

O Fascínio do Desvio – Horror Moderno e Suas Mulheres Monstruosas¹

Mariana Ramos Vieira de SOUSA²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Resumo

O horror moderno é um gênero no qual se proliferam filmes cujas narrativas constroem o corpo feminino como espaço do monstruoso, filmes cujos discursos que buscam lidar narrativamente com as ansiedades geradas por estes corpos e reorganizar, dentro de um regime dramático, as disputas socioculturais em torno da significação dos mesmos que ocorrem para além do mundo estritamente fílmico, como no caso dos filmes “Repulsa ao Sexo”, e “O Bebê de Rosemary”, do diretor Roman Polanski.

Palavras-chave: cinema; feminismo; corpo; horror; monstro.

1. Introdução

Uma das preocupações centrais dos estudos feministas voltados para o cinema é a questão da representação da mulher dentro deste campo artístico, e, em especial, a forma como certas narrativas cinematográficas arquitetam suas tramas em torno da espetacularização dos corpos femininos. Mulheres que surgem simplesmente como objetos de um olhar masculino – como local que concentra pulsões fetichistas e escopofílicas – e para as quais subjetividade e agenciamento narrativo são repetidamente negados, multiplicam-se por todos os lados, nos mais diversos filmes e gêneros do cinema.

Contudo, percebe-se que em certos gêneros fílmicos, denominados por Linda Williams como “gêneros do corpo” – são eles melodrama, horror e pornografia, contudo, nos fixaremos nos dois primeiros para desenvolver a presente análise – ocorre um adensamento dos termos do espetáculo, especialmente no que diz respeito à centralidade do corpo feminino dentro da economia narrativa e estética desses filmes, onde o excesso toma conta da mise en scène, constituindo verdadeiros “espetáculos de vitimização feminina” (WILLIAMS, 1991, p.6).

Esses gêneros trabalham em uma lógica a contrapelo da narrativa fílmica realista clássica, uma vez que suas histórias não são direcionadas apenas para um objetivo narrativo prático, mas dependem especialmente de espetáculos visuais extraordinários que geram,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFF, email: marirvs@gmail.com

segundo a autora, uma segunda camada de significação, um discurso que vai de encontro às aspirações por uma conclusão narrativa e frustra as expectativas de fruição plena e prazerosa que o cinema clássico prometia.

O espetáculo visual excessivo é uma parte importante desses filmes pois ele interrompe a progressão linear da história, e se articula, especialmente, ao redor de uma imagem : os corpos, e, especialmente, os corpos femininos. Como descreve Williams, esses gêneros favorecem “o espetáculo do corpo pego no momento de intensa sensação e emoção” (Idem, p.4), interpelando e manipulando seus espectadores fisicamente, dentro de um sistema narrativo próprio - baseado neste excesso de sensações, na visualidade máxima, na auralidade inarticulada do prazer e da dor, que, às margens da racionalidade, desafiam o discurso hegemônico e suas falsas dicotomias, e falam, através do excesso que está no seu cerne, a respeito de problemas e mudanças no campo da identidade sexual e das noções de gênero que são, muitas vezes, negados ou evitados dentro do cinema mais narrativo.

Tais gêneros por serem produzidos e consumidos dentro de uma lógica de saturação dos corpos, como espetáculos excessivos que sempre trabalham sob a perspectiva da quebra com o real, extrapolando-o, emergem como lugares privilegiados para a análise da conturbada relação que o cinema, e a própria sociedade, desenvolveu/desenvolve com o feminino. Ao exceder a norma, eles fissuram seus próprios discursos, deixando vazar falas e vozes concorrentes, que problematizam a própria noção de representação realista e os discursos por ela construídos.

1. Filmes de Mulher Disfarçados: Onde Melodrama e Horror se Encontram

Para ilustrar esta discussão, escolhemos dois filmes do diretor polonês Roman Polanski, “Repulsa ao Sexo” (1965), “O Bebê de Rosemary” (1968), que fazem parte de sua “trilogia de apartamento”, filmes que fazem parte do subgênero do horror moderno e que são centrados na claustrofobia e paranoia vivida por seus personagens dentro de apartamentos perdidos em grandes centros urbanos.

Neles, o diretor cria sensações de medo e horror através de narrativas protagonizadas por personagens femininos – ou no caso de “O Inquilino”³ um personagem que adquire uma personalidade feminina – cuja experiência de gênero é bastante

³ A decisão de não incluir “O Inquilino” nesta discussão deve-se ao fato que boa parte da crítica cinematográfica não considera esse filme um filme de horror mas sim uma farsa, o que demanda outras discussões que não estão no escopo deste texto.

conturbada; mulheres que são colocadas em situações que as aliena do mundo e, principalmente, de seus corpos. Tomadas pela loucura e pela paranoia, elas mergulham em fantasias violentas, ao ponto de não mais conseguirem distinguir ilusão e realidade; personagens esquecidas no perigoso “ermo” da monstruosa sensibilidade feminina.

Em seu livro “Representations of Femininity in American Genre Cinema” (GREVEN, 2011), David Greven sugere a abordagem do horror moderno como herdeiro histórico do filme de mulher, nomenclatura utilizada pela indústria hollywoodiana para definir uma série de filmes que seriam vendidos para um público feminino, partindo do princípio que esse público seria mais intensamente interpelado por obras protagonizadas por mulheres, em filmes que, como define Jeanine Basinger, “colocam no centro de seu universo uma mulher que tenta lidar com os problemas emocionais, sociais e psicológicos que estão especificamente ligados ao fato de ela ser uma mulher.”(BASINGER, Apud. GREVEN, 2013).

Greven utiliza o filme “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock, como marco que dá início à esse subgênero, argumentando que este título gera um novo padrão para o cinema de horror, possibilitando, e mesmo exigindo, narrativas onde a violência seja mais explícita, gráfica.

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

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

Greven aponta para a existência de vários filmes dentro desse novo cenário centrados em personagens femininas, e que ele denomina como “filmes de mulher disfarçado”. Para ele, esta é uma vertente do gênero do horror que não recebeu tanta atenção, principalmente no que diz respeito à sua ligação com o cinema feminino que lhe

precede e informa. Esses filmes, seriam assim definidos pois utilizam com fonte dramática os problemas diários do mundo feminino, problemas inerentes à condição da mulher, e que, no horror, ganham novas proporções, pois “...o gênero do horror cinematográfico faz isso, ele eleva medos e preocupações pessoais à extremos” (GREVEN, 2011, p.7).

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

No entanto, a matriz cultural melodramática, cujo modo de expressão particular foi de extrema importância para a construção da cultura popular ocidental, não pode ser encerrada dentro de ideais meramente estéticos. Sua forma impar de construir o espetáculo dramático depende, e se beneficia, do uso exacerbado da simbolização para expor e reafirmar os teor moral da situação dramática. Metonímias e metáforas, visuais e sonoras, se associam aos elementos da obviedade e antecipação para levar o espectador a um estágio de engajamento com a obra e com um objetivo claro: mobilizar a pedagogia moralizante (BALTAR, 2006).

Dentro do horror moderno o melodrama é rearticulado, ganhando ainda mais importância. Tendo em vista que boa parte dos filmes deste subgênero procura fincar sua narrativa no mundo do real cotidiano, eles precisam organizar suas narrativas de forma a manter essa ilusão de realidade e verossimilhança, o que geralmente é obtido trazendo-se os elementos do horror para dentro do lar e através do uso de enquadramentos e lentes que distorçam esse ambiente, representando-o em sua instabilidade, e espalhando sinais de perigo e metonímias monstruosas por todos os lados.

3. Corpos em Desvio: O Feminino Monstruoso

Essa lógica de “tudo ver e tudo dizer”, demanda que os conceitos de bem e mal sejam personificados e explicitados. Como vimos anteriormente, o corpo feminino emerge nesses filmes não apenas como um centro das disputas discursivas que ocorrem dentro da malha narrativa, mas, também, como elemento constitutivo do excesso narrativo. Como um espaço de indeterminação e incertezas, em sua busca por alteridade ele gera, ao mesmo

tempo, profundo desconforto e fascínio, e é sempre definido como o Outro, fonte de problemas e instabilidades, uma ameaça para si e para todos que o cercam.

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

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

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

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

É claro que precisamos ficar atentos aos termos com os quais a autora constrói sua argumentação, sob a pena de incorremos no terreno de discrições que associam o feminino ao natural, a-histórico, terreno de exploração e dominação predileto dos impulsos masculinos, e que reivindicam por uma suposta “natureza” feminina, inerente ao gênero e que define suas vivências, erroneamente, como parte de uma “essência”.

O que Showalter faz que nos interessa é expandir o conceito do feminino associado ao espaço do “Estranho”, como é teorizado pela psicanálise freudiana. Se, para Freud, esse Estranho conota e codifica o traumático encontro do sujeito masculino com a genitália feminina, cuja angústia acarreta um misto complicado entre curiosidade e necessidade de penetrar nesse mundo, e o impulso, simultâneo, de negar sua existência, negar a

familiaridade anterior com o local de origem, a autora propõe que, para além de uma sexualidade desconhecida, o espaço do feminino engloba práticas culturais próprias, que fogem ao poder da catalogação e normatização do processo linguístico e que, por sobreviverem/persistirem fora da zona de determinação da língua, geram medo e apreensão.

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

É com essa violência que o olhar masculino age sobre Carol, protagonista de “Repulsa ao Sexo” (Fig.1 e 2). Sejam meros desconhecidos pelas ruas de Londres, o rapaz que tenta namora-la, o locatário de seu apartamento, ou a própria câmera de Polanski, que lhe persegue pelas ruas da cidade, todos lhe acuam, tentam forçosamente perscrutar sua superfície para desarmá-la, subjuga-la e, por fim, eliminar qualquer possibilidade que ela tenha de sobreviver fora dos papéis que lhe são socialmente denominados, longe do espaço do espetáculo visual para o prazer escopofílico, em seu silêncio que carrega a possibilidade de uma vida imaginária rica e independente, marcada pelo signo da resistência à linguagem.



Figuras 1 e 2– Carol anda pela cidade e é observada por todos.
 Fonte: Stills do filme “Repulsa ao Sexo”

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figuras 3 e 4: Na primeira imagem, Rosemary é uma típica garota americana dos anos 60, e, posteriormente, após vários meses de sua gravidez macabra com seu semblante cadavérico.

Fonte: Stills do filme “O Bebê de Rosemary”

O corpo-objeto da mulher, que antes direcionava as energias escopofílicas da narrativa, atraindo o olhar por sua beleza e delicadeza, agora dotado de uma função prática, prover para o filho de uma entidade maligna, passa a causar repulsa (Fig. 3 e 4).

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

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

A repulsa ao corpo é um movimento duplo, que concentra nesse espaço dois impulsos complementares: de um lado, o olhar de fora, o olhar do mundo do sujeito que materializa na figura feminina suas tensões e que coloca-a sob o signo da abjeção para assim subjuga-la, validando socialmente a violência contra esse corpo pois age sob a

pretensão de eliminar uma sujeira que ameaça a estrutura da sociedade; do outro lado, a mulher que absorve o discurso que criminaliza seu corpo, e tenta expulsar de si tudo aquilo que simboliza sua abjeção, como uma forma de fugir e se proteger das implicações sociais de sua monstruosidade.

Outra relação que aparece em ambos os filmes e que é largamente explorada dentro deste tipo de horror onde o feminino é equacionado com o monstro, é o uso do espelho como local de um encontro nefasto entre a personagem e sua imagem desconhecida. Sempre que Carol vê seu reflexo ela é tomada instantaneamente por um misto de fascínio e terror, como se o rosto que encontrasse ali não lhe pertencesse, como se o espelho refletisse junto à sua imagem os demônios pessoais que a perseguem.

Quando a personagem percebe diante de si seu reflexo, na superfície espelhada e convexa de um bule, ela sua expressão é tomada pelo espanto (Fig. 5). Polanski utiliza um *zoom in* para intensificar a sensação de estranhamento que tal encontro provoca na personagem, chegando bem próximo ao bule e observando as distorções geradas pelo jogo de aproximação e afastamento de seu rosto com esse objeto. O enquadramento evidencia a perplexidade de Carol diante do que vê e do olhar que tal imagem lhe retorna, ao mesmo tempo agente e vítima de sua curiosidade.



Figura 5: O encontro entre Carol e sua imagem distorcida, fonte de terror e encanto.
Fonte: Still do filme “Repulsa ao Sexo”

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

A mulher está fechada dentro de uma lógica de proximidade intensa e sufocante. Seu corpo, sempre tão presente, lhe nega a distância crítica necessária para a estruturação “correta” do olhar e mais, torna qualquer impulso investigativo que ela empreenda uma

fonte de perigo, pois, como a cena que descrevemos anteriormente nos revela, o olhar feminino tende a ver a si mesmo, o que ele revela é o próprio mistério da mulher, adentrando o espaço do desconhecido e encontrando lá o seu eu monstruoso.

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

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

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

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

Tal é o caso de Carol. Em diversos momentos do filme, ela menciona e direciona seu olhar para supostas rachaduras que, segundo ela, estão se espalhando pelas paredes do apartamento. No entanto, quando Carol menciona isso para sua irmã, esta lhe ignora. Para além disso, apesar de vermos a personagem olhando, aquilo que ela vê nunca se materializa em um contra plano que não seja a reprodução de sua visão subjetiva.

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

É através da “histerização” de seu corpo e olhar que a figura da mulher é questionada, tornando-se fonte de estranhamento e abjeção. Esta estratégia é uma forma de recuperar o controle da narrativa e dominar o feminino, relegando-o a um discurso

institucionalizado, seja ele médico ou de outros agentes da norma patriarcal, que invalida sua fala e sua habilidade de agenciar apropriadamente a narrativa.

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

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

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

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

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

É essa lógica perversa que se configura em “O Bebê de Rosemary”. Com o passar de sua gravidez, a personagem tanto se torna um cadáver, extremamente magra e pálida, com olheiras negras e assustadoras, quanto passa a sentir um desejo por carne crua.

Em uma cena que obviamente cita “Repulsa ao Sexo”, Rosemary vê, com tremendo espanto, sua imagem refletida em um utensílio doméstico enquanto ela come um pedaço sangrento de carne (Fig. 6). O reflexo lhe causa repulsa, espelhando, também, a reação do espectador, e a personagem vai até a outra pia da cozinha para vomitar, na tentativa de expulsar de si aquele elemento abjeto e negar o que sua imagem lhe dizia, que ela mesmo estava se tornando um ser asqueroso.



Figura 6: Rosemary, refletida numa assadeira de pão, é vista comendo um pedaço de carne crua.
 Fonte: Still do filme “Bebê de Rosemary”

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

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

Excessivas, grotescas, monstruosas, não é de se estranhar que tais mulheres sintam-se constantemente perseguidas. Elas enxergam no espelho os sinais de sua abjeção, sinais que garantem que elas sejam permanentemente foco de ações violentas, pois seus corpos, acima de tudo, materializam a diferença, o desconhecido que precisa ser purificado pela narrativa para, assim, livrar todo o mundo de seu signo, permitindo a reafirmação da ordem hegemônica do masculino.

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

4. Problematizando Representações e Olhares

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

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

A estrutura de sua *mise en scène* demonstra a forma perturbadora como o olhar se lança no corpo feminino. Os sujeitos que infligem esse olhar são constantemente filmados através de lentes que distorcem seus traços, e são marcados, eles também, por emblemas do excesso visual que explicitam a ameaça que eles representam.

Outro elemento importante dentro do jogo de olhares estabelecido pelo diretor é a forma como a tentativa de estabelecer visualmente os tormentos de suas personagens nos faz partilhar de suas vivências perturbadoras (Fig. 7 e 8). Somos testemunhas oculares dos abusos sofridos por Carol, dos constantes estupros, reais e imaginários, aos quais ela é submetida.



Figuras 7 e 8: Uma das diversas cenas onde Carol é abusada. Percebe-se que o espectador é colocado ou no ponto de vista do homem que lhe ataca, ou como um observador muito próximo, que participa da ação.

Fonte: Still do filme “Repulsa ao Sexo”

Se, por um lado, tais visões colocam em cheque toda a estrutura do ponto de vista narrativo da personagem, por outro, elas carregam o público para o espaço onde ela revive

seus traumas de infância e, posicionando seus espectadores como observadores passivos dessa situação – com close-ups perturbadores do rosto de Carol pregado em sua cama, à mercê dos homens sem rosto ou nome que a violentam – implica-os nestes atos de violência.

5. Conclusão

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

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

Trabalhando na contramão das narrativas tradicionais, esses filmes nos contam não da destruição do ser monstruoso, mas sim de sua materialização. Ao seu final, as protagonistas aderem à monstruosidade que lhes perseguia – Rosemary rejeita seu marido e o troca por um laço de amor com o seu bebê, Carol evade completamente o mundo real e se entrega a sua loucura – impedindo que a ordem possa se reestabelecer completamente, propondo, finalmente, uma nova forma de vida, fora dos locais “habitáveis”, fora da legitimidade castradora da sociedade burguesa e de suas demandas.

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

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

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

Referências bibliográficas

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

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex**. Florence, USA: Routledge, 1993.

DOANE, Mary Ann. The 'Woman's Film': Possession and Address. In: GLEDHILL, C. (Org.) **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film**. London: British Film Institute, 1987.

_____. *Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. In: KAPLAN, E. Ann. (Org.) **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000.

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

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

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

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

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

Filmografia citada

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

“Psicose” (*Psycho*), 1960

“Repulsa ao Sexo” (*Repulsion*), 1965