esta sequer falar, a sua caricatura de benevolência é-nos quase imediatamente comunicada através da sua figura física — usa um vestido simples, branco e uma trança longa e modesta. É um oposto quase cómico da Anna “original”, que frequentemente se veste em tons escuros e caminha desnivelada, com cabelos esvoaçantes e óculos escuros, desadequados ao tempo cinzento da cidade onde vive. Depois de uma breve conversa com Mark sobre o estado tumultuoso do seu casamento com Anna, Helen oferece-se prontamente para cuidar de Bob, com o que aparenta ser toda a sinceridade e carinho do mundo (ainda que tenha acabado de conhecer o pai do mesmo). Este aceita a oferta da educadora sem grande interrogação. As visitas semi-inesperadas de Helen a sua casa são aceites quer por Mark quer por Bob; o facto de esta ser educadora e, presumivelmente, ter outras responsabilidades, também não se manifestam como um problema. No decorrer do filme, Helen aparece e desaparece consoante as aparentes necessidades de Mark; limpa, tem

relações sexuais com ele, e cuida das suas necessidades emocionais. Durante uns momentos, perde-se qualquer referência à figura “original” de Anna, quase como se ela deixasse de existir. Para todos os efeitos, aos olhos de Mark, estas são uma e a mesma. No entanto, não se deixa de notar que existe algo de desconcertante em Helen, quase como se esta não fosse inteiramente real.

Possession expressa claramente a insatisfação de Anna com a sua vida atual. Durante uma conversa com Mark, em que este mais uma vez suplica incessantemente que Anna regresse a casa e ao seu papel de mãe, esta fantasia com um cenário bizarro. Imagina-se no metro, presumivelmente chegando a casa, segurando um saco com as mercearias do dia, que atira violentamente contra as paredes do metro enquanto grita desalmadamente. Acaba expelindo por todos os lados uma mistura de sangue e outros líquidos, que se misturam com o leite derramado do saco.

Para além da mulher, Deus é outra figura com uma presença claramente destacada em *Possession*. Inicialmente, só as personagens masculinas aparentam ter uma relação com o divino. Mark acaba por descobrir que Anna tem estado a ter um caso com outro homem, Heinrich, e dirige-se prontamente a casa dele para o confrontar. Heinrich é um homem que contrasta claramente com a atitude séria e paternalista de Mark. Acabado de conhecer o marido da sua amante, pergunta-lhe se consegue ver Deus, e sugere a Mark que se este estivesse mais próximo de Deus, talvez conseguisse entender melhor a sua esposa. Os dois têm uma discussão acesa que acaba por resultar numa alteração física. Há que notar que neste momento do filme, Deus é uma figura abstrata tanto para Heinrich como para Mark — apesar das longas tiradas de Heinrich sobre Deus, a sua relação com ele prova-se fútil quando confrontado com uma certa criatura que surge mais tarde no decorrer do filme.

Ambos os homens acabam desorientados à procura de Anna, que cessou contacto e parece subitamente ter desaparecido. Individualmente, ambos acabam por a encontrar num

apartamento delapidado no centro da cidade. É revelado que Anna tem estado a viver nesta casa, e que o verdadeiro caso amoroso que tem não é com Heinrich, mas sim com uma criatura monstruosa, de origem indefinida, que se assemelha mais proximamente a um polvo gigante do que a um humano.

Heinrich olha para a criatura, deitada na cama e envolta em sangue e outras excreções indeterminadas, com nojo e terror absolutos. Anna parece divertir-se com esta reação, apontando a hipocrisia de Heinrich, perguntando-lhe se não é este o Deus que este tão orgulhosamente proclamava entender (e com quem dizia possuir uma relação íntima).

A fantasia como um espaço transitório; a violência como manifestação final?

Num artigo sobre a figura da mulher no terror, Gretchen Felker-Martin reflete sobre *Possession* e a personagem de Anna: “in the collective unconscious of all women are psychic wounds so deep and raw that even to brush against them is to become a conduit for their primal violence (...) For men, uninhibited by repressive cultural norms around feminine anger, dissatisfaction, and lust, the line from forbidden impulse to action is as short as it is brutal. For women, transgression inevitably requires **a period of gestation** in the realm of fantasy” (Felker-Martin 2015)

De certa forma, parece haver por parte do filme um desencorajamento, ou até proibição, de identificação com a figura de Anna. Todos aqueles que a conhecem (homens, notoriamente), salvo a sua amiga Marge, acabam por confrontar horrores indescritíveis e/ou serem mortos. E no entanto, *Possession* parece, em tempos recentes, ter uma nova *following* vincada no público feminino. A sequência previamente mencionada, em que Anna grita e esperneia e sangra em plena estação de metro, é das mais referidos por mulheres fãs do filme. (Felker-Martin 2015)

Como poderá a mulher identificar em si mesma uma personagem como a de Anna, que pernoita com uma figura monstruosa, envolta em líquidos e secreções, que geme

sobrehumanamente, etc.? A identificação é acompanhada de repulsa. Não está no triunfo da heroína, mas sim na proximidade do sofrimento entre espectadora e personagem. Talvez não seja a violência de Anna mas a sua imagem espelhada, através da forma do monstro, que mais nojo e identificação suscitam em simultâneo. O símbolo de alteridade e diferença da mulher é, ao mesmo tempo, a figura mais vil e emblemática do filme.

A dor da mulher causa repulsa, e no entanto é libertadora — esta parece mais feliz com o monstro do que alguma vez esteve com a sua vida anterior. Vários homens vão dar à residência de Anna e da criatura, olhando invariavelmente com absoluto terror para a figura antropomórfica que se deita e esperneia viscosamente à sua frente. Anna pergunta(-se), ainda que cripticamente, se não reconhecem nela a sua beleza? A divindade, no caso de Heinrich, e a esposa perfeita, no caso de Mark, que tanto procuravam? Eles olham para Anna com confusão e repulsa, a mesma com que olham o monstro à sua frente. São um e o mesmo.

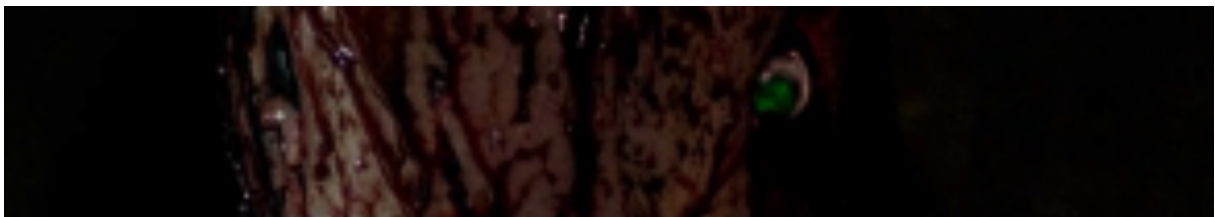


Fig. 3 - Olhos verdes do monstro de *Possession*.

“We are all the same, but in different words”

O corpo monstruoso e a identificação da mulher com o monstro

As teorias de Linda Williams parecem apoiar a proposta previamente apresentada; para além das suas teorias de identificação da mulher com o monstro anteriormente expostas, esta denota outros pontos sobre a figura do monstro e as formas em que estes poderão ser, *ocasionalmente*, “aliados” da figura da mulher:

Williams afirma que alguns monstros “clássicos” não são percebidos como uma criatura “mutilada”, apenas diferente. Esta perspetiva nem sempre é concedida à mulher; segundo

Williams, a vitimização feminina é transformada num “espetáculo”, que se manifesta habitualmente através do seu corpo. Quando o monstro não está presente, como é o caso nos filmes *slasher*, por exemplo, o terror é representado através do corpo mutilado da mulher — uma prova aterradora das capacidades do assassino que a persegue, por exemplo. Mas então o que sucederá no caso da fantasia, onde a figura do monstro ou do “outro” é indispensável? Poder-se-á argumentar que não aparenta existir um espetáculo semelhante no fantástico? A ideia da mulher mutilada parece existir com mais frequência como resultado de monstros humanos, mas é inegável a sua relação de predador-presa que se observa em clássicos como Drácula ou Frankenstein. Vendo a situação dessa perspetiva, torna-se quase impossível argumentar “a favor” do monstro; mas e se o monstro não for um “monstro” mas apenas uma figura “outra”, sem intenções malévolas — se, por exemplo, for a própria mulher, ou uma extensão da mesma (como é por exemplo o caso de *The Babadook*, em que o papão acaba por se revelar uma manifestação da perda)?

Curiosamente, Williams também afirma que o espetáculo do “outro” ocasionalmente desvia a atenção da mulher para ele. Neste sentido, é retirado à mulher o fardo do olhar; o terror passa para algo maior que si mesma.

Outra autora que aborda o corpo da mulher no terror é Shelley Stamp, na sua análise previamente mencionada do filme *Carrie*. Stamp denota que os poderes telekinéticos de Carrie separam o seu interior do exterior; o sobrenatural separa a mente do corpo da ação. Surge aqui outra teoria de identificação: a mulher não se responsabiliza pela sua dor e o que esta possa causar. Em vez disso, separa-se dela, transformando a sua dor na sua própria entidade. Talvez Carrie não esteja em controlo completo das suas ações; claro, são suas, e são uma manifestação da sua crescente fúria perante as suas colegas de escola e a sua mãe abusiva. E no entanto, a imagem da mulher furiosa é frequentemente acompanhada da imagem da mulher surpresa; não creio que por estar surpreendida pelo do que fez, necessariamente, mas por identificar nas suas ações a verdadeira dimensão da sua dor,



Fig. 4 - Olhos verdes de Helen (Isabelle Adjani).

previamente oculta. A surpresa é de alguém horrorizado, não porque não compreende o terror que vê à frente, mas porque reconhece de onde ele vem.

Frank Burke parece opor-se, pelo menos parcialmente, ao conceito do próprio e do monstro servirem como reflexos um do outro. Analisando as teorias de Robin Wood, Burke sugere que o que começa como uma celebração do Outro rapidamente se torna numa redução do mesmo a uma insignificância. (Burke 1990)

Mas, paradoxalmente, Burke também propõe que a ênfase no filme de terror não é no outro e na diferença, mas sim no próprio e no idêntico... o quão parecido o monstro e a mulher são, como se alinham, aparenta ser simultaneamente repugnante e empoderador.

The Wind, de Emma Tammi

The Wind (Tammi 2018) é outra história que trata da solidão feminina e do terror da família. O filme decorre no século XIX, e é protagonizado por Lizzy e pelo seu marido Isaac, que vivem numa zona profundamente isolada — até à chegada de um segundo casal, isto é. Isaac viaja com frequência, deixando Lizzy sozinha, de modo que esta acaba por rapidamente desenvolver uma amizade com Emma, uma metade do novo casal vizinho. Lizzy acaba por revelar a Emma que perdeu o seu filho num aborto espontâneo, e que Isaac ignorou as suas preocupações que este fosse ser levado por algum tipo de “demónio”, que ela acreditava veementemente estar a assombrá-la de alguma forma.

O receio de Lizzy é recorrentemente posto em causa por Isaac, que atribui a sua ansiedade a mera paranóia. O isolamento é, evidentemente, um fator que agudiza este fenómeno, como previamente observado por Norman Cameron: “Isolation leaves a person at the mercy of his private daydreams without the safeguard of countervailing external contacts, without the corrective effects that the talk and action of others normally provide” (Cameron *in* Szalay 2000). No entanto, durante o decorrer da maior parte do filme (que não decorre cronologicamente), é maioritariamente incerto se as experiências sobrenaturais de Lizzy são resultado de problemas psicológicos, como sugere o seu marido, ou se esta verdadeiramente se confronta com forças fantásticas.

No seu primeiro livro *Loving with a Vengeance*, Tania Modleski analisou vários géneros de ficção popular, entre os quais o gótico, cujos temas de paranóia marital interseitam com os de *The Wind*. Modleski sugere que o gótico feminino, como lhe chama, tem dois efeitos principais:

- 1) oferece aos seus leitores (que identifica primariamente como mulheres) a liberdade para construir a sua própria resposta ao texto “à distância” do mesmo — sem ter que se “rever” nas personagens que nele se inserem, devido à natureza semi-formulaica do gótico enquanto género. (Modleski *in* Szalay 2000)
- 2) através desta mesma “distância”, que confere uma certa segurança emocional, ajuda as mulheres a lidar com figuras problemáticas nas suas vidas, uma vez que estas narrativas exploram as suas relações de género primárias, entre as quais as de mãe-filha, pai-filha, e marido-mulher

Modleski define ainda na narrativa gótica um ponto interessante sobre a dinâmica entre marido e mulher: “the woman often suspects her lover or her husband of trying to drive her insane, or trying to murder her or both. (...) for the Gothic heroine, the transformation is from love into fear [of the lover] (...) the concern is with **understanding the relationship and the feelings involved once the union has been formed.**” (Modleski *in* Szalay 2000).

Edina Szalay é outra crítica que suporta as teorias prévias de Modleski, propondo que as incertezas que caracterizam estas relações no gótico feminino são apresentadas não como resultantes da instabilidade individual da heroína, mas sim como dinâmicas embutidas com aspetos políticos de género.

Embora, historicamente falando, o gótico tenha estado relacionado com a mulher em termos políticos mais evidentes — representado o seu papel como figura encarcerada, perseguida, etc., críticos como Marinovich crêem que atualmente, a preocupação primária do género inclui não só a situação externa da mulher, como também a **interna**:

“As Emily Ann Griesinger argues, the typical Gothic imagery which juxtaposes extreme opposites seems especially suitable to describe "the conflicting **hopes and fears, desires and frustrations inherent in the female situation**" and thus may actually explain the enduring popularity of the genre with women” (Marinovich *in* Szalay 2000)

Em *The Wind*, o verdadeiro “antagonista” acaba, no fundo, por ser Lizzy. No final do filme, entende-se que esta matou Emma por ter inveja da sua gravidez e, potencialmente, por ter mantido em segredo um caso amoroso com Isaac. O filme sugere ainda, através da perspetiva do marido, que os eventos sobrenaturais que nele ocorreram foram resultado de “prairie madness”, um tipo de instabilidade mental resultante do isolamento extremo tipicamente associado à zona onde Lizzy e Isaac se tinham instalado. E no entanto, esta confirmação é-nos dada pela figura desconfiada de Isaac — semelhante à do marido gótico descrita por Modleski —, e não a própria, cuja perspetiva seguimos durante o decorrer do filme, e talvez tenhamos, tendencialmente, aprendido a confiar. Em todo o caso, é inegável que os desejos ou receios reprimidos de Lizzy se manifestaram através do sobrenatural. A perda do seu filho claramente não foi ultrapassada, e parece que é através do fantástico que esta personagem se permite lidar com a mesma. Como se por detrás das figuras demoníacas se escondesse a verdadeira dor da mulher que, demasiado envergonhada para confrontar a realidade, só consegue reescrever a sua solidão através de contos fantásticos.

IV. Capítulo 3: reflexões sobre identificação e visão femininas

Analisado o papel da mulher dentro do ecrã, talvez seja agora importante refletir um pouco sobre a relação da espectadora com a sua própria representação.

Caroline Bainbridge define o conceito de enunciação como aquele em que o texto cinematográfico só possui significado no contexto da sua receção; isto é, a sua validade reside na crença do espetador que as fantasias no ecrã são produto do seu próprio desejo. (Bainbridge 2002)

O conceito de identificação, tangente ao de enunciação, também é explorado por outros autores, nomeadamente Mary Ann Doane, no seu texto sobre este mesmo fenómeno. (Doane 1980) Doane, por sua vez, identifica a função principal de identificação como a de estabelecer um perímetro / limite entre o interior e o exterior do espetador e do objeto.

Doane faz ainda referência às teorias de Laura Mulvey, que entende que na sociedade patriarcal, este tipo de reconhecimento e identidade a que se refere a enunciação não estarão disponíveis para a mulher. Mulvey argumenta que o fenómeno da identificação representa um laço criado entre o espetador e o protagonista masculino, que, por sua vez, “autoriza” um poder partilhado perante a imagem da mulher.

Outra autora que expande sobre este conceito é Kaja Silverman. Silverman escreve, em mais do que um texto, sobre a visão da mulher e a (limitada) expressão da sua voz. (Silverman 1992)

Segundo Silverman, apenas à personagem masculina é dada “permissão” de falar extradiegeticamente, a partir do lugar privilegiado do “outro”. Deste modo, pode existir para além da história, observando-a de cima numa posição distanciada emocionalmente. A mulher, por outro lado, é excluída de posições de autoridade discursiva, quer dentro e fora do mundo

diegético. Está reduzida a espaços seguros dentro da história (posições, isto é, que eventualmente são conduzidas pela visão masculina). Em suma, o feminino é visto (mas não vê, como Williams aponta) e não ouvido; enquanto que o masculino fará o contrário. Silverman nota ainda que a voz feminina está *sempre* ligada a um corpo, enquanto que no caso do homem nem sempre é esse o caso. Este ponto coloca uma questão interessante relativamente ao sobrenatural:

Mesmo nas narrativas sobre mulheres, construídas por mulheres, estas frequentemente não têm voz. Têm olhos de um *voyeur* — conhecemo-las através de momentos íntimos (veja-se por exemplo Maud a rezar no quarto, Amelia a [tentar] masturbar-se, etc.)

Perante estas noções do *olhar*, alguns críticos como Christine Gledhill mantêm a posição de que a noção do monstro é aterradora devido a esta ser uma reflexão do medo masculino da sexualidade feminina. “The gaze is male, the object of the gaze female, and the function of the gaze the appropriation of object by subject. And once the gaze/spectator is identified as male, the monster inevitably becomes identified with woman, reflecting male fear of female sexuality”. (Gledhill *in* Burke 1990) Como contraponto, gostaria de reforçar as teorias de Williams e enfatizar que o monstro e a mulher não se identificam por causa do olhar masculino! Veja-se *Saint Maud*; o olhar masculino não está presente¹². O monstro não é a mulher porque a mulher é temível; o monstro é a mulher porque também ele é amorfo, desconectado do mundo onde está (*Bram Stoker's Dracula*), ou porque representa algo com que a mulher se identifica ou teme (*Possession, The Wind*).

Com estes conceitos em mente, poderá esta falta de voz da mulher manifestar-se silenciosamente através do monstro? Personagens como Amelia, Maud ou até Anna, a mais vocal das três, são quase desconcertantes no seu silêncio. No entanto, as três partilham entre si um estado de profundo descontentamento e solidão. Para onde vai esta dor? Discutivelmente,

¹² Fisicamente, pelo menos - como disse Margaret Atwood, há um *voyeur* masculino dentro de cada mulher (Atwood 1993).

esta é redirecionada para a figura do monstro... no caso de Amelia, a dor da sua perda é simbolizada através da figura do Babadook; Maud cura a sua solidão através do seu contacto com Deus; e Anna troca a sua vida familiar por uma relação íntima com um monstro (que também pode simbolizar Deus). Deste modo, o fantástico torna-se um veículo essencial para a expressão da dor feminina, cumprindo uma função que outros géneros não poderiam exercer. Sem ter autoridade discursiva e sendo a mulher interpretada apenas através do seu corpo e das suas ações, não é de admirar que o terror se alinhe com a expressão da dor feminina. Só através dele poderá a mulher libertar gritos, ter visões, alucinações, comportamentos bizarros, etc. As suas ações falam o que elas não conseguem; e os monstros servem como uma representação por vezes literal, por vezes simbólica da sua dor. Como elas, o monstro age sem capacidade de se comunicar verbalmente.

“Female subjectivity is most fully achieved when it is most visible” (Silverman 1992)

Em suma, o coletivo inconsciente feminino aparenta alinhar-se com um mundo fantástico onde se pode expressar livremente sem as limitações discursivas impostas pelo sistema patriarcal. Neste mundo, a voz é desnecessária, — seria sequer capaz de conter o que elas precisam de dizer? não seria ouvida em todo o caso — e o corpo quase que “rebenta” com simbolismo.

Consequentemente, falar de identificação e representação no terror não poderá ser um mecanismo ideologicamente neutro, que exista fora de padrões patriarcais que ativamente excluem e antagonizam a figura feminina. Deste modo, no domínio da imagem e auto-representação, a identificação deve ser considerada em relação ao seu lugar na problemática de um sistema misógino.

Stamp levanta ainda outro ponto interessante sobre identificação na sua análise de *Carrie*: “We are encouraged to identify with the teenager frightened by her burgeoning sexuality (...)

only to find that her attempt to foster a stable sexual identity is deemed impossible (...) **By fostering sympathy for Carrie's plight, the film implicates women in its own misogynistic portrait of horror at the feminine.**" (Stamp 1991)

Carrie não reprimiu a sua sexualidade, tendo desafiado as exigências da mãe, aceitando os conselhos de Miss Collins (representada como a voz "liberal" do filme), até aceitando o convite de Tommy para o baile. Carrie também não parece sofrer de repressão; pelo contrário, parece estar entusiasmadíssima por participar na adolescência e tudo o que esta inclui. O que a jovem parece ter tentado reprimir, explica Stamp, é uma monstruosidade feminina inerente à sua condição enquanto mulher; os comportamentos prévios da jovem são uma mera fachada. É a sexualidade da adolescente que o filme diz ser monstruosa, e não a sua liberação da mesma. Na adaptação de di Palma, a verdadeira feminilidade é impossível de manter sem a revelação do monstro que se esconde por detrás desta.

Por outras palavras: no caso de Carrie, a identificação com a jovem rapariga é encorajada; o filme parece justificar as suas ações ao reforçar o sofrimento que ela susteve à custa daqueles que a rodeiam. Mas esse sofrimento só existe em primeiro lugar porque a feminilidade foi vilificada, não pelo mundo extradiegético mas por escolhas da própria narrativa. As mulheres são acidentalmente feitas compactuar com a sua própria repressão e opressão. A incentivização da identificação com a dor de Carrie parece apontar para uma outrificação / mistificação da mulher. E quando relegada a este papel, o que fazer? Como o reclamar para si mesma / reganhar agência? Talvez o mais próximo seja através da figura monstruosa, que ao contrário da mulher, tem total direito a ver-se como é...

VI. Conclusão

Parece haver uma tendência em histórias sobre mulheres de usar o fantástico como um veículo de expressão pessoal e, muitas vezes por extensão, política. Talvez exista uma falta de empatia e compreensão da dor feminina, que leva à desumanização e mistificação da mesma. Esta possível desvalorização da dor feminina, ou percepção da mesma como algo incompreensível, poderá levar a que a mulher tenha uma relação quase de “auto-mitologização” da sua própria dor. Se lhe é sugerido que a sua dor não é explicável em palavras, se esta própria não tem o espaço para a expressar adequadamente, talvez surja uma necessidade de manifestar esta dor através de elementos que vão para além da realidade e aos quais, quiçá, sejam conferidos maior liberdade.

Referências

Aster, Ari, dir. 2018. *Hereditary*. A24. 1hr, 47 min.

Atwood, Margaret. 1993. *The Robber Bride*. Londres: Bloomsbury.

Bainbridge, Caroline. 2002. «Feminine Enunciation in Women's Cinema». 25 (3): 129–41.

Bernardes, Sónia F., Sílvia Agostinho da Silva, Helena Carvalho, e Sabina Pereira. 2014. «Is it a (fe)male pain? Portuguese Nurses' and Laypeople's' Gendered Representations of Common Pains». *European Journal of Pain* 18 (4): 530–39.

Briton, Wood et al. 1979. *American Nightmare*. Toronto: Festival of Festivals.

Burke, Frank. 1990. «'We All Go A Little Mad Sometimes, Haven't You?': Alterity and Self-Other Mirroring in Horror Film and Criticism»». *Journal of the Fantastic in the Arts* 2 (4 (8)): 74–94.

Carroll, Noël. 1981. «Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings». *Film Quarterly* 34 (3): 16–25. <https://doi.org/10.2307/1212034>.

Carroll, Noël. 1987. «The Nature of Horror». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1): 51–59. <https://doi.org/10.2307/431308>.

Carroll, Noël. 1990. «The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (4): 349–60. <https://doi.org/10.2307/431572>.

Carpenter, John, dir. 1978. *Halloween*. Compass International Pictures. 1hr., 31 min.

Cook, Pam. 2007. *The Cinema Book*. Londres: BFI.

Coppola, Francis Ford, dir. 1992. *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures. 2hr., 8 min.

Craven, Wes, dir. 1977. *The Hills Have Eyes*. Vanguard. 1 hr., 30 min.

Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres; Nova Iorque: Routledge.

Cunningham, John. 2020. «Reproducing It: Speculative Horror and the Limits of the Inhuman». Em *Diseases of the Head: Essays on the Horrors of Speculative Philosophy*, editado por Matt Rosen, 483–98. Punctum Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv19cwdpb.16>.

Dacournau, Julia, dir. 2017. *Raw*. Focus World. 1 hr., 39 min.

de Lauretis, Teresa. 1980. “Imaging”. Editado por Ron Burnett. *Ciné-Tracts*, 1980.

di Palma, Brian, dir. 1976. *Carrie*. United Artists. 1 hr., 38 min.

Doane, Mary Ann. 1980. “Misrecognition and Identity”. Editado por Ron Burnett. *Ciné-Tracts*, 1980.

Doane, Mary Ann. 1984. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America.

Felker-Martin, Gretchen. s.d. «The Cursed Interior: Women in Horror». *VRV Blog* (blog).

Acedido através de Wayback Machine dia 22 de setembro de 2023. <https://vrvblog.co/felker-martin/2449/the-cursed-interior-women-in-horror>.

Friedkin, William, dir. 1973. *The Exorcist*. Warner Bros. 2 hr., 2 min.

Foucault, Michel. 1972. *Madness and Civilization*. Londres: Taylor & Francis.

Glass, Rose, dir. 2019. *Saint Maud*. StudioCanal. 1 hr., 24 min.

Grant, Barry Keith. 2015. *Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.

Hughes, Kathryn. 2014. «Gender roles in the 19th century | The British Library». s.d. Acedido dia 1 de outubro de 2023. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>.

Horsley, Richard A. 1979. «Who Were the Witches? The Social Roles of the Accused in the European Witch Trials». *The Journal of Interdisciplinary History* 9 (4): 689–715. <https://doi.org/10.2307/203380>.

Jamison, Leslie. 2014. «Grand Unified Theory of Female Pain | VQR Online». Modificado pela última vez em abril de 2014. <https://www.vqronline.org/essays-articles/2014/04/grand-unified-theory-female-pain>.

Jones, Emma. 2020. “How Horror Film Saint Maud Taps into Loneliness.” BBC News. Modificado pela última vez dia 8 de outubro de 2020. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54451429>.

Kent, Jennifer, dir. 2014. *The Babadook*. Umbrella Entertainment. 1 hr., 34 min.

Kristeva, Julia, e Leon S. Roudiez. 1984. «Powers of Horror: An Essay on Abjection». *SubStance* 13 (3/4): 140. <https://doi.org/10.2307/3684782>.

Kubrick, Stanley, dir. 2001: *A Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer. 2hr., 29 min.

Lauretis, Teresa de. 1985. «Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema». *New German Critique*, n.º 34: 154–75. <https://doi.org/10.2307/488343>.

- Margolis, Harriet. 1989. «Contemporary Women's Films: A Fictional Genre?» *Film Criticism* 13 (2): 47–60.
- Marland, Hilary. *Dangerous motherhood: Insanity and childbirth in victorian Britain*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.
- Millar, Charlotte-Rose. 2019. *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*. S.L.: Routledge.
- Modleski, Tania. 2008. *Loving with a Vengeance*. Londres; Nova Iorque: Routledge.
- Polanski, Roman, dir. 1968. *Rosemary's Baby*. Paramount Pictures. 2hr., 17 min.
- Shelley, Mary. 1818. *Frankenstein*. Londres: Penguin Books.
- Silberling, Brad, dir. 1995. *Casper*. Universal Pictures. 1hr, 41 min.
- Silverman, Kaja. 1990. “Dis-Embodying the Female Voice”. Editado por Patricia Erens. *Issues in Feminist Film Criticism*, 1990.
- Simpson, Chankaya. 2022. *The Consumption and Destruction of the Female Body in Modern Witch Media*. Acedido dia 14 de outubro de 2023. <https://jstor.org/stable/community.32506345>.
- Stamp, Shelley. “Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty” *Journal of Film and Video* 43, nº 4 (1991): 33–44.
- Stone, Bryan. 2001. «The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films». *Journal of Religion & Film* 5 (2). Acedido dia 10 de outubro de 2023. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol5/iss2/7>.

Szalay, Edina. 2000. «Gothic Fantasy and Female “Bildung” in Four North-American Women Novels». *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 6 (2): 183–96.

Tammi, Emma, dir. 2018. *The Wind*. IFC Films. 1 hr., 28 min.

Taylor, Mary Anne, e Elizabeth M. Glowacki. 2020. «The Language of Women’s Pain: Ideology and Critical Cultural Competencies in Pain Literacy». *Frontiers in Communication* 5. Modificado pela última vez dia 17 de junho de 2020. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2020.00036>.

Zipes, Jack. 2009. «Why Fantasy Matters Too Much». *The Journal of Aesthetic Education* 43 (2): 77–91.

Żuławski, Andrzej, dir. 1981. *Possession*. Gaumont. 2 hr., 4 min.

Glossário

body horror / horror corporal: subgénero de terror com representações altamente detalhadas e gráficas do corpo humano.

monster flick: filme, tipicamente (mas não exclusivamente) do género de terror, cujo antagonista principal é um monstro.

slasher: subgénero de terror que tipicamente envolve um assassino em série e a sua perseguição de um grupo de pessoas.

trope: um tema ou método recorrente.

Apêndices

Questões por resolver na investigação

Antecipam-se aqui algumas possíveis questões / lapsos nesta dissertação que não foram possíveis incluir organicamente no seu corpo principal.

Q: O sofrimento não é inerente ao género de terror? Qualquer mulher que protagonize um filme de terror não irá sofrer obrigatoriamente?

R: Sim, mas esta dissertação é uma exploração desse sofrimento dentro do género. O argumento proposto é que muitos dos filmes de terror a que este texto se refere centralizam o sofrimento da mulher, e não propriamente o terror em si. O terror é um veículo para contar a sua história, e não o contrário. Ou seja, a mulher não sofre porque está num filme de terror. A mulher sofre, logo está num filme de terror. A dor feminina é, possivelmente, vista como algo tão grande e incompreensível e sem “espaço” para existir, que só o terror poderá fazer jus à sua dimensão.

Q: Mas qualquer sentimento pode, teoricamente, ser levado ao extremo no género de terror. Não se poderá dizer que qualquer emoção possa ser melhor encapsulada através do terror, porque é este o género que mais “permite” a existência / expressão de excesso?

R: É verdade que o terror é o género que talvez mais “permita” a exploração e expansão de certas emoções, particularmente se estas forem negativas. Mas isso não é o mesmo que elas serem vistas como precisando de ser contadas deste ângulo, que é o que se pretende argumentar que acaba por acontecer com a solidão feminina. A raiva é uma emoção que pode correr muito fundo, por exemplo. Há imensa raiva no cinema de terror (e há imenso que se pode dizer sobre a raiva, e sobre a raiva feminina, no cinema de terror, mas isso seria outra dissertação). Mas também há imensa raiva noutros géneros, inquestionavelmente. Claro que o terror não analisa temas ou sentimentos necessariamente melhor pela virtude de poder dar-se a “excessos”; veja-se, por exemplo, *Wendy e Lucy*, um filme de drama que fala sobre solidão de

uma mulher. O que se propõe é que parecem haver bastantes histórias que encontram algum benefício no ângulo que o terror confere.

Q: Existem filmes sobre dor psicológica feminina que não são filmes de terror.

R: Absolutamente, e não se pretende argumentar que a dor psicológica das mulheres só é abordada no terror! Mas parece que muitos dos filmes que existem sobre solidão feminina se encontram neste género, e procurou-se oferecer uma possível explicação para tal através de alguns estudos de caso.

Q: Mas mesmo dentro do terror, não existem filmes com mulheres em sofrimento interior cuja natureza não é mística/supernatural/fantástica?

R: Claro que sim, inúmeros — a dor feminina existe em todo o tipo de géneros e subgéneros. Mas quando se abordam temas de saúde mental, solidão, enfim, qualquer tipo de dor interior, o misticismo parece prevalecer vincadamente perante outros tipos de elementos de terror (*slasher*, horror corporal, etc.).

Q: E isso não será porque o sofrimento psíquico se alinhará mais evidentemente com o fantástico do que com a violência, independentemente do género dos protagonistas?

R: Claro que qualquer personagem pode, independentemente do seu género e como consequência ou manifestação da sua dor interna, ter experiências sobrenaturais, por ex. ver algo que não está lá como elemento simbólico da sua loucura emergente. É uma *trope* antiga. No entanto, verifica-se que o terror aparenta ter uma relação específica com o sofrimento psicológico feminino que vai para além de loucura = estar mais propenso a ter experiências com elementos sobrenaturais / fora deste mundo, alucinar, etc. O que se procura entender e expor é quais são as nuances desta relação e de que maneira é que ela se manifesta.

Q: Não terão as mulheres um papel mais vincado na fantasia devido a preconceitos misóginos evidentes, que as impedem de protagonizar com mais frequência outros tipos de filmes de terror, nomeadamente filmes mais violentos?

R: Em parte, sim. Mas a mulher tem um papel crescente em filmes violentos, apenas não quando o seu estado psíquico é um elemento central da história (habitualmente, isto é — há sempre exceções, claro). O sofrimento psíquico masculino não se alinha necessariamente com um ou outro tipo de filme de terror, enquanto que a dor psicológica feminina parece estar frequentemente acompanhada de elementos supernaturais. Não creio que seja só porque as mulheres não são associadas a violência, mas sim devido às percepções da, e abordagem perante a, dor feminina. Não quer dizer que a misoginia não esteja envolvida — acho que está, apenas não devido a preconceitos de que a violência e a mulher não coexistem com frequência.

Conteúdo extra sobre *Saint Maud*

Outra teoria proposta por vários teóricos, entre os quais Carroll e Wood, é que no cinema de terror, a figura fantástica pode ser identificada como sendo rival ou serva de Deus (ou talvez ambas em simultâneo). Por isto entende-se que a figura do monstro poderá

- a) opor-se a Deus diretamente, como é o caso da figura do vampiro de Bram Stoker (e da sua adaptação por Coppola)
- b) ser identificada como “rival” da divindade por ser uma criação aberrante, que, não tendo sido criada por Deus, desafia a “ordem natural” (como é o caso de Frankenstein, por exemplo)
- c) fazer parte do seu reino / ser seu servo direta ou indiretamente

No caso de *Saint Maud* este argumento talvez se torne mais difícil de descortinar, uma vez que a figura fantástica principal do filme já é Deus, no seu sentido mais literal. Deste modo, propõe-se que no filme em análise, Deus é uma versão deturpada de si mesma, desafiando-se a si mesmo ao alinhar-se com uma mulher perturbada, e aparentemente instruindo-a a magoar-se a si mesma e eventualmente outros. Este comportamento contrasta com a imagem de Deus no seu sentido mais “puro”, enquanto representante simbólico do bem e da virtude (embora, fosse esta dissertação de maior extensão, se pudesse apresentar o caso, já por outros colocado, que Deus não é tão benevolente como é relatado no conhecimento popular, e como de acordo com as suas próprias escrituras).

Por outras palavras, a mera apresentação de Deus como é feita no filme é talvez um desafio dos seus valores clássicos. Usando outro exemplo para melhor ilustrar este ponto, a figura do vampiro desafia Deus, porque é uma figura anormal, desconhecida pela humanidade e, dum ponto de vista antropocêntrico, desconhecida por Deus, também. Desafia a pureza, o bem, a virtude. No caso de *Saint Maud*, a solidão e Deus parecem tornar-se um só; só por si já uma heresia. A dor de Maud também não será necessariamente tão virtuosa como nos é inicialmente sugerido. No clímax do filme, em que Maud pega fogo a si própria, estará

verdadeiramente a cumprir a vontade de Deus? A sua visão distorcida e o seu sorriso triunfante sugerem que sim; mas também podemos ver que este ato de auto-imolação é claramente visto pelos transeuntes em terror no fundo da tela. No entanto, a “verdade” é-nos oculta neste momento; só Maud sabe o que sente na sequência final do filme, e só ela acede à sua libertação. A tela ilumina-se, sugerindo uma resposta de Deus. Terá Deus visto Maud? Terá Maud visto Deus? Será que importa? Nesse momento, as suas preces foram respondidas. A sua dor só podia ser entendida por uma força maior. Se essa força era ela mesma, não nos é confirmado.