



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS – CECH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – DCOS**

LETÍCIA GABRIELA SANTOS E SILVA

**MONSTROS INVISÍVEIS, CORPOS VISÍVEIS: “*THE ENTITY*” E A VISÃO DO
CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR HOLLYWOODIANO ENTRE OS
ANOS 70 E 80**

**SÃO CRISTÓVÃO
2025**

LETÍCIA GABRIELA SANTOS E SILVA

**MONSTROS INVISÍVEIS, CORPOS VISÍVEIS: “*THE ENTITY*” E A VISÃO DO
CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR HOLLYWOODIANO ENTRE OS
ANOS 70 E 80**

Monografia apresentada ao
Departamento de Comunicação Social –
DCOS, da Universidade Federal de
Sergipe, como pré-requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual, sob a orientação
da Professora Dra. Maíra Cinthya
Nascimento Ezequiel

SÃO CRISTÓVÃO

2025

**MONSTROS INVISÍVEIS, CORPOS VISÍVEIS: “*THE ENTITY*” E A VISÃO DO
CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR HOLLYWOODIANO ENTRE OS
ANOS 70 E 80**

Monografia apresentada ao
Departamento de Comunicação Social –
DCOS, da Universidade Federal de
Sergipe, como pré requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual, sob a orientação
da Professora Dra. Maíra Cinthya
Nascimento Ezequiel

Banca examinadora:

Profa. Dra Maira Cinthya Nascimento Ezequiel (DCOS/UFS) Orientadora

Profa. Dra Danielle Parfentieff de Noronha (DCOS/UFS)

Profa. Dra Marina Cavalcanti Tedesco (PPGCine/UFF)

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é o começo de uma jornada em honra aos caminhos trilhados por aquelas que vieram antes de mim.

Agradeço às mulheres da minha família carnal pela perseverança, pelo cuidado umas com as outras e pela coragem de irem atrás de seus sonhos mesmo dentro dos limites que lhes foram impostos por seu tempo, sua condição financeira e por sua mulheridade. Como elas mesmas costumam dizer: quem puxa aos seus, não degenera.

Pelo apoio, agradeço especialmente às minhas tias Auxiliadora e Daniela, que nunca me deixaram perder o encanto por compreender as minúcias do mundo.

Agradeço também à minha mãe, Celeste, que me ensinou a ver filmes: por todos os DVD's piratas comprados no centro nas tardes de domingo, escrevo nossa história.

Agradeço à minha orientadora, Maíra, por tantas vezes compreender e desembaralhar as ideias que surgiam em minha mente.

Agradeço a todas aquelas que abriram caminho para que eu tivesse as ferramentas de estudo que tenho hoje, aquelas que ousaram adquirir e difundir conhecimento, da ciência “dos homens” e das ciências consideradas místicas, e que muitas vezes foram levadas à morte por saber demais. Que eu possa continuar aprendendo e ensinando em honra aos seus espíritos.

Agradeço por fim, mas como sinônimo de um grande começo - da mesma forma que Esù, que matou um pássaro ontem com a pedra que só atirou hoje - à minha espiritualidade. A *Ipàwonà* (kolofe?) que é, sempre foi, e continuará sempre sendo, mesmo quando minha matéria não responder mais ao sopro da vida, minha iluminação, a noção de sentido da flecha entre a mão do caçador e o corpo vivo e quente da caça. A Oxum, por me trazer de volta para casa em meio a este processo de escrita: sem olhar em seu espelho teria me perdido muito mais vezes. E às outras mulheres que habitam meu Ori, que me tornam tão plural, complexa e fascinante, e fazem com que eu me enxergue da forma como deveríamos ser vistas sempre.

RESUMO

A presente pesquisa se debruça sobre os elementos que ilustram a relação de abjeção entre a sexualização e a violência dos corpos das protagonistas femininas no cinema de horror hollywoodiano, e também como a presença ou ausência imagética do antagonista reforça o abuso invisível que o cinema clássico infringe às mulheres, através da análise do filme *The Entity* (1982), do diretor Sidney J Furie.

Palavras-chave: “Cinema de Horror; Teorias Feministas do Cinema; Representação; Prazer Visual; Violência”

ABSTRACT

This research relies on the elements that illustrate the abjection between sexualization and violence applied over the bodies of the feminine protagonists on the hollywoodian horror cinema, and also on how the imaged presence or absence of the antagonist reinforces the invisible abuse that the classic cinema inflicts over women, through an analysis of the film *The Entity* (1982), by Sidney J. Furie

Keywords: "Horror Cinema; Feminist Cinema Theories; Representation; Visual Pleasure; Violence"

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Frame do filme “ <i>The Entity</i> ” que antecede o primeiro abuso sofrido por Carla	35
Figura 2. Câmera assume o ponto de vista da Entidade durante cena no banheiro	39
Figura 3. Câmera assume o ponto de vista da Entidade durante cena da sala de jantar	39
Figura 4. Cena da sala de reuniões dos psiquiatras em <i>The Entity</i>	41
Figura 5. Cena onde Carla quebra a quarta parede durante ataque da Entidade em <i>The Entity</i>	45
Figura 6. Réplica da casa de Carla construída em laboratório pelos parapsicólogos, em <i>The Entity</i>	48
Figura 7. A Entidade assume o controle das armas de gás e encurrala Carla	49
Figura 8. Carla quebra os espelhos de seu quarto	52
Figura 9. Carla quebra o espelho posicionado enquanto olhar da câmera	52
Figura 10. Sneiderman culpa Carla de criar a Entidade em sua cabeça	53
Figura 11. Cindy afirma que viu o ataque da Entidade	54
Figura 12. Carla emocionada pergunta repetidas vezes “Você pode ver?”	55

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O TERROR E O PRAZER VISUAL: UMA ABJEÇÃO	16
2.1 O terror e a manutenção da moral	16
2.2 Prazer visual x terror	22
3. DESEJAR E PUNIR O OUTRO	25
3.1 A vítima-heroína e a vítima-monstro	25
3.2 <i>The entity</i>	34
4. O APARELHO CINEMÁTICO: UMA “ENTIDADE” DO PATRIARCADO ...	40
5. VOCÊ PODE VER?	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	58

1. INTRODUÇÃO

*“This is a man's world, (...)
But it wouldn't be nothing, without a woman or a girl.”¹*

– James Brown

Já me aproximando do final do curso de Cinema e Audiovisual, sou convencida por meus amigos - em específico amigos homens - a assistir pela primeira vez *Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974), ouvindo sempre comentários muito positivos sobre a história e a técnica presentes neste clássico do horror. Assistindo, me deparo com os 40 minutos finais, onde a câmera acompanha, tão sedenta por aquelas imagens quanto os assassinos em cena, o desespero, o medo e a tortura da protagonista feminina.

Este estudo parte da minha experiência enquanto espectadora tardia - que começou a ver filmes de terror já aos 18 anos - embora assídua de filmes de terror, em particular dos clássicos hollywoodianos, e do meu incômodo com a forma com a qual as personagens mulheres são construídas, e como o espetáculo criado em cima da tortura delas é o que sustenta diversos subgêneros do terror ao longo dos anos.

A pesquisa pretende se debruçar, sobre o filme de terror *“The Entity”* ou *“O Enigma do Mal”* (1982), baseado no romance de Frank De Felitta e dirigido por Sidney J Furie, e em suas relações metalinguísticas com os dilemas que teóricas feministas como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e CarrieLynn D. Reinhard analisam na relação do cinema com a imagem do corpo feminino - em particular no cinema de horror.

O longa acompanha a protagonista, Carla, que é estuprada diversas vezes por um ser invisível e desacreditada por todas as autoridades ao seu redor. Não só

¹ Tradução nossa: “Esse é um mundo dos homens, (...) mas não seria nada sem um mulher ou uma garota...”

a premissa, como também a exposição do corpo da personagem em repetidas cenas de violência cada vez mais explícitas, são elementos que chamam a atenção da pesquisa para esse filme, por se relacionarem diretamente à questões como a agência do olhar feminino dentro do cinema, o prazer visual no cinema, e outras análises relacionadas aos estudos de gênero no cinema.

Mas não é com *The Entity* que essa relação assustadora do cinema com as mulheres começa.

Quanto mais tempo o cinematógrafo, popularmente conhecido enquanto uma invenção dos irmãos Lumière, passava nas mãos de seus criadores cientistas-artistas e outros que ousaram manusear este experimento, mais se tornava perceptível o mar de possibilidades guardado naquela pequena caixa preta. Inúmeros registros de momentos do dia-a-dia, como pessoas e animais caminhando, operários saindo de seus trabalhos, e jantares e festas familiares, foram base para a linguagem do cinema começar a tomar forma. Mas cortar o filme, subtrair partes e/ou alterar a ordem dos eventos gravados adiciona outra camada de “magia” ao cinema. Guardar a presença e o movimento não é mais o suficiente quando é possível brincar com a realidade.

Um dos pioneiros nessa prática é George Méliès. Artista de teatro, e ilusionista, o também agora diretor almejava usar o cinematógrafo em suas apresentações de ilusionismo no teatro, mas acaba descobrindo outro mundo a se explorar através daquelas lentes.

Em 1902 ele traz ao mundo “*A viagem à Lua*”, curta inspirado na obra de Júlio Verne. O curta de 15 minutos tem um efeito quase mágico para a época, contando com vários cenários, figurantes e principalmente efeitos de montagem como dupla exposição e cortes. A obra de Méliès fica conhecida como pioneira dos filmes de ficção, entretanto, pouco se fala como houve antes dele outra produção de destaque.

Quase completamente apagada da história do cinema, a francesa Alice Guy-Blaché, foi provavelmente a primeira cineasta mulher e, possivelmente, a primeira pessoa a explorar a via narrativa do cinema.

Guy-Blaché foi secretária de uma fábrica e produtora de cinema chamada Gaumont, e após o contato com a invenção dos Lumière, resolve fazer

experimentações como atrasar ou apressar a velocidade da câmera e fazer cortes.² Em 1900 filma “*A fada dos repolhos*”, curta de 1 minuto de onde tira bebês de uma horta de repolhos com efeitos de montagem.

Quando abro o texto citando a música “*It’s a man’s man’s man’s world*” de James Brown, mais especificamente o trecho onde ele diz que este é um mundo dos homens, mas não seria nada sem uma mulher ou garota, é sobre momentos como esse da história do cinema a que me refiro. A relação assombrosa das mulheres com o cinema começa atrás das lentes, quando mesmo presentes, são apagadas, silenciadas, omitidas em prol de um homem.

Alice Guy-Blanché fez seu primeiro filme aos 23 anos, e até pouco antes dos meus 23, jamais tinha escutado nada sobre suas produções.

O cinema começou como um lugar possível para que mulheres trabalhassem. Inúmeras foram as que ocuparam funções em fábricas e estúdios, participaram de grandes produções, ou dirigiram seus pequenos filmes e registros familiares. A câmera passou muitos anos nas mãos delas, mas a partir do momento em que o cinema enquanto indústria se torna uma possibilidade, não é mais viável que estas mulheres estejam em poder dos artefatos cinematográficos.

E ao mesmo passo que essa consciência perpassa a mente dos donos de negócios, aos poucos vai se tornando claro como imagem e poder andam lado a lado. Logo, não seria correto deixar que além de estar em posse de uma câmera, essas mulheres fossem donas do *olhar*, que contassem suas próprias histórias.

Mas, o mundo, ainda que seja dos homens, não pode ser nada sem uma mulher.

Não permitir que as mulheres tivessem em mão o controle sobre o olhar cinematográfico era o primeiro passo para que se tornassem *objeto* deste olhar. Os filmes não partiriam mais delas, mas seriam *sobre* elas. Ou melhor, sobre o que os homens desejam das mulheres.

Com o surgimento de estúdios, e a consolidação destes como grandes produtores de longa-metragens, o aparato fílmico se torna instrumento importante na construção da imagem do país, interna e externamente.

A Era de Ouro do cinema Hollywoodiano se estende por várias décadas, mas é principalmente nos primeiros anos, quando as produções são mais marcadas por

² Informações retiradas do documentário “E a mulher criou Hollywood” (2016), de Julia Kuperberg e Clara Kuperberg

uma busca por convencer não só as pessoas naturais daquele país, mas também o estrangeiro - que já consumia os *blockbusters* importados - de como era, (ou deveria ser) o modo de vida estadunidense.

O cinema de romance, de drama, os musicais se propunham a mostrar os modos ideais de se viver e agir, como as pessoas deveriam se relacionar entre si e com as instituições como governo, igreja, e polícia, e como deviam se portar em relação a dinheiro e progresso. Acompanhar um romance com final feliz, um faroeste no qual os “bons” conquistam a terra dos “selvagens”, um suspense em que o vilão é desmascarado pela polícia e todos ficam sãos e salvos no final, é o sonho que a indústria de Hollywood escolhia vender.

A mulher bela, loira, magra, que cuida da própria beleza, dos filhos e da casa enquanto seu esposo trabalha, que é tranquila, amável, feminina e obediente, é também uma imagem ideal que hollywood escolhe vender.

As diferentes construções da imagem da mulher, suas motivações e intuitos são temas centrais dos estudos das teorias feministas do cinema. Em suas pesquisas, autoras como Mary Ann Doane, Ann E. Kaplan, entre outras, mesmo que partindo de diferentes perspectivas, costumam convergir na análise sobre como o corpo feminino se torna um objeto do olhar masculino.

Em geral, os homens dentro da diegese do filme, ou aqueles responsáveis por escrever e dar vida às histórias, desejam silenciar, controlar, possuir ou punir essas mulheres. Constroem personagens, geralmente, sem considerar as subjetividades das espectadoras mulheres. Personagens vazias de sentido, desprovidas de agência sobre suas vidas, meras marionetes nas tramas do “mundo dos homens”.

No cinema de horror, estas questões parecem ganhar o espaço perfeito para entregar sua força máxima. Se clássicos de Hollywood, como por exemplo *Meet me in St Louis* (1944, Vicente Minnelli), vão dando forma a estética e moral ideal do *american way of life*, o cinema de horror é o espaço para punir os que não alcançam este lugar, em particular os grupos sociais que estão à margem, que são desviantes, que são *o outro*.

A psicanálise, em especial os estudos de Freud e Lacan, embora sejam uma linha de estudo que limita a ideia de um ser-mulher a questões diretamente ligadas à diferença sexual, não deixa de ser um dos instrumentos utilizados pela primeira geração de teóricas feministas do cinema para tentar compreender como o

patriarcado vê a mulher. Sendo assim, estes autores serão também citados ao longo desta pesquisa, em geral a partir das autoras que os enunciam.

Durante a Era de Ouro do cinema Hollywoodiano, o de horror explorava narrativas enraizadas na literatura, principalmente a literatura gótica, recriando várias versões de histórias clássicas, como Drácula e Frankenstein, além de produzir filmes de múmias, lobisomens, e outros monstros zoomórficos de todo tipo. Neste momento do cinema de horror, as mulheres não eram muito além de vítimas ou alvos destes monstros, as quais precisavam estar constantemente sob a proteção do protagonista. Eram clássicas mocinhas indefesas, de beleza impecável e bons costumes, como deveriam ser, também, no mundo real.

Mas entre os anos 60 e 70, com o terror psicológico de Hitchcock, o fortalecimento do gênero *slasher* e, principalmente os movimentos de liberdade sexual da década de 70 em todo o mundo, novas luzes são lançadas sobre estas personagens.

O mundo de vilões homens com facas, serras elétricas e outros meios de torturar, estrangular e perseguir suas vítimas constrói na verdade, narrativas que buscam vilanizar mulheres desviantes, principalmente aquelas que têm algum domínio sobre seu corpo e sua vida sexual, matando-as em cenas longas, brutais e sanguinolentas.

Aquelas que ainda seguem um ideal de “mulher correta”, ganham o título de *final girls*.

Apesar de serem igualmente perseguidas e violentadas física, psicológica, e muitas vezes também sexualmente, caso ainda sejam virgens, as *final girl* - termo criado pela pesquisadora Carol J. Clover em seu livro “*Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*” (1992) - sobrevivem no final do filme, deixando a mensagem que, sendo mulher, sempre estaremos suscetíveis às piores coisas possíveis, mas caso estejamos dentro de um conjunto de padrões idealizado como correto pela sociedade, podemos sobreviver para servir de exemplo. Pensando assim, podemos considerar que:

A maior parte da tradição folclórica consiste em lendas assustadoras envolvendo fantasmas, bruxas, vampiros e outras criaturas sobrenaturais,

todas criadas para ensinar o leitor ou espectador uma lição relacionada a moral e normalidade.³ (OLSON e REINHARD, 2016, p.3, tradução nossa)

Os subgêneros do terror que vão surgindo nestas décadas lidam de forma semelhante com o corpo feminino, trazendo naquelas narrativas diversos motivos pelos quais aquelas mulheres estão destinadas a passar por tanto sofrimento. Entretanto, quanto mais o tempo passa, mais o interesse se concentra nas sensações contraditórias de medo e prazer que a imagem destas vítimas seminuas podia gerar.

Em *The Entity* (1982), de Sidney J Furie, o “prazer visual do cinema” (Mulvey, 1983) de terror parece chegar em seu ápice: o monstro não tem forma, rosto, nem armas, e se faz presente apenas na imagem da vítima, em seus momentos de extrema angustia, dor e desespero, durante as cenas cada vez mais explícitas de estupro. Não há mais a imagem de um vilão, apenas o corpo fragmentado, despido, tocado e observado sem consentimento da vítima. No longa, acompanhamos Carla Moran em sua jornada em busca de solução para o problema inesperado que caiu sobre ela: um ser invisível que a abusa sexualmente durante todo o filme.

Porquê a entidade escolheu Carla? Esta é uma das perguntas que o longa-metragem não responde nem a seus personagens, nem a seu espectador. Mas que pode ser respondida ao compreender os motivos pelos quais o cinema de terror se sustenta na violência ao corpo feminino.

No próximo capítulo, será abordada a forma com que o cinema, em particular o cinema de terror age enquanto uma ferramenta de manutenção da moral e dos costumes de uma classe hegemônica, e como para além disso o olhar cinematográfico é construído também a fim de gerar um prazer, escopofílico ou voyeurista em seu espectador.

Logo em seguida, o capítulo 3 faz uma análise comparativa entre os gêneros *slasher*, Cinema de Exorcismo e o filme *The Entity*, mais especificamente sobre como esse prazer visual se aplica sobre estes três estilos de filme de terror, e sobre como sexualização e violência andam lado a lado em todos os três.

O capítulo 4 é centrado em esmiuçar as contradições e relações metalinguísticas presentes em *The Entity*, e em como as dinâmicas internas do filme

³ Tradução nossa: “Much of folkloric tradition consists of frightening tales involving ghosts, witches, vampires, and other supernatural creatures, all designed to teach the reader or listener a lesson regarding morality and normality.” (OLSON, REINHARD, 2016, p. 3)

podem vir a mimetizar a forma com a qual o cinema Hollywoodiano de terror lida com os corpos femininos.

No último capítulo é discutida a forma com a qual o próprio filme, imerso em suas contradições, parece sugerir um caminho para que o olhar do cinema se distancie desse olhar patriarcal: através da construção de um olhar feminino.

2. O TERROR E O PRAZER VISUAL: UMA ABJEÇÃO

2.1 O terror e a manutenção da moral

Os filmes narrativos, em especial do cinema Hollywoodiano, dominante e comercial, se apresentam como filmes de entretenimento, buscando, de forma semelhante ao mecanismo de “suspensão da descrença”⁴, manter a ilusão de que o cinema é, puramente, magia e beleza, e omitir como ele opera a partir da perspectiva daqueles que têm o poder sobre a câmera - e sobre a imagem - nas mãos.

Teresa de Lauretis, em seu texto originalmente publicado em 1987, “*A Tecnologia do Gênero*”, um dos textos base desta pesquisa, não nega a fascinação intrínseca ao aparato cinematográfico, mas também não deixa de enxergá-lo como “um dos conjuntos de técnicas criados pela burguesia para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia.” (De Lauretis, 1994, p. 220)

O cinema narrativo, por vezes discretamente, outras vezes de forma mais incisiva, constrói imagens que buscam representar os comportamentos, costumes, e até quais tipos de pessoa são considerados corretos, normais, pela classe social dominante, que detém o poder das câmeras nas mãos.

Em alguns gêneros cinematográficos, são mais perceptíveis as marcas de sua época de produção. Por exemplo:

Podemos ver também como o melodrama familiar, um gênero destinado especificamente para a mulher, funciona tanto para pôr à mostra as restrições e limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher, quanto para ‘educar’ as mulheres a aceitar essas restrições como ‘naturais’, inevitáveis - como ‘devido’. (KAPLAN, 1995, p. 46)

Embora a estrutura do melodrama dê bases para “educar”, “limitar” determinar o que seria ou não um comportamento “natural” e “adequado” para uma mulher, não é o único gênero cinematográfico que se articula desta forma. O cinema de terror, objeto de estudo desta pesquisa, através da análise do filme *The Entity*, dirigido por Sidney J Furie trabalha na mesma dinâmica, com um adicional de

⁴ Termo aplicado na literatura, no teatro, no cinema para indicar a suspensão do julgamento do leitor/espectador em troca do entretenimento; Vontade de um leitor ou espectador de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias.

violência e sexualização do corpo feminino. No terror, limitar e moldar o comportamento feminino não basta, é preciso punir tudo aquilo que é considerado desviante.

Como as obras de suspense, as obras de horror são concebidas para provocar algum tipo de afetação no espectador (Carrol, 1999, p. 30). O medo, o nojo, o pavor são sensações de interesse dos contadores de histórias desde a literatura, e não poderia ser diferente para o cinema. Os primeiros filmes de terror de Hollywood bebem da fonte da literatura gótica, e se empenharam por longas décadas em fazer adaptações de histórias clássicas, como Drácula, Frankenstein, e outros monstros da mesma época.

Nestas obras mais clássicas, as protagonistas femininas apareciam, geralmente, como donzelas em perigo, sua segurança sendo o maior motivador para que o protagonista masculino, sempre representado por algum galã do momento, impedisse o vilão e restaurasse a ordem. No fim, é como mencionado por Laura Mulvey:

‘O que importa é o que a heroína provoca, (...) é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.’ (MULVEY, 1983, p. 444)

Para Noell Carroll (1999), em seu livro “*A filosofia do horror ou paradoxos do coração*”, o “horror artístico”, produto do gênero que se cristalizou a partir destas obras clássicas da literatura, é como uma emoção:

(...) envolve uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas (...), contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, enregelamento, paradas momentâneas, calafrios (portanto, ‘frios na espinha’), paralisias, estremecimentos, náusea, um reflexo de apreensão ou um estado de alerta fisicamente incrementado (uma resposta ao perigo), talvez gritos involuntários etc. (CARROL, 1999, p. 41)

Em geral, na literatura clássica de horror, assim como nos primeiros filmes do gênero, o que provoca essas sensações físicas são os monstros. Costumam gerar não só a sensação de perigo, mas alguma repugnância, tanto nos personagens, quanto no espectador e em sua maioria, são figuras que se aproximam da feiura, da

sujeira, da doença, da morte, da impureza, ou que fogem da norma de alguma outra forma.

Pode-se pensar a princípio que o horror em relação aos monstros esteja atrelado a essa aparência. A feiura, tanto para o senso comum, como para os estudos da estética, se relaciona com a maldade, o mundano, enquanto a beleza e a harmonia, se aproximam do divino. Entretanto, monstros como os vampiros, descritos na maioria das vezes como seres elegantes, etéreos, e até mesmo sensuais, são um exemplo de que nem sempre este é o caminho.

(...) para além de prover à audiência reações físicas e emocionais de repulsa de desgosto, ou medo e ansiedade, os enredos dos filmes de horror também geram reações mais complexas e intelectuais ao passo que os espectadores relacionam a presença do monstro à verdadeiros males existentes no mundo real.⁵ (OLSON e REINHARD, 2016, p. 4, tradução nossa)

O medo proveniente desses monstros dialoga diretamente com os temores sociais de sua época. Seguindo com o exemplo dos vampiros, para além de serem corpos que vivem sem alma - questão que já de início confronta o pensamento religioso cristão - estes monstros seduzem suas vítimas, em geral donzelas delicadas, e quando não cometem o terrível crime de assassinato, corrompem essas moças, transformando-as em iguais ameaças com um beijo mortal em seus macios pescoços. É um afronte ao pudor, uma possível metáfora para o quão perigoso pode ser ceder aos desejos da carne.

Estando em posse do controle das tecnologias do cinema e de suas narrativas, a maior parte dos filmes de terror vai fabular sobre medos como ter sua autoridade desafiada, suas posses ameaçadas, sua força ou sabedoria questionados, questões comumente associadas aos temores masculinos, em particular ao medo da castração.

Como De Lauretis, Kaplan, e muitas outras teóricas feministas, também compreendo o discurso psicanalítico como uma ferramenta que limita nossa existência à essa diferença sexual, a ser, sempre, uma versão incompleta, o *outro* do homem, que resume a multiplicidade, a subjetividade das mulheres, aos efeitos

⁵ Tradução minha: "Thus, beyond simply providing audiences with emotional and physical reactions of revulsion and disgust or fear and anxiety, horror film tropes also provide for more complex and intellectual reactions as viewers consider the monster's presence in relation to the true evils that exist in the real world."

de não ter um falo, desconsiderando as demais implicações de sermos sujeitos “engendrados” (De Lauretis, 1994, p. 208), formados a partir das relações de gênero.

É preciso sair da “casa patriarcal”, encontrar outras perspectivas para além da psicanálise. Entretanto, não podemos ignorá-la por completo. Nossa socialização foi feita dentro do patriarcado. Essas teorias, fundamentais para a sustentação do *status quo*, moldaram parte do pensamento ocidental. É preciso compreender nossas amarras para nos libertarmos delas.

Um dos pontos centrais do pensamento Freudiano é o complexo de castração. Está relacionado ao momento da infância quando as crianças percebem as diferenças sexuais. O menino, ao perceber que a menina não tem um falo, tem como primeira reação manter a crença de que é impossível existir um ser diferente de si mesmo, e assume que o falo ainda há de se desenvolver. Num segundo momento, percebe que isto não vai acontecer, e faz a associação direta de que as mulheres foram castradas. A falta, a incompreensão do outro gera uma angústia constante no sujeito homem: o medo de ser castrado também. Já as meninas, segundo Freud, percebem de imediato que são seres faltantes, que não tem um pênis, invejam aqueles que têm, e desprezam a si mesmas por não o ter.

Essas noções constróem um certo paradoxo do falocentrismo, no qual a mulher, ao mesmo tempo, é uma eterna vítima, e também simboliza a ameaça da castração. A imagem da mulher castrada desperta nos homens tanto a sensação de serem superiores quanto o pavor da possibilidade de serem igualados a este *outro* faltante.

Susan Lurie, citada por Barbara Creed (1993) no livro *The Monstrous Feminine*, propõe outra visão deste paradoxo:

(...) os homens temem as mulheres, não por elas serem castradas, mas por elas *não serem* castradas. Lurie afirma que homens temem as mulheres porque elas não são mutiladas como um homem ficaria caso fosse castrado; mulheres são fisicamente completas, intactas, em posse de todo seu poder sexual. A noção da mulher castrada é uma fantasia criada para amenizar o medo real dos homens do que as mulheres poderiam fazer com eles. (...) Especificamente, o medo dos homens é que as mulheres possam

castrá-lo tanto psicológica como fisicamente.⁶ (LURIE apud. CREED, 1993, p. 42-43, tradução nossa)

No cinema de terror, os medos são transformados em situações, ou na maior parte dos casos, em monstros - por vezes até mesmo mulheres monstruosas, como bruxas, sereias, e mulheres em estado de possessão - que conduzem essa sensação de temor, mas as narrativas são construídas de forma que, mesmo o protagonista sendo posto à prova, desafiado, exposto à representações de seus maiores medos, o vilão é derrotado, a ordem é restaurada, e o espectador encerra a sessão com uma sensação satisfatória de onipotência (Mulvey, 1983, p. 446).

O cinema se torna este lugar onde o homem pode, não só se tornar invencível diante daquilo que teme, mas simultaneamente “exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher.” (De Lauretis, 1994, p. 438)

“Os signos do cinema Hollywoodiano, estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constroem a mulher de maneira específica. (...)” (Kaplan, 1995, p. 45) Aqui, a mulher serve como objeto para provar a força, a inteligência, a destreza do protagonista masculino, quando colocada no lugar de donzela em perigo, ou a capacidade do sujeito homem de driblar, apaziguar ou aniquilar o sujeito-outro-faltante, quando colocadas como mulheres monstruosas.

Os monstros podem ser símbolos para terrores reais, mas o cinema de terror dialoga mais diretamente com o espectador homem. Enquanto isso, a espectadora mulher se depara com uma imagem limitada e limitante de si mesma, ou melhor, do que os detentores do poder das lentes esperam que uma mulher seja.

O filme *The Entity* surge num contexto em que, nos Estados Unidos, um movimento de incentivo para que vítimas de abuso e violência doméstica denunciassem seus abusadores cria forças, e junto com as denúncias, surgem também diversos casos onde a vítima era desacreditada.⁷ O diretor, Sidney J. Furie

⁶ Tradução nossa: (...) men fear women, not because women are castrated but because they are not castrated. Lurie asserts that the male fears woman because woman is not mutilated like a man might be if he were castrated; woman is physically whole, intact and in possession of all her sexual powers. The notion of the castrated woman is a phantasy intended to ameliorate man's real fear of what woman might do to him. (...) Specifically, he fears that woman could castrate him both psychically and in a sense physically. (LURIE apud. CREED, 1993, p. 42-43)

⁷ Informações mencionadas no capítulo “Cool Sounds From Hell: *The Entity*” presente no livro *Sidney J. Furie: Life and Films* (2015) de Daniel Kremer

usa como base a história real de Doris Bither, transformada em livro pelo roteirista Frank De Felita, para criar sua pagonista Carla Moran, que experiencia abusos de um monstro invisível, descorporificado, e é desacreditada pelas pessoas ao seu redor: um medo real da época.

Para *Furie*, De Felita, e boa parte da recepção masculina da estreia do filme, é uma obra exemplar em ilustrar a luta das mulheres contra a violência doméstica, assim como a violência das instituições que desacreditam seus depoimentos. O filme é tido por parte da crítica, não só como “um grande entretenimento”, mas como disse o crítico David Pirie para a revista *Time Out*, como “algo que chega a lugares onde a crítica feminista mais didática ainda não havia chegado” (Kremer, 2015, p. 273)

A intenção do diretor de expor os diversos abusos passados por estas mulheres em suas casas e diante das autoridades, não chama tanta atenção quando suas escolhas de como abordar esse assunto dentro da linguagem fílmica.

Dani Adams, palestrante do Grupo Canadense de Mulheres Contra a Violência Contra as Mulheres pontua sobre o filme em entrevista da época de sua estreia para o *Los Angeles Times*:

Como uma mulher, o filme me deixou nauseada. Como membro da minha organização, achei muito violento. Fiquei impressionada com quão fluido e bem feito o filme era, mas isso torna tudo ainda pior, já que você fica ainda mais imerso na história. Ele aborda alguns pontos da causa feminista muito bem, as coisas que costumam acontecer com vítimas mulheres acontecem também com aquela mulher. Mas o fato é que não deixa de ser uma mulher sendo explorada novamente, com as cenas de estupro se tornando progressivamente mais gráficas, mostrando mais e mais daquele corpo a fim de manter a audiência interessada. O filme é claramente pensado desta forma.⁸ (KREMER, 2015, p. 272, tradução nossa)

⁸ Tradução nossa - As a woman, the movie made me nauseous. As a member of my organization, I found it very violent. I was impressed by how slick and well-made it was—but that makes it all the worse, because you get all the more involved in it. It makes certain feminist points very well—the things that often happen to a victimized woman happen to this woman. But the fact is, it is a woman being exploited again, with the rape scenes becoming progressively more graphic, showing more and more of her body, to keep the audience interested. The movie is clearly designed this way. (KREMER, 2015, p. 272)

Assim, “Em outras palavras, o terror parece erguer um espelho para uma certa sociedade ou cultura, e o reflexo revela o que aquela sociedade tem de ruim, asqueroso, horrível e muito mais.”⁹ (Olson e Reinhard, 2016, p. 4, tradução nossa)

Além disso, Dani Adams pontua outra dimensão importante da construção da imagem da mulher nos filmes de terror. Não é só o que há de ruim e asqueroso, a monstruosidade, que se apresenta para denunciar o que há de desviante, incorreto, fora da norma naqueles corpos, mas também o *prazer*. Duas forças antagônicas se juntam na construção das imagens do corpo feminino no cinema de terror. Desejados e temidos, eles dão forma ao que Julia Kristeva vai conceituar, a partir de seus estudos da psicanálise, como abjeção.

2.2 Prazer visual x terror

Christopher J. Olson e CarrieLynn D. Reinhard em seu livro *Possessed Women Haunted States* (2016), dialogam com o conceito de *abjection*, “abjeção”, da pesquisadora Julia Kristeva, abordado no livro *The Monstruous Feminine* (1993) de Barbara Creed, ao pontuar que outra causa pela qual os monstros dos filmes geram terror nos personagens e espectadores, para além do seu paralelo com as crueldades do mundo real, é o fato de “serem ilógicos, incompreensíveis, ou romperem fronteiras de relações comumente antagônicas, como vida/morte, animal/humano, etc.” (Olson e Reinhard, 2016, p. 5)

Kristeva é uma das pesquisadoras que parte também dos estudos da psicanálise para observar como são construídas essas imagens arquetípicas das mulheres no cinema, voltando seu olhar mais especificamente para as mulheres retratadas como monstros.

Segundo Creed (1993), Kristeva inicia sua elucidação trazendo como um exemplo de abjeção alimentos que estão em processo de apodrecimento. Embora uma fruta, por exemplo, seja saudável e comumente carregue nutrientes e a sensação de saciedade ao ser consumida, quando começa a apodrecer, adquire aspectos negativos tanto visualmente, ao perder sua forma original - murchando,

⁹ Tradução nossa: In other words, horror texts often hold a mirror up to a given society or culture, and the reflection reveals what that society deems evil, disgusting, horrible, and so on. (OLSON E REINHARD, 2016, p. 4)

ganhando bolor e até mesmo larvas - como podendo causar mal a quem consumi-la.

A partir do seu primeiro exemplo, Kristeva pontua como não é apenas o enfraquecimento da fronteira entre saudável/maléfico, fresco/podre, etc., que caracteriza abjeção, mas como um *sujeito* (nesse caso a fruta) coexiste no mesmo corpo com aquilo que pode vir a destruí-lo.

O terror é um gênero do cinema que experimenta ao máximo com as possibilidades de abjeção de suas personagens femininas, mais especificamente e a partir da relação prazer-medo, ou prazer-asco.

A teórica feminista Laura Mulvey (1983), pioneira nos estudos acerca da relação entre o prazer sexual e as imagens geradas pelo cinema, comenta em seu texto, "*Prazer Visual e Cinema Narrativo*", publicado pela primeira vez na revista *Screen*, em 1975, sobre a relação entre o prazer e a imagem no cinema, através, por exemplo, da escopofilia (o prazer presente no ato de olhar), e do voyeurismo (a ação de sujeitar outras pessoas a um olhar fixo, curioso, controlador (Mulvey, 1983, p. 440-441).

Para Mulvey (1983) esse olhar voyeurista, escopofílico, se divide em três, o do espectador, o do personagem dentro da história, e o da câmera, e não coincidentemente os três convergem para o mesmo objeto: o corpo feminino.

Considerando, como já mencionado anteriormente, o cinema enquanto uma ferramenta de manutenção do *status quo*, coordenada por um grupo específico de pessoas, a escolha de para onde o olhar do espectador, dos personagens e da câmera será direcionado se alinha com os ideais, os desejos, o ponto de vista desse grupo.

O olhar ativo, condutor da trama, do filme, costuma ser do protagonista masculino, enquanto a mulher se torna objeto deste olhar, observada, espiada, e sem agência sobre os eventos da história.

Em *The Entity* essa questão é bem evidente. Carla Moran é abusada repetidas vezes por um ser não corporificado, sem imagem. Ela é, nos primeiros dois terços do filme, a única a ver o que a entidade é capaz de fazer além de tocá-la - revirar móveis, piscar luzes, fechar portas. Mas o poder de seu olhar é inexistente. Por mais que relate o que viu para diferentes autoridades, nenhum deles vê acontecer, nem está em cena quando acontece. Apenas o olhar ativo dos

personagens homens é capaz de resolver a narrativa, e a princípio, a única coisa que eles veem é essa mulher fragilizada psicologicamente.

Nesse filme, o olhar do espectador não se alinha ao do protagonista masculino, mas é direcionado pela câmera, ao olhar da entidade. A maior parte do tempo a decupagem acompanha Carla, mas em específico nos momentos de abuso, assume o ponto de vista do antagonista.

Uma cena emblemática é quando Carla é abusada na frente de seus filhos, na sala de casa, e a câmera se posiciona entre as pernas da protagonista, exatamente onde a entidade estaria. Para Mulvey (1983, p. 452),

Estas escolhas técnicas não são por acaso. Além de definir qual olhar conduz a trama, também se propõe a codificar a imagem da mulher de forma a gerar prazer. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada a medida do desejo.

Essa imagem da mulher talhada a medida do desejo, - seja esse desejo um desejo sexual, de posse daquele corpo, seja de controle num sentido de normatização daquele ser desviante - construído pelos códigos cinematográficos, se sobrepõe no cinema de terror com as dimensões do medo.

Sejam as mulheres nesses filmes o monstro ou a donzela em perigo, nos momentos de maior tensão seus corpos são apresentados no limiar entre violência e sexualização. As razões pelas quais essas personagens são monstruosas, ou são vítimas estão, geralmente, relacionadas a questões de sexualidade.

O terror, enquanto um gênero que busca esclarecer os limites entre comportamentos tidos como normais e anormais, e ilustrar o que acontece com quem cruza essas fronteiras, não deixa de estar inserido na lógica do cinema de buscar um prazer na imagem, tornando-o um gênero repleto de abjeções.

3. DESEJAR E PUNIR O OUTRO

3.1 A vítima-heroína e a vítima-monstro

Considerando as elucidações do capítulo anterior, o terror pode ser visto como um gênero do cinema que experimenta a abjeção de suas personagens femininas principalmente a partir da relação prazer-medo. Este capítulo busca observar como essa relação se dá de formas distintas em alguns subgêneros do terror (em específico o *slasher*, os filmes de possessão-exorcismo e *The Entity*), que através da aproximação, sobreposição ou distanciamento da imagem do monstro e da vítima, por vezes separam aqueles que provocam a sensação de prazer e aqueles que provocam a sensação de medo, mas por outras rompem qualquer limite entre um e outro, fazendo com que ambos partam de uma mesma imagem.

O *slasher* é um subgênero do terror que começou a se estabelecer em Hollywood na década de 1970, bebendo de fontes como *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1960), mas sendo fortemente alicerçado na melhora dos efeitos práticos e na ambição de fazer filmes de baixo orçamento mais chocantes, gerando produções mais “gráficas”, com sangue, entranhas, e corpos abertos aparecendo frequentemente em tela.

Para Carol J Clover (1992), em seu livro *“Men, Woman and Chain Saw”*, o *slasher* carrega alguns elementos característicos que configuram um filme como parte do subgênero. Alguns deles são o “Lugar Tenebroso” (*Terrible Place*), ambiente que costuma se tornar uma armadilha, prendendo vítimas e vilão no mesmo lugar, (Clover, 1992, p. 30, tradução livre) e a “Arma” sendo estas em geral, facas, machados, e outros objetos cortantes que funcionam como uma extensão do corpo do assassino em série (Clover, 1992, p. 31, tradução livre). A proximidade dos corpos durante os ataques e assassinatos é um elemento comum no *slasher*.

Entretanto, são outros três elementos destrinchados por Carol J Clover (1992) em seu capítulo *“Her body, himself”* que mais interessam a esta pesquisa: o vilão, as vítimas, e a *final girl*. Sobre os vilões do *slasher*, Carol J Clover pontua:

Nós os percebemos apenas através de vislumbres, poucas vezes no começo (do filme) e mais frequentemente ao se aproximar do final. Eles são, geralmente grandes, às vezes acima do peso, e quase sempre mascarados. Em resumo, podem ser reconhecíveis enquanto humanos,

mas não por completo, da mesma forma que não são visíveis por completo, nem para suas vítimas, nem para nós, espectadores.¹⁰ (CLOVER, 1992, p. 30, tradução nossa)

Os vilões do slasher se aproximam dos monstros de Noel Carrol, em “A Filosofia do Horror”: um ser repleto de feiura, cuja visão provoca asco, tanto para o herói como à donzela em perigo - que neste gênero, se alinham no mesmo corpo, como comentarei mais a frente.

Em “*Massacre da Serra Elétrica*” (Tobe Hopper, 1974), um dos filmes responsáveis por começar a dar forma ao que seriam os arquétipos do *slasher*, - e que chocou por seu sadismo, tanto a Carol J. Clover, quanto a mim - um dos irmãos Sawyer (a família de canibais que ocupa o lugar de antagonistas da trama) aparece no começo do filme, mas apenas como um personagem que gera estranhamento no grupo de futuras vítimas. Seu outro irmão *Leatherface*, tido como vilão da franquia se enquadra perfeitamente nas características descritas por Clover: é grande e mascarado, aparece apenas parcialmente, escondido nas sombras ou flagrado rapidamente antes de atacar suas vítimas durante a maior parte do filme, ganhando tempo de tela apenas quando a *final girl* é capturada pela família de canibais.

Outra característica dos irmãos Sawyer que se repete na maioria dos vilões do *slasher* é ser apresentado com algum distúrbio psicológico. Aqui, os dois parecem se comportar de forma dissonante com suas idades. Em *Psicose*, Norman Bates é apresentado como tendo um transtorno de dupla identidade: parte de sua personalidade assume a identidade de sua mãe, já falecida. Em *Halloween* (John Carpenter, 1978), Michael Myers é internado em uma instituição de cuidados psiquiátricos após assassinar sua irmã mais velha.

Embora sejam a família Sawyer, Norman Bates e Michael Myers os assassinos, a narrativa desses filmes busca sempre pontuar como o erro deles parte do erro de uma mulher em suas histórias: A mãe dos Sawyer que os gerou a partir de uma relação incestuosa, a mãe de Norman Bates que era possessiva e superprotetora, e controlava as relações sociais e amorosas do filho, a irmã de Michael que transou com o namorado na presença do irmão mais novo.

¹⁰ Tradução nossa: We catch sight of them only in glimpses—few and far between in the beginning, more frequent toward the end. They are usually large, sometimes overweight, and often masked. In short, they may be recognizably human, but they are only marginally so, just as they are only marginally visible—to their victims and to us, the spectators. (CLOVER, 1992, p. 30, tradução nossa)

Essa é uma máxima que parece se repetir em algumas produções de terror hollywoodianas: alinhar a “loucura” ao feminino. Se é um homem que a expressa, há com certeza, uma mulher por trás que pode ser culpada, e as narrativas buscam justificar, com argumentos de cunho psicanalítico ou moral, a punição designada a estas mulheres.

No *slasher*, a punição das vítimas por uma questão moral é a que mais se repete. Não por acaso o surgimento do subgênero, em meados dos anos 1970, se alinha com uma crescente onda de maior liberdade sexual, principalmente entre as mulheres, propagada tanto pelo movimento hippie quanto pelo avanço da segunda onda do feminismo.

Em *Halloween*, a primeira vítima de Michael Meyers, sua própria irmã, morre após transar com o namorado. Todas as outras vítimas ao longo do filme, sejam elas homens ou mulheres, morrem pelo mesmo motivo: antes, ou logo após de qualquer atividade sexual.

Entretanto, embora alguns homens morram por transgredir as leis morais relacionadas à liberdade sexual, há uma diferença na forma de mostrar estas mortes. Sobre as diferenças entre as mortes masculinas e femininas no *slasher* Carol J. Clover (1992) pontua:

A morte de um homem é quase sempre rápida; mesmo que a vítima perceba o que está para acontecer, ele não tem tempo para reagir ou registrar terror. Ele é descartado, e a câmera segue adiante. É mais comum que a morte de um homem seja vista à distância, ou vagamente (por conta do escuro ou da neblina, por exemplo), do que a morte de uma mulher. Por vezes acontece até no extracampo, sem ser vista de qualquer forma. Os assassinatos das mulheres, por outro lado, são filmados mais de perto, com detalhes muito mais gráficos e por mais tempo.¹¹ (CLOVER, 1992, p. 35 tradução nossa)

Em *Massacre da Serra Elétrica*, as mortes de Kirk e Jerry são abruptas, e quase não são mostradas. A de Franklin, embora ganhe mais tempo de tela, é decupada de um jeito curioso: embora *Leatherface* o parta ao meio com a serra elétrica, temos um plano/contra-plano apenas das expressões de terror de Sally, e

¹¹ Tradução nossa: The death of a male is nearly always swift; even if the victim grasps what is happening to him, he has no time to react or register terror. He is dispatched and the camera moves on. The death of a male is moreover more likely than the death of a female to be viewed from a distance, or viewed only dimly (because of darkness or fog, for example), or in deed to happen offscreen and not be viewed at all. The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length (CLOVER, 1992, p. 35 tradução nossa)

da indiferença do assassino. A reação de Franklin não chega a ser mostrada, nem mesmo seu corpo partido ao meio.

Em contraponto, Pam, única outra garota do grupo além da *final girl* é filmada aos gritos por longos minutos. Toda a sua náusea ao encontrar o quarto repleto de ossos humanos na casa dos Sawyer, ao descobrir que seu namorado já fora assassinado, e o terror ao ser pendurada em um gancho de açougue por *Leatherface* são registrados minuciosamente.

Não parece haver um mesmo interesse estético na tortura, nos gritos, no corpo aberto das vítimas masculinas, como há no das vítimas femininas. Clover menciona o comentário de alguns diretores sobre isso:

Como dito por Dario Argento, 'Eu gosto de mulheres, especialmente as bonitas. Se elas tem um belo rosto e corpo eu prefiro muito mais assisti-las sendo mortas, do que uma mulher feia ou um homem.' e Brian de Palma diz: Mulheres em perigo funcionam melhor no suspense. Tudo retorna a *Perils of Pauline*... se você tem uma casa mal assombrada e uma mulher andando por ela com um candelabro vai temer muito mais por ela do que temeria por um homem.'¹² (CLOVER, 1992, p. 42, tradução nossa)

É exatamente neste lugar que se encaixa a *final girl*, a personagem escolhida para permanecer em tela gritando, fugindo, sendo ferida e mutilada até os minutos finais, quando é resgatada por alguma figura masculina, ou consegue, finalmente, matar o assassino.

Em geral, estas personagens costumam ter mais similaridades umas com as outras do que diferenças: tem nomes neutros em questão de gênero, ou até mesmo nomes tidos como masculinos, percebem com mais rapidez a presença do assassino mas são consideradas paranoicas por seus amigos, são virgens, ou evitam qualquer relação sexual durante o tempo do filme.

Costumam ser personagens que destoam o suficiente do que seria a ideia clássica de "feminino" - delicadas, subservientes, que não questionam - o que pode servir como justificativa para a "punição" que a trama as reserva, mas se enquadram o suficiente nas normas designadas para o que uma mulher deve seguir, ao defenderem sua castidade, para que não morram.

¹² Tradução nossa: As horror director Dario Argento puts it, "I like women, especially beautiful ones. If they have a good face and figure, I would much prefer to watch them being murdered than an ugly girl or man."25 Brian De Palma elaborates: "Women in peril work better in the suspense genre. It all goes back to the *Perils of Pauline*. . . . If you have a haunted house and you have a woman walking around with a candelabrum, you fear more for her than you would for a husky man." (CLOVER, 1992, p. 42, tradução nossa)

A decupagem no *slasher* tende a alinhar o olhar do espectador primeiro ao do vilão, como em *Halloween*, onde o primeiro assassinato de Michael Meyers é registrado através de uma câmera subjetiva no ponto de vista do assassino, e depois conduzir o olhar para a experiência da protagonista, como quando vemos de dentro do armário Laurie tentar se defender com um cabide.

Carol J Clover menciona o comentário de Schoell no livro “*Stay out of the shower*”:

Críticos sociais fazem alarde em relação ao fato de que a audiência masculina torce pelos misóginos nestes filmes enquanto eles estupram, roubam e matam suas barulhentas e agitadas vítimas mulheres. Então quando esses mesmos críticos saem dos cinemas, em estado de desgosto mesmo muito depois do fim do filme, eles não percebem que estes mesmos homens torceram também (com renovado entusiasmo, na verdade) pelas protagonistas, que são comumente tão fortes, sensuais e independentes quanto as primeiras vítimas, enquanto elas eliminam o assassino com um tiro ou o derrubam com um machado no meio dos olhos. Todos esses homens que parecem se identificar com o maníaco, comemoram sua morte, e aplaudem, admirados a heroína.¹³ (SCHOELL *apud* CLOVER, 1992, p. 46, tradução nossa)

Embora estes sentimentos e a quem são direcionados possam se mesclar, há, separadamente, uma mocinha por quem torcer, e um vilão para odiar.

Tanto em *Massacre da Serra Elétrica* quanto em *Halloween*, os dois corpos que ganham mais tempo de tela são o assassino, e a *final girl*. Eles interagem um com o outro, e ambos são vistos separadamente, inclusive nas cenas de tortura, como na emblemática cena da mesa de jantar, onde Sally (*Massacre da Serra Elétrica*), desperta amarrada em uma cadeira, e a câmera ziguezagueia entre sua expressão de completo pavor e os homens da família Sawyer que vibram e riem planejando o que farão com a garota.

Mas essa representação do vilão e da vítima, de quem é “mal” e de quem é “bom”, não é sempre tão heterogênea no terror. No Cinema de Exorcismo ela se torna abjeta, unindo quem violenta e quem é violentado em uma mesma imagem, que não poderia ser outra que não o corpo feminino.

¹³ Tradução nossa: Social critics make much of the fact that male audience members cheer on the misogynous misfits in these movies as they rape, plunder, and murder their screaming, writhing female victims. Since these same critics walk out of the moviehouse in disgust long before the movie is over, they don't realize that these same men cheer on (with renewed enthusiasm, in fact) the heroines, who are often as strong, sexy, and independent as the [ear lier] victims, as they blow away the killer with a shotgun or get him between the eyes with a machete. All of these men are said to be identifying with the maniac, but they enjoy his death throes the most of all, and applaud the heroine with admiration.(SCHOELL *apud* CLOVER, 1992, p. 46, tradução nossa)

No livro “*Possessed women, haunted state: cultural tensions in exorcism cinema*”, Christopher J. Olson e Carrielynn D. Reinhard (2016) mergulham nos estudos acerca dos filmes de possessão e exorcismo produzidos, majoritariamente, entre os anos 70 e 80, e entre 2000 e 2010, e sobre como eles:

(...) funcionam enquanto alegorias sociais, capazes de representar e até mesmo criticar a relação do Outro com a heteronormatividade, a família burguesa, a vida ‘normal’ em comunidade, e/ou suas funcionalidade dentro das sociedades regidas pelas leis do capital.¹⁴ (OLSON e REINHARD, 2016, p. 12, tradução nossa)

Eles consideram como cinema de exorcismo qualquer produção que retrate em tela um ritual de exorcismo executado para encerrar um episódio de possessão, podendo este ritual obedecer, ou não, as regras estabelecidas por uma religião, e podendo a possessão partir de diferentes fontes, como demônios, fantasmas e outras entidades não corporificadas que invadam e tomem controle de um corpo humano (Olson e Reinhard, 2016, p. 8-9) Comumente nestas narrativas:

“O mal se manifesta como uma força maléfica (demônio, espírito, entidade, etc.) que possui um indivíduo virtuoso (mais comumente uma garota ou jovem mulher) e o faz agir de forma perigosa e destrutiva que ameaça tanto a si mesmo como a sociedade. O bem toma forma de uma força espiritual, geralmente personificada por uma figura religiosa (comumente um homem) com domínio acerca dos (tipicamente judaico-cristãos) ritos de exorcismo que devem enfrentar e expulsar a entidade invasora.”¹⁵ (OLSON e REINHARD, 2016, p. 10, tradução nossa)

Embora os filmes considerados como precursores do subgênero *slasher* e do cinema de exorcismo surjam contemporaneamente, em meados dos anos 1970, refletindo questões sociais que “ameaçavam” a normalidade burguesa, ambos gêneros se distinguem em muitos pontos.

No cinema de exorcismo, o protagonismo, para além de ser da pessoa possuída (na maioria dos casos uma mulher), é também do padre, rabino, pastor ou outro líder religioso que vai conduzir o rito de exorcismo e restaurar a ordem. Esta

¹⁴ Tradução nossa: “these films function as social allegories, able to honestly depict and possibly critique “the relationship of the Other to the heteronormative, the bourgeois family, ‘normal’ community life, and/or ‘functional’ society under capital.” (OLSON e REINHARD, 2016, p. 12, tradução nossa)

¹⁵ Tradução nossa: The evil manifests as a malevolent force (e.g., demon, spirit, entity, etc.) that possesses a virtuous individual (most commonly a girl or young woman) and impels them to act in dangerous and destructive ways that threaten both the individual and the larger society. The good takes the form of a spiritual force, often personified by a religious figure (most commonly a man) knowledgeable in the (typically Judeo-Christian) rites of exorcism who must confront and drive out the invading entity (OLSON e REINHARD, 2016, p. 10)

figura masculina não costuma ser tão presente nos filmes *slasher*, e quando existe - sendo uma figura de autoridade desvinculada de questões religiosas - ganha menos camadas de complexidade enquanto personagem.

Já a protagonista feminina, que no *slasher* assume um local de *vítima-heroína*, salvando a si mesma no final da trama, no cinema de exorcismo exerce um papel de *vítima-monstro*.

A personagem possuída, em geral, se torna um perigo tanto para ela mesma, quanto para as pessoas ao seu redor, agindo de forma impulsiva e violenta, colocando a própria vida e a de outras pessoas em risco. Entretanto, estas ações que afetam seu corpo não são executadas propriamente por ela, mas sim controladas por uma outra força: o demônio responsável pela possessão.

“*O Exorcista*”, filme dirigido por William Friedkin em 1974 é considerado como o filme de exorcismo responsável por estabelecer um modelo ao qual os filmes de exorcismo subsequentes costumam se basear. Nele, Regan, filha da atriz Chris McNeill, começa a apresentar comportamentos estranhos para uma pré-adolescente, e nocivos para si mesma e para as pessoas ao seu redor. Após diversas intervenções médicas sem resultado, a mãe desesperada busca ajuda do Padre Karras, psiquiatra e exorcista, que está passando por momentos de dúvida em relação à própria fé.

Os primeiros sinais da possessão de Regan surgem como mudanças de comportamento, onde a garota se torna apática e agressiva, usando um linguajar repleto de xingamentos com qualquer pessoa que se aproxime. Nas primeiras investigações médicas, sua mudança é lida como um sintoma da puberdade, e posteriormente, com os eventos onde seu corpo é contorcido pelo demônio, sua condição é tida como possivelmente psicológica - um quadro de depressão relacionado ao divórcio de seus pais - ou psiquiátrica - uma possível disfunção no cérebro.

Quando uma mulher deixa de corresponder ao que é esperado dela dentro dos papéis de gênero que lhe foram impostos, se tornando um ser desviante, seu comportamento costuma ser patologizado, relacionado à sua natureza vinculada a emoção ao invés da razão, ou a transtornos psíquicos.

Segundo Olson e Reinhard (2016, p. 12, tradução minha), “a construção cinematográfica da possessão usa mulheres, pessoas negras e membros da comunidade LGBT+ a fim de criar um *Outro* que represente uma ameaça à ordem

estabelecida. Estes corpos sob controle de forças demoníacas transgridem limites como inocente/imoral, feminino/masculino, ordem/caos, gerando uma sensação de ameaça, não só comportamental como física, aos responsáveis por controlá-los. São filmes que refletem uma classe dominante que teme que o oprimido ganhe algum poder de resistir à sua opressão.

Para os autores de “*Possessed woman, haunted states*”, por exemplo:

Ao exercer o controle sobre sua sexualidade, voz e agência, mulheres ganham poder sobre suas próprias vidas, e também potencialmente sobre a vida dos homens. Filmes de exorcismo transmitem esse empoderamento através da experiência da possessão, que garante a garotas e jovens mulheres a habilidade de falar o que passa em suas mentes sem receio da repercussão, considerando que é o demônio que fala através delas.¹⁶ (OLSON e REINHARD, 2016, p. 36, tradução nossa)

Entretanto, embora esta possa ser uma das interpretações do texto do filme, há outra interpretação possível para as imagens desses corpos femininos durante o processo de possessão e exorcismo.

Na experiência de possessão de Regan, em *O Exorcista*, por exemplo, ela não exerce controle sobre sua sexualidade. Uma cena muito forte do filme acontece quando Chris ouve a voz de sua filha pedindo ajuda, entrecortada por grunhidos masculinos - a voz do demônio até então - e ao chegar no quarto se depara com Regan inserindo, de forma violenta, um crucifixo em sua vagina. A garota tem as partes íntimas cobertas de sangue, mas sem agência sobre seu corpo, não para até que sua mãe intervenha. Ainda na mesma cena, o demônio que controla o corpo de Regan tenta de várias formas machucar Chris, por tê-lo impedido de continuar violando o corpo da garota.

Também em outra cena de tortura em *O Exorcista*, o corpo da vítima se contorce sobre uma cama, imagem que se relaciona alegoricamente a construção imagética de um orgasmo. Violência e conotação sexual costumam estar correlacionadas no terror. Um exemplo vindo do *slasher* que ilustra bem essa correlação é a cena onde uma das vítimas de *Halloween* é enforcada com o cabo do

¹⁶ Tradução nossa: By exerting control over their sexuality, voices, and thus agency, women gain power over their own lives, and also potentially over the lives of men. Exorcism films convey this empowerment through the experience of possession, which grants girls and young women the ability to speak their minds without fear of repercussion, since the demon actually speaks in their place. (OLSON e REINHARD, 2016, p. 36, tradução nossa)

telefone por onde se comunicava com a protagonista, que interpreta os sons de seu sufocamento como sons sexuais.

Em diversos filmes de terror, sexo costuma levar à morte. No cinema de exorcismo, essas garotas em fase de puberdade, ou jovens mulheres inicialmente retratadas como castas, são induzidas pelas entidades que assumem controle de seus corpos a ter comportamentos sexuais, considerados inadequados, entretanto, diferentemente do *slasher*, quem pratica algum ato sexual nos filmes de exorcismo não costuma morrer. Na dinâmica dos filmes de exorcismo, é indispensável retratar o processo que conduz esses corpos de volta à ordem - em geral igualmente violento e conduzido por uma figura masculina. É a “mensagem” central deste subgênero.

Olson e Reinhard consideram o exorcismo em si como “um processo de desempoderamento, que silencia suas vozes e remove a ameaça que poderiam causar a ordem e autoridade patriarcal.” (Olson e Reinhard, 2016, p. 36 tradução minha) Entretanto, desde a possessão, estas personagens já estão silenciadas. O controle de seu corpo é exercido por alguma entidade, em geral, masculina, que a induz a praticar diferentes ações que divergem do considerado correto (dentro das expectativas de gênero). Embora seja de conhecimento do espectador, e dos personagens da trama que é o “monstro” que a faz agir dessa forma, seu corpo ainda é punido visualmente com sucessivas cenas de tortura, para, por fim, ser submetido a um processo igualmente violento de exorcismo. O fim da violência para o corpo feminino no cinema de exorcismo só chega quando ele volta a agir dentro das normas patriarcais.

Em “*O Exorcista*”, assim como em outros filmes que surgem a partir do que o longa de William Friedkin consolidou enquanto cinema de exorcismo, a sexualização precoce dos corpos femininos é usada como justificativa para a violência aplicada sobre eles, de forma similar ao *slasher*. Entretanto, cada subgênero reflete uma possível “solução” para a liberdade sexual tida como problema na época. O *slasher* pressupõe que o sexo inevitavelmente leva a morte, e o cinema de exorcismo pressupõe que uma mulher que teve experiências sexuais pode voltar a um estado de pureza caso um home virtuoso intervenha.

Já em “*The entity*”, a intenção de justificar a violência imposta sobre as mulheres nos filmes de terror parece ficar em segundo plano. Há um interesse muito maior na abjeção presente no prazer visual destas imagens de tortura.

3.2 *The Entity*

The Entity tem sua estreia em 1982, mesmo ano que *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), o que se torna uma coincidência ao considerar que ambos os filmes carregam elementos que fazem com que sejam considerados como filmes de assombração, ou de casa mal assombrada.

Embora, assim como nos filmes de possessão/exorcismo, os filmes de assombração trabalhem com a presença de um ser descorporificado que altera o cotidiano dos protagonistas, neste novo subgênero o espírito não invade o corpo de suas vítimas - embora por vezes assuma o controle, ao por exemplo, impedir que se movam - e também, a solução não parte de uma figura religiosa, mas sim de uma busca por explicações científicas.

Em *Poltergeist*, a família Freeling começa a notar eventos suspeitos em sua casa: objetos que se mexem sozinhos ou somem, sons estranhos vindos da TV, etc; Num primeiro instante se divertem com os possíveis fantasmas, mas ficam rapidamente assustados quando a filha mais nova, Carol Anne desaparece. O filme não tem cenas explícitas de tortura, e também não relaciona os problemas enfrentados pela família Freeling à questões sexuais, e seu terror parece buscar mais as sensações de suspense e nojo do que a abjeção prazer-medo.

The Entity, embora seja contemporâneo de *Poltergeist* e apresente um antagonista igualmente descorporificado, é completamente oposto nos outros pontos mencionados. Inesperadamente, antes dos primeiros dez minutos de filme se completarem, Carla Moran, interpretada por Barbara Hershey, é estuprada em cena pela primeira vez.

Após chegar do trabalho e checar como estão seus três filhos, Carla se desloca até seu quarto, local onde ocorrem os primeiros incidentes, e tranquilamente se prepara para dormir. A trilha sonora, e o aparecimento dos primeiros planos inclinados são as únicas coisas que anunciam ao espectador que algo está para acontecer. No último segundo antes de seu rosto ser estapeado, e seu corpo ser arremessado por uma força invisível sobre a cama, Carla ergue o rosto, assustada, parecendo antever por um instante o que o filme prepara para ela pelos próximos 120 minutos.



Figura 1 - Frame do filme “*The Entity*” que antecede o primeiro abuso sofrido por Carla (00:05:37)

Diferente da vítima-heroína do *slasher*, e da vítima-monstro do cinema de exorcismo, em geral nos filmes de assombração embora a vítima esteja num lugar de distância do “monstro”, que não controla seu corpo, ainda é completamente refém dele, passando por sucessivos eventos de terror e tortura por pelo menos 2 terços do filme, até que alguém acredite em sua ameaça invisível e possa ajudá-la.

O exemplo de Carla Moran em *The Entity* ilustra fortemente a obsessão do cinema Hollywoodiano com essa imagem fragmentada, violentada, perseguida do corpo feminino. Dos filmes de possessão, onde a vítima já não tem o direito de tentar se defender como no *slasher*, retira-se o monstro de dentro do corpo, torna-o invisível, e com um vilão sem corpo, resta apenas uma imagem tão visada pelo cinema de terror: o corpo feminino completamente exposto, indefeso, impotente, sendo punido, tocado, observado.

Em *The Entity*, o monstro descorporificado surte vários efeitos na trama. Um deles é subtrair o poder do olhar da vítima.

Diferente do que acontece em *Poltergeist*, onde todos os membros da família Freeling se entretêm com os eventos paranormais, em *The Entity*, durante o primeiro terço do filme, nenhuma outra pessoa presencia os objetos se mexendo, os ataques, o fenômeno como um todo.

Somado a isto, cada vez que a entidade aparece e violenta Carla física ou psicologicamente - gradativamente de forma mais explícita e brutal - um personagem da trama, na grande maioria dos casos, um homem, surge para questionar a veracidade daquilo, deslegitimar o relato de Carla e trazer argumentos que fazem com que a protagonista se questione se está ou não ficando louca.

O primeiro homem a quem Carla recorre, como recomendação de sua amiga, é o psiquiatra Dr. Sneiderman, um homem extremamente objetivo, que contorna os relatos da protagonista, e destaca os pontos que a levam a crer que tudo aquilo pode realmente ser parte de sua imaginação. Posteriormente, ao ouvir relatos sobre a infância e adolescência de Carla, Sneiderman conclui que as experiências que ela tem passado não passam de projeções de traumas.

Há também a dupla de cientistas, relacionados aos estudos de parapsicologia, que num primeiro instante duvidam de Carla, mas presenciam as atividades paranormais em sua casa, e se empenham em registrar e buscar soluções para o que está acontecendo.

Por fim, há seu namorado, Jerry, que está viajando a maior parte do filme, mas quando retorna na terceira metade do filme, e encontra a casa de Carla repleta de jovens cientistas, questiona a namorada, e ri quando ela lhe fala o que está acontecendo, julgando ser uma brincadeira.

O que coincide nos personagens masculinos, para além de duvidar dos abusos que Carla tem passado, e de, em sua maioria, culparem-na por estar nessa situação, é a forma como todo o enredo de Carla parece servir como meio para que eles possam provar sua força física e/ou mental e sua inteligência, como o que ocorre com o Padre Karras, em “*O Exorcista*”, quando os desafios que tem encontrado com a própria fé, são sanados ao lidar com a possessão de Regan.

Em *The Entity*, Sneiderman se sente frustrado e desafiado quando Carla discorda de seu diagnóstico. Jerry cai no choro por não conseguir compreender o que presenciou: uma das cenas mais brutais de estupro do filme, onde só existe em quadro o corpo de Carla completamente nu sobre a cama, enquadrado de diferentes ângulos até que seus olhos encontram a lente da câmera no momento em que ela pede por socorro. Os cientistas enxergam o caso de Carla enquanto forma de provarem como válida a parapsicologia, vertente até então tida como pseudociência.

Quando falham em solucionar o problema, como Sneiderman em *The Entity*, sua frustração é muito mais individual do que empática. Para Ann Kaplan (1995, p.

57) “A fraqueza dos homens não atenua seu poder dentro da narrativa (...)”, já que, como dito por Laura Mulvey, o que a heroína provoca no herói é o que importa. “A mulher, em si mesma, não tem a menor importância” (Mulvey, 1983, p. 444)

Outro exemplo de que, para os personagens da narrativa, a mulher não tem tanta importância, é a forma como é o olhar masculino o único capaz de validar a existência da Entidade.

Quando Carla conta a seu filho sobre o primeiro abuso, ele afirma que foi apenas um sonho ruim. Ele só passa a acreditar na mãe quando a Entidade resolve atacá-la na sala de estar de casa, diante dos três filhos. Sneiderman sequer cogita a possibilidade do abusador de Carla ser algo para além dos traumas da mente dela, acreditando apenas quando vê os objetos se movendo e portas fechando na casa dos Moran, replicada em um galpão como armadilha para o monstro mais ao final do filme. Jerry diz com muita convicção que o que Carla relata para ele é uma brincadeira, até presenciar um dos ataques.

Kaplan (1995), no capítulo “O olhar é masculino?” de seu livro “A mulher e o cinema” pontua:

Para começar, o homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino. A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele. Depois, a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa. (KAPLAN, 1995, p. 54)

Além de elucidar sobre esse local de detentora de um olhar sem agência, sem poder, onde as mulheres costumam ser colocadas dentro dos filmes, Kaplan menciona como a sexualização, a objetificação destes corpos femininos, o *olhar* sobre eles tem um intuito repressivo e punitivo.

A ausência de uma forma visível do monstro em *The entity* centraliza o olhar no corpo de Carla. Aqui, não há fisicamente um vilão com quem dividir tempo de tela, como no *slasher*, nem há uma mutação do corpo de Carla - voz, comportamento, trejeitos - que levem os personagens e o espectador a interpretar aquela imagem enquanto outra coisa que não a protagonista. Durante as duas horas de duração de *The Entity*, é Carla Moran - uma mãe solteira, com filhos de diferentes relacionamentos, e que experienciou relações conturbadas e abusos

sexuais em sua infância - que tem seu corpo violentado, despido, tocado sem consentimento.

A escopofilia fetichista, já característica do cinema narrativo, aqui dá mais espaço a um voyeurismo sadista, onde “o prazer reside na determinação da culpa, mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão” (Mulvey, 1983, p. 447)

A violência imposta a protagonista no longa de *Fúria* é diretamente sexual, e todas as cenas de estupro são mostradas: inicialmente menos expositivas, focando nas expressões de desespero de Carla, ou em partes fragmentadas de seu corpo, e sucessivamente expondo sua nudez em planos mais abertos, e alinhando o olhar da câmera ao olhar da entidade. A construção deste olhar não se dá ao acaso,

De acordo com Laura Mulvey, tal erotização da mulher na tela efetua-se através do modo como o cinema estrutura-se em torno de três olhares explicitamente masculinos: há o olhar da câmera na situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-filmico); apesar de ser tecnicamente neutro esse olhar é, como já vimos, essencialmente voyeurístico e vida de regra ‘masculino’ no sentido que normalmente é um homem que está fazendo a filmagem; há o olhar do homem dentro da narrativa, que é estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar; e finalmente há o olhar do espectador masculino (...) que imita (ou está necessariamente na mesma posição que os dois outros olhares).” (KAPLAN, 1995, p. 53-54)

O filme ilustra bem como o olhar da câmera responde aos desejos de quem o controla. Neste longa, mais que o olhar diegético dos personagens masculinos, é o olhar da câmera, alinhado ao olhar do espectador que revelam o voyeurismo sadista do cinema de terror hollywoodiano.



Figura 2 - Câmera assume o ponto de vista da Entidade durante cena no banheiro (00:38:18)

Além desse conjunto de olhares, outro elemento relacionado a não-corporificação de um “monstro” que denuncia o sadismo presente em *The Entity*, é a forma que sua narrativa se encerra: com a Entidade falando para Carla que, embora tenha sido parado pelos cientistas, ele retornará para importuná-la.

Para além de ser um possível gancho que permitisse a continuação da franquia, essa aparição final da voz da Entidade cria um tom diferente para o filme: enquanto outros subgêneros do terror costumam encerrar com a morte do assassino, ou como um retorno a “ordem”, Furie não permite que a sensação de alívio presente na vitória da heroína, ou na salvação da vítima se perpetue. A tensão, a possibilidade do retorno da tortura se mantém.

Não é preciso tentar construir na narrativa uma justificativa para as imagens de sexualização e violência. No fim do filme, o monstro que aparece a maior parte das vezes alinhado ao olhar da câmera deixa subentendido que no cinema de terror haverá sempre uma escolhida para ser punida, torturada, e ter sua imagem explorada em prol de um prazer escopofílico, e que por mais que lutem, por mais que derrotem seus monstros, eles sempre estarão à espreita prontos para retornar.

4. O APARELHO CINEMÁTICO: UMA “ENTIDADE” DO PATRIARCADO

Por volta dos 50 minutos de filme, Carla Moran é estuprada pela quarta vez. Após compartilhar com seu psiquiatra, Sneiderman, parte da história de sua relação familiar conturbada, e sobre seus últimos relacionamentos amorosos, Carla se reúne com seus filhos para partilhar uma sobremesa. Antes mesmo que possa se juntar a eles na mesa de jantar, é arremessada no sofá por seu abusador invisível, imobilizada e violentada.



Figura 3 - Câmera assume o ponto de vista da Entidade durante cena da sala de jantar (00:51:10)

Sob os gritos de “socorro” de Carla e as exclamações de pavor de seus filhos, a câmera se posiciona entre as pernas de Carla, onde supostamente está a Entidade. A cena se encerra com a Entidade atacando Billy, filho mais velho de Carla que havia tentado defendê-la, entretanto, a violência contra o garoto é física, através de raios que paralisam, machucam, e em sequência levam o garoto à inconsciência, sem nenhuma conotação sexual.

Quando essa sequência se encerra, o espectador é levado para uma sala de reuniões onde, reunidos por Sneiderman, um conselho de médicos da área da psicologia param para investigar o caso de sua paciente. Embora bombardeiem

Carla de perguntas, mais invasivas do que o necessário, logo fica claro que não dão credibilidade a suas respostas. Um dos médicos questiona Carla sobre porquê ele (a Entidade) ataca ela e não outra pessoa, e ela responde que imagina que talvez ele a tenha escolhido por achá-la atraente. Uma das únicas mulheres na sala questiona se Carla sentiria alguma sensação de perda caso fosse “curada”.

Assim que Carla sai da sala, fica evidente que aquele grupo de homens, só dá ouvidos uns aos outros. Independente dos relatos e provas trazidos por Carla, o superior de Sneiderman culpabiliza Carla pelo abuso que sofreu do pai na infância, por engravidar de um adolescente e sugere que ela se relaciona com homens mais velhos em busca de uma figura paterna.



Figura 4 - Cena da sala de reuniões dos psiquiatras em *The Entity* (00:55:01)

Não há importância no que Carla tem visto, vivenciado e sentido quando a versão “correta” da história já estava definida antes mesmo que ela terminasse de falar: histeria coletiva, projeção de traumas relacionados tanto à presença quanto à ausência das figuras masculinas de sua vida, e repressão dos próprios desejos sexuais.

O motivo pelo qual Carla supõe que foi “escolhida” pela entidade, é o mesmo pelo qual a grande maioria das vítimas, mulheres, que não só são mortas, mas torturas e perseguidas em tela nos filmes de horror: o caráter abjeto do corpo

feminino no cinema de horror, e como as imagens de violência destes corpos são construídas majoritariamente por homens e para homens, de forma a gerar prazer.

Para além disso, a distorção da experiência de Carla feita por Sneiderman e seus colegas de trabalho durante a reunião se assemelha muito à forma com que o diretor de *The Entity*, Sidney J. Furie, dá mais atenção ao tema que escolheu trabalhar em seu filme do que a *forma* com a qual isto foi feito. Independentemente da intenção de denúncia dos casos de abuso em ambiente familiar através da ficcionalização, numa produção com equipe tão similar a sala de médicos de *The Entity* - majoritariamente masculina -, dificilmente a história tomaria outros rumos que não os conduzidos por uma visão misógina/patriarcal.

Quando Furie recebeu o roteiro de *The Entity*, de Frank De Felitta, ficou entusiasmado. Para ele era uma grande possibilidade de retornar ao mercado após alguns anos de projetos que não foram adiante. Stephen Burum, diretor de fotografia do longa comenta para o livro "*Sidney J Furie: life and filmes*" de Daniel Kremer, no capítulo "*Cool sounds from hell: the entity*", sobre como Furie planejava explorar as técnicas cinematográficas ao máximo, com planos holandeses, *split diopters*¹⁷ e uma *mise-en-scene* bem calculada. (Kremer, 2015, p. 268)

Porém quando o longa estreou sua recepção se dividiu entre comentários positivos e negativos, não necessariamente pela técnica, mas principalmente pelo tema abordado.

O crítico americano Michael Atkinson afirmou que para além das produções de Cronenberg, talvez não devesse existir outro filme de horror tão fascinante quanto esta obra pós-*Exorcista*, e que:

É como se o filme escrevesse sua própria biblioteca de poderosa crítica feminista. Ele se mantém desconcertante e selvagem, incontestavelmente o filme mais eloquente feito em Hollywood sobre os problemas enfrentados por essa subclasse sexual¹⁸ (ATKINSON apud KREMER, 2015, p. 272 - 273, tradução nossa)

¹⁷ "*split diopters*" é um tipo de enquadramento muito utilizado posteriormente por Brian de Palma, que consiste em enquadrar ao mesmo tempo, com o mesmo foco, dois personagens ou objetos que ocupam planos distintos na profundidade de campo. Não foi encontrada tradução para o termo.

¹⁸ Tradução nossa: Michael Atkinson writes, "There may not be, outside of David Cronenberg's 272 Cool Sounds from Hell wonder cabinet, a more nitro-powered horror-movie metaphor hell than that fueling this post-Exorcist remnant. . . . It's like the movie is writing its own library of fiery feminist theory. It remains unnerving and savage, arguably the most eloquent movie ever made in Hollywood about the struggle of the sexual underclass." (ATKINSON apud KREMER, 2015, p. 272 - 273)

Já David Pirie (apud Kremer, 2015, p. 273, tradução nossa), crítico da *Time out* escreveu que:

Os homens do filme são tão estranhos, e sua heroína tão forte e simpática, que para além de alguns momentos desagradáveis a história parece menos um terror do que uma 'parábola feminista', especialmente quando Hershey (entregando uma ótima performance) é reduzida a um objeto em um laboratório com sua casa recriada no departamento de (para)psicologia. Isto demonstra como filmes comerciais por vezes tocam em pontos que meios mais intencionalmente didáticos não conseguem¹⁹

Ambos críticos apontam como *The Entity* tem um discurso alinhado a questões debatidas pelo feminismo na época, e como é um dos poucos filmes de terror produzidos em Hollywood até então com uma protagonista forte, resiliente e com profundidade para além de uma camada de personalidade.

Apesar disso, parte do público feminino da época discordava. Na Inglaterra, diversos grupos que lutavam pelos direitos das mulheres protestaram contra as representações controversas de estupro que o filme trazia. (Kremer, 2015, p. 272)

Barbara Hershey (apud Kremer, 2015, p. 272, tradução nossa), que faz Carla Moran, protagonista do filme, comentou:

"Eu fico ressentida de ser colocada nessa posição de defender o filme. Nós trabalhamos bastante para que não fosse mal representado. Estupro é uma das coisas mais horríveis, se não a mais horrível que pode acontecer a alguém. É um tipo de morte. Eu não tenho resposta para estas pessoas que se sentiram ofendidas. Elas estão certas, mas eu não acho que nossa intenção foi explorar o assunto ou seu resultado. Eu realmente não acho. E acredito que lidamos bem com isso²⁰

Em suma, prevalece o comentário de Dani Adams, mencionada anteriormente no Capítulo 1 desta pesquisa, sobre como embora o filme exponha muito bem algumas questões debatidas pelo feminismo, isso não ameniza o fato de que ele continua explorando a imagem de um corpo feminino que é violentado

¹⁹ Tradução nossa: David Pirie writes, "The film's men are so uniformly creepy, and its heroine so strong and sympathetic, that apart from a couple of unpleasant moments the story often seems less like horror than feminist parable, especially when Hershey (giving a fine performance) is reduced to a laboratory object with her home recreated in the psychology department. It goes to show that commercial movies sometimes hit spots that more intentionally didactic efforts can't reach." (PIRIE apud KREMER, 2015, p. 273)

²⁰ Tradução nossa: (...) "I resent being put in the position of defending the film. We worked really hard not to make it exploitative. Rape is one of the ugliest if not the ugliest thing that can happen to someone. It's murder of a sort. I have no answer for those people who are offended. They're right, but I don't think our intention was to exploit the subject, or the result. Truly, I don't. I think we did well with it." (HERSEHY apud KREMER, 2015, p. 272)

repetidas vezes (Adams *apud* Kremer, 2015, p. 272), e desta vez não por um maníaco (como no *slasher*) ou por um parceiro mal intencionado, mas por uma entidade descorporificada, não-humana, sem forma real visível. (Thomas; 2022)

The Entity não deixa de ser um filme que se propõe a delatar, de forma ficcional, situações de abuso e violências domésticas, praticadas quando não há ninguém para testemunhar, como acontece com Carla. Também ilustra bem como essas mulheres que passam por situações de abuso sexual são desacreditizadas não só por pessoas próximas, como seus familiares, mas também por instituições a quem recorrem, como a medicina.

Entretanto, embora Hershey pontue que a equipe foi cuidadosa ao tentar não explorar o tema sensível que permeia a trama, as imagens do próprio filme dizem o contrário. Imagens também são um discurso, e mesmo que não de forma material e física ainda são capazes de promover uma violência.

Quando o antagonista da trama não tem um corpo visível, não há de forma sólida alguém para culpar. Os personagens, nem mesmo os homens cuja função numa narrativa clássica, em relação a mulher, é salvá-la do monstro, não tem a quem atacar.

Com a supressão tanto do antagonista quanto do personagem masculino em cena - o que ocorre repetidas vezes no longa de *Furie* - , o espectador pode acabar alinhando sua experiência com a de Carla. Este é outro ponto que torna *The Entity* um filme ímpar. A grande maioria dos filmes de terror traduz em seus monstros e situações que geram horror, medos reais vinculados à experiência masculina a fim de que os protagonistas possam derrotar esse temor, restaurar a ordem natural e causar a sensação de onipotência no espectador masculino.

Entretanto, as situações vivenciadas por Carla estão mais alinhadas a medos comumente relacionados a experiência feminina: a violência sexual, o silenciamento, o desemparo, a distorção de seus relatos. É um filme que dialoga - de forma brutal - muito mais com a espectadora feminina, ao mesmo tempo que suas imagens são construídas de forma a gerar o prazer masculino.

Tara Judah (*apud* Kremer, 2015), em seu artigo "*Attacked by Nothing: Barbara Hershey and The Entity in Peter Tscherkassky's Outer Space and Dream Work*", observa que:

(...) o filme é sobre as condição feminina, onde 'quanto mais ela luta, mais ela é desacreditada, ignorada ou (como é comumente o caso de homens questionando a subjetividade feminina) considerada louca'"²¹ (JUDAH apud KREMER, 2015, p. 275 tradução nossa)

É um filme que fala com as mulheres, sobre a condição delas não só fora, mas também dentro das telas.

Um bom exemplo é a sequência onde Carla sobe para seu quarto para experimentar o presente que ganhou do namorado, e é surpreendida mais uma vez pela Entidade. A direção escolhe mostrar esse abuso, um dos últimos sofridos por Carla, enquadrando o corpo da protagonista - usando um manequim mecânico ultra-realista que custou sessenta e cinco mil dólares (Kremer, 2015, p. 268) - primeiramente por completo, imóvel sobre a cama, completamente nu. Assim que Jerry entra no quarto, o enquadramento muda. Vemos Carla da cintura para cima, e ela olha diretamente para a câmera, para o espectador e para o personagem masculino em extracampo, enquanto murmura pedidos de socorro entre os dentes serrados.



Figura 5 - Cena onde Carla quebra a quarta parede durante ataque da Entidade em *The Entity* (1:37:12)

²¹ Tradução nossa: Tara Judah, in her essay "Attacked by Nothing: Barbara Hershey and The Entity in Peter Tscherkassky's *Outer Space and Dream Work*," observes that the film is about the feminine condition, in that "the harder she fights, the more she is disbelieved, ignored, or (as is so often the case with men questioning female subjectivity) written off as crazy." (JUDAH apud KREMER, 2015, p. 275)

Jerry, confuso e apavorado é arremessado ao chão quando tenta ajudar Carla, e permanece por alguns segundos tão incapaz de fazer algo quanto o espectador. Por fim, ele pega uma cadeira no cômodo, e tenta atacar seu inimigo invisível, mas a ausência visual de um abusador faz parecer - inclusive para o filho de Carla que chega no quarto no exato momento - que o alvo do objeto é a própria vítima.

Os 3 olhares do cinema - a câmera, o personagem masculino em cena e o espectador -, mencionados por Mulvey e Ann Kaplan (Kaplan, 1995, p. 53-54) se alinham nesse momento. Quando Carla rompe a quarta parede e olha para a câmera, ela está, narrativamente, se dirigindo a Jerry, mas acaba se dirigindo para o espectador e por fim para o próprio cinema, numa súplica de que um dos três acabe com seu sofrimento. O medo de ser violentada sexualmente sem que ninguém possa lhe socorrer ou sequer enxergar seu abusador é sem dúvidas um medo muito mais relacionado à vivência feminina do que masculina.

Outro ponto que essa sequência levanta é a forma com a qual Carla parece perceber o cinema, o “aparelho cinemático” (De Lauretis, 1994, p. 221) enquanto outro instrumento que viola sua existência.

Teresa De Lauretis usa o termo “aparelho cinemático” em seu texto *A Tecnologia do Gênero*, a partir de seus estudos de outras teóricas feministas do cinema, de Althusser e de Foucault para classificar o cinema enquanto “(...) um conjunto de técnicas e códigos cinematográficos que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador” (De Lauretis, 1994, p. 221) sendo assim também uma espécie de tecnologia sexual, parte do conjunto de técnicas desenvolvidos pela burguesia e aplicados à pedagogia, à medicina, à economia entre outras áreas com a finalidade de assegurar a continuação da hegemonia desta classe através, por exemplo, do controle da procriação e da psiquiatrização do comportamento sexual anômalo. (De Lauretis, 1994, p. 220)

Em *Deja vu*, do diretor Tony Scott (2016), o agente Federal Doug Carlin e sua equipe usam um aparato tecnológico que coleta imagens via satélite para observar os passos de Claire, vítima do assassinato que estão investigando. Apesar da equipe alegar que são apenas registros, Claire parece sentir a presença de seus observadores, e por vezes interagir com eles. Há vários momentos ao longo de *The Entity* que Carla ou olha diretamente para o espectador através da câmera, ou pressente a presença da Entidade pelos espelhos de sua casa. De forma similar a

Claire em *Deja vu*, é quase como se Carla tivesse momentos de consciência de que há mais alguém além da Entidade a observando, voyeuristicamente enquanto espectador, assim como algo para além da Entidade sob controle de sua vida: o aparelho cinemático sob forma de tecnologia sexual.

Este é um elemento intrigante de *The Entity*. Embora não seja possível definir se foi ou não de forma consciente, Sidney J Furie, e seu roteirista Frank De Felitta criam um personagem que emula muito nitidamente a dinâmica de poder que as tecnologias sexuais - o cinema sendo uma delas - exercem sobre o corpo feminino e sua imagem.

A Entidade pode simbolizar o próprio filme, *The Entity*, quando replica em “laboratório” uma história real. Pode simbolizar o “aparelho cinemático” ao escolher uma vítima de um gênero específico, e construir uma narrativa que só existe calcada em seu sofrimento. Pode simbolizar o olhar masculino, citado por Mulvey e Kaplan, que espreita, fragmenta, sexualiza o corpo feminino independente do que ele esteja fazendo, de como esteja vestido, etc;

Este vilão sem forma, sem matéria, que persegue, tortura, controla e regula a experiência de Carla, dentro da perspectiva deste estudo, é uma referencia a diferentes forças que agem com o mesmo propósito de manutenção da hegemonia burguesa.

The Entity é um filme horrendo, mas essa sua característica é o que também o torna rico para esta análise, considerando a forma com que ele escancara uma ilustração do que a teoria feminista do cinema vem elaborando a décadas a partir de textos como “*Prazer Visual e Cinema Narrativo*” (Mulvey, 1983) e “*A Tecnologia do Gênero*” (De Lauretis, 1994).

A cena mencionada por David Pirie em seu comentário à *Time Out* funciona como uma metáfora da relação entre o cinema de horror e as protagonistas femininas mimetizada pela experiência de Carla com a Entidade.

Ainda no hospital, após o ataque presenciado por Jerry, Carla aceita participar do plano criado pelos parapsicólogos. Algumas cenas depois, um deles explica para um grupo de jovens, provavelmente seus alunos, sobre como o experimento vai funcionar - usar uma substância química para congelar a Entidade, provando que mesmo invisível ele tem massa, e após detê-lo, analisar de que é feito, etc. Seu colega de projeto assiste extasiado com a possibilidade de que a experiência dê certo e a parapsicologia tenha mais material para ser vista

academicamente enquanto ciência. Já sua outra colega, a única mulher do grupo além de Carla, parece mais preocupada do que animada.

Eles apresentam a Carla uma réplica de sua casa feita com sutis diferenças: a ausência de telhado, para que câmeras possam acompanhar tudo, e para que os aparelhos contendo a substância congelante possam alcançar seu alvo, e uma área na réplica da sala feita de vidro blindado a fim de protegê-la.



Figura 6 - Réplica da casa de Carla construída em laboratório pelos parapsicólogos, em *The Entity* (1:42:53)

Mas a experiência não sai como o planejado. A entidade assume o controle das armas de gás, e encurrala a protagonistas pelos cômodos da casa, até que ela esteja no espaço preparado pelos cientistas para protegê-la. O escudo de vidro que tinha essa função, cede facilmente. Carla e seu inimigo invisível estão trancados juntos, e os cientistas, sem o controle de sua engenhoca se tornam, como nós, meros espectadores impotentes.



Figura 7 - A Entidade assume o controle das armas de gás e encurrala Carla (1:55:41)

Sob as luzes vermelhas de emergência, Carla deixa sua voz ecoar pelo espaço simulado de sua casa, afirmando que a entidade pode torturá-la, matá-la, mas jamais poderá tê-la para si. Esta parece ser a chave para desestabilizar a Entidade: não entregar mais o pavor, o grito, a fuga. E como reação, o ser invisível explode os tanques da substância química, pondo abaixo toda a estrutura construída pelos parapsicólogos, formando um grande bloco de gelo que se rompe promovendo um grande espetáculo visual.

No fim das contas, esta cena final arremata os paralelos, as similaridades entre o antagonista do filme e o próprio cinema hollywoodiano de terror da época. Recriar em estúdio um espaço que se assemelhe o máximo possível ao contexto onde uma mulher é violentada, torturada, perseguida em sua vida comum, com sutis modificações que possibilitem o registro, a experimentação, e o espetáculo é a descrição da sequência *clímax* de *The Entity*, mas é também uma descrição do que o cinema faz com a vivência feminina.

O próprio filme já o faz ao transformar os relatos das experiências paranormais de Doris Bither em produção audiovisual, numa exploração tão repetitiva quanto a imagem gerada por um espelho posto de frente à outro. Torturar o corpo feminino, matar de forma brutal protagonistas mulheres só interessa enquanto não há nenhuma espécie de consentimento; o que realmente importa acima de tudo é quão grande pode ser o espetáculo.

Além disso, *The Entity* é uma produção que acaba por espelhar mais diretamente o cinema de horror ao reproduzir não só uma violência de gênero - personagens femininas em sua maioria tendo uma fórmula padronizada de representação vinculada à loucura, ao emocional, e ao esoterismo, e servindo apenas como objeto para seus parceiros de cena - como em outros gêneros do cinema, mas mais especificamente o caráter *sexual* dessa violência de gênero, tão presente no horror onde pavor e prazer se misturam se tornando algo abjeto.

Quando o vilão é negado sua maior motivação - o terror de Carla - ele sucumbe, o que acaba também dialogando com a forma que o cinema de horror se porta. Sem estas mulheres sexualizadas e torturadas, sem suas *final girls* e *scream queens*, o que sobra deste gênero cinematográfico?

5. VOCÊ PODE VER?

Para Teresa de Lauretis “(1994, p. 15, tradução nossa) “(...) o cinema dominante especifica as mulheres em uma ordem social e natural específica, as coloca em certa posição, as fixa em certa identificação (...)”²² moldando sua imagem enquanto um *espelho* erguido para os homens, para seus medos, desejos, expectativas, a seu molde. E a espectadora feminina é diretamente endereçada a esta imagem que “(...) se dirige especialmente à ela, alimenta seu desejo, omite seus prazeres, fragmenta sua identificação e a torna cúmplice nessa construção de sua mulheridade.”²³ (De Lauretis, 1994, p. 15, tradução nossa)

Neste trecho de *Through the looking-glass*, capítulo do livro *Alice Doesn't* (1994), Teresa de Lauretis descreve um pouco da relação da representação (da mulher) no cinema dominante e como isso afeta a construção de subjetividade do espectador, mas poderia igualmente estar se referindo a mais um trecho de *The Entity*.

Dormindo, Carla é pega completamente desprevenida pela Entidade. Tendo seu corpo tocado, ela imagina estar tendo um sonho erótico, mas o filme deixa claro para o espectador que é mais um abuso. Quando acorda, Carla se dá conta do que aconteceu. Ela se vê, vê esta imagem construída por e para o olhar masculino, nos espelhos de seu quarto que na decupagem assumem o olhar da câmera, e não só ele, mas o lugar do aparelho cinemático, o nosso lugar enquanto espectadores. Enfurecida, desesperada, Carla quebra todos os espelhos de seu quarto, todas as lentes que refletem a imagem destruída dela, todas as brechas por onde podemos espiá-la neste estado.

²² Tradução nossa: “(...) the dominant cinema specifies woman in a particular social and natural order, sets her up in certain positions of meaning, fixes her in a certain identification.” (DE LAURETIS, 1994, p. 15, tradução nossa)

²³ Tradução nossa: “(...) she is thus doubly bound to that very representation which calls on her directly, engages her desire, elicits her pleasure, frames her identification, and makes her complicit in the production of (her) woman-ness.” (DE LAURETIS, Teresa. Pag. 15 tradução nossa)



Figura 8 - Carla quebra os espelhos de seu quarto (1:03:37)



Figura 9 - Carla quebra o espelho posicionado enquanto olhar da câmera (1:03:40)

No ensaio “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, bell hooks teoriza sobre a experiência da espectadora negra em relação ao cinema dominante hollywoodiano e sobre relações de representação e identificação, cunhando o termo “olhar opositor”.

Para hooks, o olhar opositor está relacionado com a condição de não só olhar, mas de mudar aquela realidade (hooks, 2019, p. 212), de exercer alguma

forma de resistência em relação às representações limitantes formuladas pelo sistema dominante.

É, de certa forma, o que Carla faz quando enfrenta a Entidade - enquanto monstro, e enquanto aparelho cinemático - na cena final do filme, no laboratório, ou quando quebra os espelhos de seu quarto, sugerindo um dos caminhos para a construção de um cinema que não seja embasado na imagem de sofrimento de uma mulher: é preciso que nós, pesquisadoras feministas continuemos observando, analisando, teorizando cientificamente sobre como os tentáculos do patriarcado se enroscam firmemente no aparelho cinemático, mas não só isso.

Logo após a sequência onde Carla quebra os espelhos, ela procura novamente seu psiquiatra, Sneiderman, onde ele faz questão de listar todos os caminhos que o levam a crer que o monstro que vem atacando Carla é uma projeção da mente dela. Abordada de forma hostil, acuada diante das suposições, Carla decide abandonar o tratamento com ele, e vai ao encontro de sua amiga Cindy Nash.



Figura 10 - Sneiderman culpa Carla de criar a Entidade em sua cabeça (01:08:04)

Cindy, ao mesmo tempo que parece preocupada com a forma com a qual o médico que recomendou à amiga conduziu as sessões, também afirma que Carla pode ter compreendido mal. A conversa das duas é interrompida por George,

marido de Cindy, e ela sai de casa prometendo voltar em menos de uma hora para que continuem a conversa.

Antes mesmo que possa entrar no carro do marido estacionado em frente à casa, Cindy ouve as janelas de sua sala se estilhaçando. Carla, dentro da casa, é atacada pela Entidade mais uma vez, que não a abusa novamente, mas derruba prateleiras e móveis, e estoura janelas e lâmpadas. Rastejando numa tentativa de encontrar um lugar seguro, Carla chega até a cozinha, onde mais uma vez objetos são arremessados sobre ela. Mas é neste cenário que pela primeira vez Carla e a Entidade têm uma *espectadora*.



Figura 11 - Cindy afirma que viu o ataque da Entidade (1:13:39)

Cindy, ainda parcialmente em choque após presenciar a cena, pede desculpa à amiga repetidas vezes, mas Carla consegue apenas repetir, em um misto de alívio e descrença a pergunta “Você pode ver?”



Figura 12 - Carla emocionada pergunta repetidas vezes “Você pode ver?” (1:13:51)

Para além do momento onde os filhos de Carla presenciam o abuso vindo da Entidade, esta é a primeira vez no longa que outro adulto vê o que está acontecendo com a protagonista, sendo especificamente outra mulher. Quando Carla tem uma espectadora feminina - que não só vê o que aconteceu, mas busca ativamente, de forma prática, encontrar uma solução ao levar a amiga para uma biblioteca em busca de livros e artigos relacionados ao problema - , o próprio filme emula mais um caminho possível para romper com essas narrativas alicerçadas no prazer voyeurístico onde a única posição disponível para a mulher é a de vítima.

Por mais que Furie, e seu roteirista De Felitta aleguem a intenção de fazer um filme em tom de denúncia da negligência sofrida por mulheres que passam por situações de violência sexual, o filme vai para além disto. O longa de Furie acaba se encaixando no comentário feito por Laura Mulvey, em *Prazer visual e Cinema Narrativo*:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scene* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 1983, p. 219)

É indispensável “(...) ver o cinema não como um *espelho* de segunda mão erguido para refletir o que já existe, mas como uma forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeito” (hooks, 2019, p. 236)

É preciso quebrar os espelhos que nos refletem como imagem e semelhança da mente masculina, mas também erguer outros espelhos, os que nos possibilitam ver essa forma de representação mencionada por bell hooks, umas às outras. Em *The Entity*, é através do olhar de outras mulheres - de Cindy que enxerga Carla, e da parapsicóloga que aceita investigar o caso dela - que surge uma possibilidade de mudança na situação.

(...) Quando pudermos olhar para nós através de nossas próprias criações culturais, de nossas ações, nossas ideias, nossos panfletos, nossas organizações, nossa história, nossa teoria, começaremos a integrar uma nova realidade. Quando começarmos a nos compreender de uma nova forma em relação uns aos outros, poderemos começar a entender nosso movimento em relação ao mundo lá fora. Poderemos começar a usar nossa auto consciência estrategicamente²⁴. (ROWBOTHAM *apud* DE LAURETIS, 1994, p. 36, tradução nossa)

Ao longo de todo o filme, Carla experiencia o abuso invisível persistente que o cinema clássico infringe às mulheres, mas é também dentro do longa-metragem, ao constatar que a amiga também consegue ver a Entidade, ao ter ajuda de outras mulheres e ao afirmar que a Entidade jamais poderia tê-la por completo, que o cinema dominante hollywoodiano comandado pelo olhar masculino não é capaz de reproduzir com fidelidade a imagem das *mulheres* (enquanto seres histórico-sociais engendrados), que Carla experimenta essa proposição de De Lauretis, e nos leva a considerar esta consciência como uma possibilidade de mudança do olhar no cinema.

²⁴ tradução minha: (...)When we can look back at ourselves through our own cultural creations, our actions, our ideas, our pamphlets, our organization, our history, our theory, we begin to integrate a new reality. As we begin to know ourselves in a new relation to one another we can start to understand our movement in relation to the world outside. We can begin to use our self-consciousness strategically. (ROWBOTHAM, 1994, *apud* DE LAURETIS, p. 36)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARROLL, Noël.** *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- CLOVER, Carol J.** *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.
- CREED, Barbara.** *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge, 1993.
- DE FELITTA, Frank.** *The Entity*. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1978. ISBN 0399122311.
- DE LAURETIS, Teresa.** A tecnologia do gênero. In: **HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.).** *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242
- DE LAURETIS, Teresa.** *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press, 1984.
- HANKINS, Jody Keisner.** Do You Want to Watch? A Study of the Visual Rhetoric of the Postmodern Horror Film. *Women's Studies*, v. 37, n. 4, p. 411–427, 2008
- HANKINS, Sarah.** "Torture the Women": A Gaze at the Misogynistic Machinery of Scary Cinema. Copley Library Undergraduate Research Awards, University of San Diego, 2020. Disponível em: <https://digital.sandiego.edu/library-research-award/1>. Acesso em: 24 set. 2024
- HASKELL, Molly.** *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Penguin, 1974.
- JUDAH, Tara.** *Attacked by Nothing: Barbara Hershey and The Entity in Peter Tscherkassky's Outer Space and Dream Work*. *cléo*, [S. l.], 28 nov. 2013. Disponível em: <https://cleojournal.com/2013/11/28/attacked-by-nothing-barbara-hershey-and-the-entity-in-peter-tscherkasskys-outer-space-and-dream-work/>. Acesso em: 16 jan. 2025
- KAPLAN, E. Ann.** *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. (o olhar é masculino)
- KREMER, Daniel.** *Sidney J. Furie: Life and Films*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2015.
- MULVEY, Laura.** Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: **XAVIER, Ismail (org.).** *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437–453.
- OLSON, Christopher J.; REINHARD, CarrieLynn D.** *Possessed women, haunted states: cultural tensions in exorcism cinema*. Lanham: Lexington Books, 2016 - 25/08/14 9h15
- THOMAS, Ande.** *The Entity: Trauma and the Transgression of Spirits*. What Sleeps Beneath, 24 jan. 2022. Disponível em: <https://www.whatsleepsbeneath.com/archive/the-entity-trauma>. Acesso em: 11 mar. 2025

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

CARPENTER, John. *Halloween*. [S. l.]: Compass International Pictures, 1978. 1 filme (91 min), son., color.

CRAVEN, Wes. *A Nightmare on Elm Street*. [S. l.]: New Line Cinema, 1984. 1 filme (91 min), son., color.

FRIEDKIN, William. *O Exorcista [The Exorcist]*. [S. l.]: Warner Bros., 1973. 1 filme (132 min), son., color.

FURIE, Sidney J. *The Entity*. [S. l.]: 20th Century Fox, 1982. 1 filme (125 min), son., color.

HOOPER, Tobe. *O massacre da serra elétrica [The Texas Chain Saw Massacre]*. [S. l.]: Bryanston Pictures, 1974. 1 filme (83 min), son., color.

HOOPER, Tobe. *Poltergeist*. [S. l.]: Metro-Goldwyn-Mayer, 1982. 1 filme (114 min), son., color.

KUPERBERG, Clara; KUPERBERG, Julia. *E a Mulher Criou Hollywood. [And the Woman Created Hollywood]* [S. l.]: ARTE France e The Film Company, 2021. 1 filme (52 min), son., color.

MINNELLI, Vincente. *Meet Me in St. Louis*. [S. l.]: Metro-Goldwyn-Mayer, 1944. 1 filme (113 min), son., color.

SCOTT, Tony. *Déjà Vu*. [S. l.]: Touchstone Pictures, 2006. 1 filme (126 min), son., color.