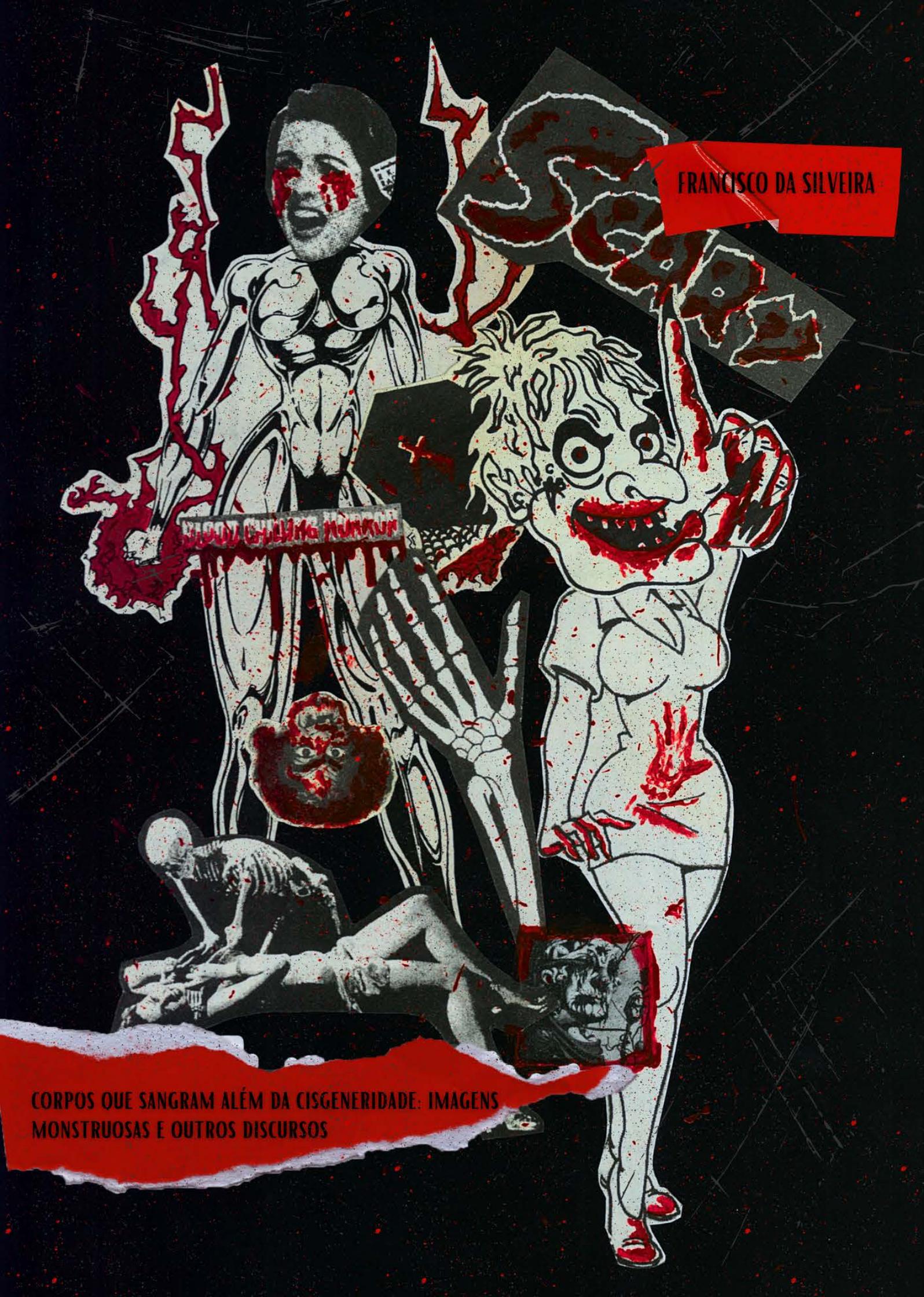


FRANCISCO DA SILVEIRA



CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CIGENERIDADE: IMAGENS MONSTRUOSAS E OUTROS DISCURSOS

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO
EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

FRANCISCO DA SILVEIRA

**CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CISGENERIDADE:
IMAGENS MONSTRUOSAS E OUTROS DISCURSOS**

**CURITIBA
2024**

FRANCISCO DA SILVEIRA

**CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CISGENERIDADE:
IMAGENS MONSTRUOSAS E OUTROS DISCURSOS**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II.

Linha de pesquisa: Teorias e Discursos do Cinema e das Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

**CURITIBA
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Silveira, Francisco

Corpos que sangram além da cisgeneridade:
imagens monstruosas e outros discursos / Francisco
da Silveira. -- Curitiba-PR, 2024.
135 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2024.

1. Imagem. 2. Corpo. 3. Gênero. 4. Queer. 5.
Fabulação. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

FRANCISCO DA SILVEIRA

“CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CISGENERIDADE: IMAGENS MONSTRUOSAS E OUTROS DISCURSOS”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

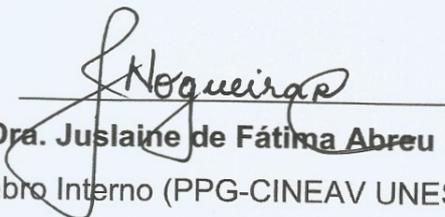
Curitiba, 17/04/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Profa. Dra. Claudia Piori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro

(Membro Titular Externo – PPGCOM/UFPR)

AGRADECIMENTOS

Escrever é um ato que acontece no *coletivo*. Entre trocas e gestos *compartilhados*, as ideias ganham consistência nas páginas e sentido em sua *comunicabilidade*. Por isso, agradecer às pessoas que caminharam comigo é uma das formas de retribuir.

Primeiro, agradeço meus pais, Silvia e Gilberto, por todo apoio e confiança. Em especial minha mãe, grande exemplo de vida, que nunca mediu esforços em se dedicar arduamente para me proporcionar uma educação de qualidade. Também agradeço meus irmãos, pelo incentivo nos estudos e por torcerem sempre por mim.

À professora Claudia Priori, orientadora desta pesquisa, por todas as contribuições durante este processo e o acolhimento. Obrigado pelas leituras atentas, sugestões de obras e conceitos, orientações e a forma com que levamos esses dois anos de Pós-graduação. Suas mãos e ideias tecem grande parte do que se encontra aqui.

Agradeço às professoras Regiane e Juslaine, componentes da banca de qualificação e defesa, e que contribuíram significativamente para os resultados apresentados. À professora Juslaine, agradeço pela recepção no Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) e a possibilidade de integrar o estágio docência em Educação e Direitos Humanos, bem como as trocas durante a disciplina de Corpo e Poder.

Agradeço à Professora Beatriz Vasconcelos, coordenadora do PPG e uma amiga que a vida me trouxe, cujas discussões de Aby Warburg ampliaram a minha visão sobre as imagens e a arte de modo geral. Obrigado por todos os conselhos, conhecimento compartilhado, encontros e risadas. É preciso matar um dragão por dia e continuar vivendo.

À Cami Diaz, pela presença em boa parte desta jornada. De risos a choros (de rir), agradeço a companhia cotidiana. À Luiza, Malu, Laura Ridolfi, Babi, Maria, Ana Alice, Mari, Gui, Bruna K., Deba, Ayana, Bia Higa, Lucas, Karina, Moira e Prof. Isabel Cristina por vibrarem minhas conquistas. À Loiva, Fátima e Pedro pelo acolhimento, apoio e ajuda, na qualidade de família(s).

Às amigas Gabi Bertrami, Thereza, Ana Carla, Tamires e, em especial, Laurinha Cecílio, por acompanharem de perto as dores e delícias do percurso acadêmico. Obrigado pelas leituras do texto, gritos de socorro em companhia e demais contribuições para além dessas.

Ao professor e amigo José Carlos Gimenez (Zeca), que tem me acompanhado desde a graduação e a quem devo muito pelas trocas partilhadas. Obrigado pela sua doce presença, pela confiança e pela ajuda durante a escrita do projeto de mestrado.

Agradeço às/os/es amigas que cultivei durante este processo, em especial, Ju Choma, Noah, Bianca e Jomi. Às/aos professora/es do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e toda equipe responsável pela manutenção do espaço e do curso. Por fim, à CAPES, pelo incentivo e financiamento à pesquisa; e à Universidade Pública por me possibilitar chegar até aqui.

Que novos mundos nos surpreendam em meio às ruínas!
(Christine Greiner, 2023)

Silveira, Francisco. *Corpos que sangram além da cisgeneridade: imagens monstruosas e outros discursos*. 2023. Dissertação. Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

RESUMO

Em uma cultura visual da qual somos pessoas receptoras e produtoras de imagens, é importante questionar o que nos é mostrado, reiterado, assumido e estampado no cotidiano. De imagens internas a externas (endógenas e exógenas), concebemos o mundo que nos rodeia e nos representa. Partindo do que Judith Butler emprega sobre o conceito de “construção”, refletimos sobre os discursos construídos a respeito do corpo, sexo e gênero e a forma como a lógica binária fundamenta as relações de poder, em especial pelo gesto das imagens da fotografia e do cinema. Esta dissertação encontra-se fundamentada nas teorias pós-estruturalista, feministas, *queer* e com avanços à cripistemologia. Propomos um diálogo com Michel Foucault, Thomas Laqueur, Paul Preciado, Berenice Bento, Michelle Perrot, Donna Haraway, entre outras/os autoras/es a fim de explicitar como o corpo é entendido, quais são as regulamentações e normas atribuídas aos sexos e gêneros e como se constroem as visões de um mundo “feminino” e “masculino”, em que a lógica hegemônica patriarcal prevalece. Contrários aos discursos “naturais”, encontramos os corpos tocados pelo “impuro” e pelo grotesco, sejam em suas formas físicas, psicológicas, de sexualidade ou gênero – corpos abjetos que contribuem significativamente para as imagens monstruosas pensadas nesta dissertação, as quais reverberam no espetáculo do horror. Diante disso, o objetivo deste trabalho consiste em investigar os corpos que ecoam nestas imagens. Como é visto este corpo e se há um atravessamento de gênero que permanece na cultura visual proporcionada por essas imagens, uma circularidade, um *pathos* que continua a manter uma visão sustentada por discursos médicos, biológicos, científicos e religiosos sobre o corpo e a monstruosidade a ele atribuída? A fim de refletir sobre essas questões, propomos uma metodologia fundamentada em Jean-Jacques Courtine e o conceito de intericonicidade, bem como as contribuições de Aby Warburg recuperadas por Didi-Huberman e Etienne Samain. Compreendemos as imagens pelos *insights* que elas suscitam em nós e em suas relações com outras imagens – na tessitura do que chamamos de *pathos*. Apostamos que toda imagem é, também, um discurso – um já-dito, uma imagem “velha” que a mídia recupera dentro de um acontecimento “novo”. Esses objetivos são traçados junto à constelação triádica proposta por Hans Belting (corpo-imagem-mídia), em que as imagens são entendidas entre a negociação de um corpo e uma mídia. Após tensionar essas reflexões, a partir do distanciamento do olhar cisgênero-normativo que continua a firmar noções de um binarismo já instaurado (ou se é homem ou mulher), dialogamos com Gilles Deleuze e o conceito de *fabulação*, a fim de proporcionar uma leitura de um corpo não-binário que o cinema de horror (e outras artes, de modo geral) pouco representa e mais silencia. Encontramos na fabulação um *gesto* de criação de modos de existências-outras, pelas quais nos fazemos pessoas vistas e ouvidas. Assim, para além da pergunta disparadora, também apontamos para novas formas de se integrar àquilo do qual nos sentimos já parte: da vida, da natureza e das relações. Este trabalho é um esforço *circular* e *paralelo* daquilo que [não] vemos e inevitavelmente nos olha.

Palavras-chave: Imagens. Corpo. Gênero. Queer. Fabulação. Monstruosidade.

Silveira, Francisco. *Bodies that bleed beyond cisgenderness: monstrous images and other discourses*. 2023. Dissertation Master's degree in Cinema and Video arts. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

ABSTRACT

In a visual culture that we are receivers and producers of images, it's important to question what is shown, repeated, adopted, and printed to us in everyday life. From internal to external images (endogenous and exogenous), we conceive the world that surrounds and represents us. In accordance with Judith's Butler concept of "construction", we reflect on the constructed discourses about the body, sex and gender, and the way in which binary logic underlies power relations, specially through the *gesture* of images from photography and cinema. This dissertation is based on post-structuralist, feminist, queer theories and advances towards *cripistemology*. We proposed a dialogue with Michel Foucault, Thomas Laqueur, Paul Preciado, Berenice Bento, Michelle Perrot, Donna Haraway, among other authors to explain how the body is understood, what are the regulations and norms attributed to the sexes and genders and how visions of "feminine" and "masculine" world are constructed, in which aspect the patriarchal hegemonic logic prevails. Contrary to "natural" discourses, we found bodies touched by the "impure" and the grotesque, whether in their physical, psychological, sexuality or gender forms – abject bodies that contribute significantly to the thought of monstrous images in this dissertation, which reverberate in the horror show. Therefore, the objective of this work is to investigate the bodies that echoes in these images. How is this body seen and if there is a gender crossing that remains in the visual culture provided by these images, a circularity, a *pathos* that maintains a vision supported by medical, biological, scientific and religious discourses about the body and the monstrosity attributed to it? In order to reflect on these questions, we proposed a methodology based on Jean-Jacques Courtine and the concept of intericonicity, as well as the contributions of Aby Warburg recovered by Didi-Huberman and Etienne Samain. We understood images through the insights raised in us and in their relationships with other images – in the composition of what we call *pathos*. We ensure that every image is also a discourse – an already-said, an "old" image that the media recovers within a "new" event. These objectives are outlined together with the triad proposed by Hans Belting (body-picture/image-media), in which images are understood between the negotiation of a body and a media. After these reflections, distancing from the cisgender-normative perspective that continues to set up notions of an already established binarism (either man or woman), we dialogue with Gilles Deleuze and the conception of fabulation in order to provide a reading of a non-binary body who is the least represented and most silenced by horror cinema (and other arts, in general). We find in fabulation a *gesture* of creating modes of other-existences, through which we become people that are seen and heard. Thus, in addition to the guiding question, we also point to new ways of integration with what we already feel part of: life, nature and relationships. This work is circular and parallel effort of what we [don't] see and what inevitably look at us.

Keywords: Images. Body. Gender. Queer. Fabulation. Monstrosity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Mapa de pesquisa.....	14
Figura 2- Conrad von Megenberg, <i>Os monstros humanos</i> , 1475-78.....	54
Figura 3- Hartmann Schedel, <i>Criaturas monstruosas</i> , 1493	55
Figura 4- Diane Arbus, <i>Three female impersonators*</i> , N.Y.C, 1962	67
Figura 5- Diane Arbus, <i>A Naked Man Being a Woman*</i> , NYC, 1968.....	68
Figura 6- Diane Arbus, <i>A Jewish Giant at Home with his Parents in the Bronx, New York*</i> , 1970.....	69
Figura 7- Diane Arbus, <i>A Masked woman in a wheelchair, Pa., 1970</i>	71
Figura 8- Schlitzie Surtees / Pinhead (Freaks, 1932)	93
Figura 9- Pepper (American Horror Story)	95
Figura 10- <i>Carrie e os olhares de Medusa</i>	99
Figura 11- O grito do pathos	101
Figura 12- Imagens revestidas de sangue	106
Figura 13- Corpos que sangram	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A FABRICAÇÃO DO CORPO BINÁRIO E MONSTRUOSO: ENTRE OS DISCURSOS DA ORDEM E DA POLUIÇÃO	26
1.1 SEXO E GÊNERO COMO DISPOSITIVOS DE DIFERENCIAÇÃO SEXUAL	29
1.2 O CORPO EDUCADO, DISCIPLINADO E REGULADO: ESTRUTURAS SIMBÓLICAS DE PODER.....	38
1.3 CORPOS MONSTRUOSOS OU CIBORGUES INCOMPREENSÍVEIS? A DISSIDÊNCIA COMO MATÉRIA DO GROTESCO	46
1.3.1 O corpo desordenado: a cultura e a construção do monstro	50
2 IMAGEM E MÍDIA: MATERIAIS E MEMÓRIAS DISCURSIVAS DO CORPO NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA	57
2.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA E O GESTO DE ENQUADRAR O CORPO ESTRANHO	61
2.2 A IMAGEM CINEMATOGRAFICA: ENTRE OS LIMITES DO REAL E DO IMAGINÁRIO.....	72
2.2.1 Modos de “ver” e “perceber” o corpo no cinema: um debate junto a teóricas feministas	78
3 CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CISGENERIDADE: PRODUÇÃO DE DESLOCAMENTO E FABULAÇÃO.....	86
3.1 OS RASTROS DE UMA ABJEÇÃO NO CINEMA DE HORROR	88
3.1.1 Indícios de um outro <i>pathos</i>	104
3.2 ESTUDOS CRIP E AS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS.....	112
3.2.1 Revestir o corpo de dor: modos de fabular e deslocar costumes	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
E o “gesto inacabado” de pesquisa	121
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Masculinidade e feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade não são leis naturais, mas práticas culturais contingentes. Linguagens do corpo. Estéticas do desejo.

(Paul Preciado, *Um apartamento em Urano*)

Esta dissertação é resultado de uma trajetória coletiva, fruto de muitas trocas que vêm se estabelecendo numa relação de rizomas (e tessituras) desde 2016, quando integrava, à época, o então denominado Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR), da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Orientado pela professora Solange Ramos de Andrade, iniciei meu primeiro movimento dentro da pesquisa acadêmica enquanto cursava o segundo ano do curso de História. Fascinado pelas aproximações entre os campos da História e do Cinema, tive meu primeiro contato com algumas teorias iniciais que buscavam compreender o uso do filme como fonte histórica em sala de aula, o que me permitiu criar justificativas para me lançar a difícil – e também proveitosa – tarefa de analisar o filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1972), sob uma abordagem foucaultiana. O que me rendeu um trabalho final de disciplina.

Embebido do desejo de me aprofundar na pesquisa acadêmica, somado às inquietações que me rondavam a respeito do cinema de horror e da monstruosidade de corpos, escolhi o filme *Carrie* (1976), dirigido por Brian de Palma, para me lançar diante destes temas durante a Iniciação Científica. Isso foi possível graças à influência que a história das ideias teve durante minha formação, entre os anos de 2015 a 2018. Desta forma, deu-se meu encontro com a historiografia da década de 1970, momento em que esse campo se incumbiu de ampliar seu leque de fontes e documentação como indício de uma “Nova História” no território francês, despontando nomes como Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, entre outros.

A aproximação com o filme *Carrie* ocorreu em dois momentos distintos. O primeiro, na graduação. E o segundo, no final de 2021, durante as novas articulações e elaborações de um projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná. Revisitando leituras, me coloquei a pensar novamente as construções e representações do feminino e seus atravessamentos na narrativa de Brian de Palma, sem

necessariamente precisar recorrer às justificativas de um filme como fonte histórica. O terreno era outro, o do campo das Artes (especificamente do Cinema), permitindo novas abordagens. Permeado pelas inseguranças de me impulsionar frente a esse novo caminho, encontrei no currículo da Prof. Dra. Claudia Priori, orientadora desta pesquisa, uma porta de entrada que me serviu, a princípio, como acalento: era também graduada em História pela mesma instituição de ensino. Esse breve direcionamento me levou a outros tantos enquanto lia suas produções e tentava, de alguma forma, fazer nossos temas dialogarem. O que não demorou muito a surtir efeito, já que falávamos a partir de posições bem semelhantes.

Atravessado por vários campos interdisciplinares, algumas reformulações foram realocadas no projeto inicial, contribuindo significativamente para a forma como a pesquisa veio a se estruturar. Junto a isso, muitos dos conteúdos das disciplinas ofertadas no PPG-CINEAV serviram como pilares que, hoje, sustentam este trabalho. Nesta dissertação, as imagens e outros discursos sobre o corpo, em especial a respeito do espetáculo do horror, norteiam essa investigação, para os quais são utilizadas duas mídias como interlocução: a fotografia e o cinema. Por meio das imagens articuladas por essas linguagens, apostei na visualização do gesto do *pathos*¹ intrínseco a elas. Somam-se ao catálogo visual as fotografias de Diane Arbus e um vasto repertório de imagens sangrentas dos filmes de horror hollywoodianos, em especial o filme *Carrie*, de 1976.

Selecionei uma das cenas emblemáticas de *Carrie* (1976) na intenção de fabular e produzir deslocamento. Embora *Carrie* tenha sido tomado como objeto primordial de pesquisa, em seu decorrer houve um distanciamento. Isso porque o espetáculo do horror tomou outros novos direcionamentos, para os quais apenas essa fonte fílmica não seria o suficiente para nossa reflexão. Outras inquietações passavam, pois, a tomar consistência. Todavia, na intenção de manter um mesmo olhar (agora mais alargado), considero esse filme um marco da história do horror, signatário de outros tantos que vieram a se estender nos ciclos desse gênero. Da mesma forma, entendo a narrativa da obra como sugestiva para os propósitos de debate a respeito de um *corpo que sangra*.

Adaptado do romance de Stephen King (1974), *Carrie* foi um dos maiores sucessos do diretor Brian de Palma. Estreado na década de 1970, nos Estados Unidos, o

¹ São os gestos imemoriais das imagens, na perspectiva de Didi-Huberman. Denominado de “fórmulas do patético”, do original *Pathosformel*, tratam-se de esquemas de expressões sempre vivas que permanecem de forma não-linear.

filme foi bem recepcionado pelo público crescido no pós-guerra e familiarizado já com imagens atrozes de contextos de conflito, a exemplo da Guerra do Vietnã e do “indício” de um conflito nuclear contra a então denominada União Soviética (Friedman, 2007). Dentro do ciclo do gênero de horror no cinema, *Carrie* despontou como uma grande revelação, sobretudo por seu baixo orçamento inicial.

A narrativa de *Carrie* oferece um vasto catálogo de situações e práticas sociais ligadas à adolescência estadunidense, do *bullying* escolar ao rito do baile de formatura, o filme apresenta a estranheza de um corpo “lido como feminino”, enfiado em seus aspectos culturais (vestimenta, cabelo, gesto). Desordenado, o corpo de *Carrie* é uma grande questão paradoxal no filme, porque, além de configurar a passagem “biológica” das fases de “adolescente/menina” para “mulher”, a personagem se utiliza dele apenas como invólucro material, já que seus poderes de telecinesia lhe permitem abrir mão cada vez mais de seu próprio corpo.

Com essas ênfases iniciais, este trabalho busca analisar as imagens monstruosas de corpos e o espetáculo do horror que *circula* por elas, em especial nas mídias da fotografia e do cinema. A análise empregada se pauta em uma questão norteadora: Como é visto este corpo e se há um atravessamento de gênero que permanece na cultura visual proporcionada por essas imagens, uma circularidade, um *pathos* que continua a manter uma visão sustentada por discursos médicos, biológicos, científicos e religiosos sobre o corpo e a monstruosidade a ele atribuída? A partir do distanciamento do olhar cisgênero-normativo que indiscutivelmente resgata da imagem dos corpos um binarismo já instaurado – ou se é homem ou se é mulher –, proponho recuperar da fabulação incitada por Deleuze, a leitura de um corpo não-binário que o cinema e outras artes pouco representa e mais silencia. O ato de fabular encontra estruturação no mundo contemporâneo, mas ainda carece de representações e é abundante em silenciamentos. Por tal razão, a fabulação existe pela criação de modos de existências-outras, pelas quais nos fazemos pessoas vistas e ouvidas.

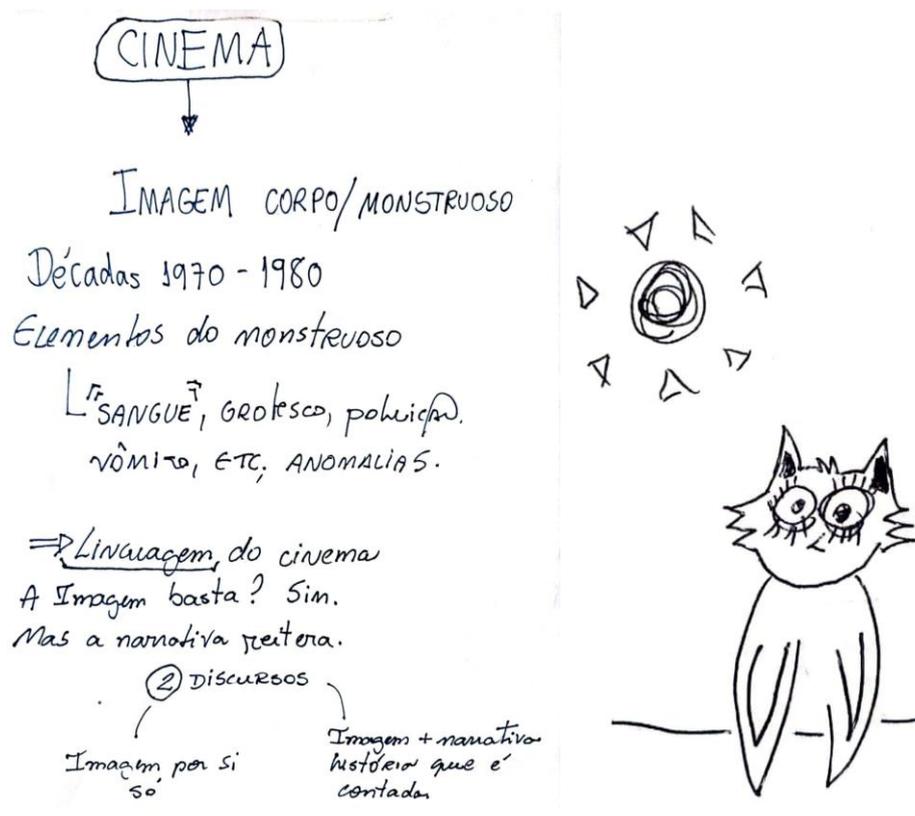
Estas ideias surgiram em razão do *gesto inacabado*² – que aqui direciono à pesquisa – intrínseco à criação artística (Salles, 2012). Produzir e trabalhar junto do conhecimento é, também, uma da(s) forma(s) de criação e de poética pessoal. Transmutar as questões do próprio olhar durante a escrita desta dissertação só foi possível em razão das ideias previamente articuladas, que se somaram às novas leituras,

² Expressão empregada da obra de Cecília Salles, *O gesto inacabado*.

práticas de escrita, encontros de orientação, anotações, rascunhos, rasuras, entre outros. Na intenção de propor uma metodologia que, para além de campos epistemológicos e definição de conceitos, pudesse dialogar com a *prática da pesquisa científica*, é que apresento na sequência meu mapa de investigação³.

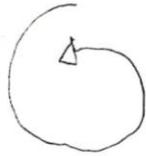
Apresentadas em ordem cronológica, as anotações preencheram por muitos meses as paredes do meu quarto. Olhava para os papéis como quem revisitava uma lembrança recente, ainda vívida. Ficaram ali durante todo o meu processo e foram realocados em outra parede quando a vida resolveu mudar. Depois que as primeiras ideias perderam a força inicial, novas outras se entrelaçaram ao *gesto de pesquisa*, e pude me lançar de novo à prática de tensionar reflexões dentro do meu *caminhar* enquanto pesquisador. (Figura 1)

Figura 1- Mapa de pesquisa



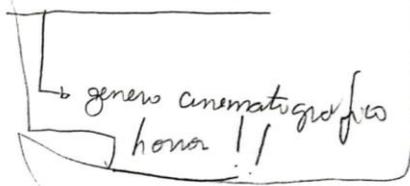
³ As anotações presentes na Figura 1 foram realizadas entre os anos de 2022 e 2023, durante pesquisas, leituras e novas ideias que se presentificaram.

⇒ corpo nas aus X



corpo - corpo
Biologos de cultura

Realidade - cinema

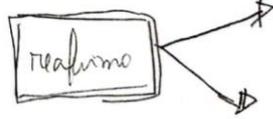


- 2.3

CULTURA

deixa de ser um corpo de cultura.

- Trabalho e honor
Todo



monstruosa
↓
corpo abjecto

Altra mão do corpo

Por que a construção do corpo e do feminino no cinema?

Falar do cinema e a produção de significado /
maquiagem / maquiagem de praticos

Cap 1.

- Considerações sobre o corpo
 - ↳ 1.1 Contexto do corpo
 - ↳ 1.2

Dissertação:

discutir corpo - gênero em Carrie.

Potência da imagem, do cinema e do horror

Discursos que moldam a mulher e o ser mulher

Imagens que as mídias recuperam e criam da mulher

→ ENFATIZAR A IDEIA DE REPRESENTAÇÃO

Imagens não apenas representam, sim. Mas também representa

Quase - muitas representações do corpo.
 criação da ideia do real.

consideração do corpo / contine e disso um outro domínio.
 ↳ Imagem tb.

DISSERTAÇÃO.

~~o corpo~~ Impuro e desproziel? ~~Representação~~

O corpo feminino em Carrie, A estranha (1976/2013)

Introdução

~ Aproximação com o tema
 CORPO - cinema de horror.

~ Justificativa e relevância

↳ construção do corpo
 no cinema de horror.

120
 páginas.

150
 páginas.

objetivos

e explicação da divisão dos capítulos
 seguintes.

Capítulo 1. →

Tópico 1.3

Dispositivo olhar

desejo

corpo
desejado

corpo
reputado

Criação de um
monstro.

→ O CINEMA MONTEU →
RETUALIZA.

1) Idade média (Monstros) - DELUMEAU
- CLAUDE-KAPPLER
↳ Feticheiras, bruxas, demônios

Na cultura antiga, nos mitos.

→ Amadas vs Temidas. - deusas

O corpo monstro - aborrique - trans, ele existe.

De que forma? O medo funciona como?

Lançamos medo e objetivos de deslegitimar?

↳ Não somente.

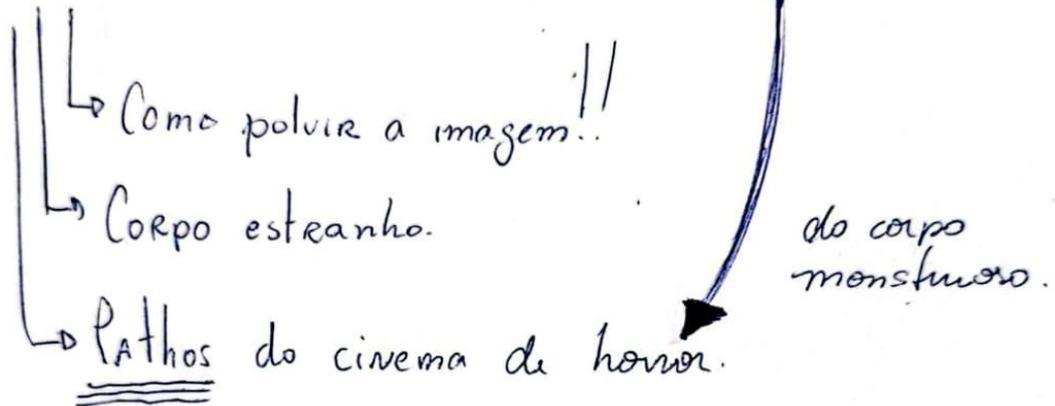
Se o cinema só representa determinado corpo, em
quanta medida reverbera na sociedade em que medeia?



1 - CORPO, SEXO E GÊNERO (monstro)

2 - IMAGEM e CINEMA (fotografia do corpo-monteo)

3 - 'CARRIE' SANGUE. fotografias.



Gestos do
corpo estranho.

Cinema
e a configuração
do corpo
monstruoso.

Introdução
e último capítulo.

FUDEV
= DDD

COURTINE (p. 102)
- OLHARES INDIFFERENTES / MULTIPLICAÇÃO DO MONSTRO

RELACÃO COM SUSAN SONTAG (Fotografia - banalidade)

"JÁ-VISTO"
↓
USURA DO OLHAR.

ESTRANHEZA
RARIDADE
UNICIDADE
NOVIDADE
} SERES INCOMPLETOS
EXIBICÃO
DIVERSÃO.

• TEATRALIZAÇÃO BURLESCA DA CASTRAÇÃO (p. 503 - COURTINE) ~ FEIRAS PARISIENSES SÉCULO XVIII

Imagem de um corpo desprovido de seus atributos fáticos.

Fotografia - exposição do monstruoso
→ DIANE ARBUS (1960) - EUA.
(Ver: SONTAG)

CINEMA DE HORROR
└ MONSTRO
└ MEDO

↑ CRIAÇÃO
REALIDADE

↑ REALIDADE DO MONSTRUOSO

Foco - construção do **CORPO**

↳ História do **CORPO**

RAZÕES P/ ISSO ACONTECER

monstra / desumano
crueldade - maldade

público

é que o cinema
quer construir

construção das
imagens

posições os sujeitos
ocupam

constrói modos de ver.

Realismo

Fotografia

IMAGENS - CONSTRUÇÃO

• NOS FAZEM PENSAR.

construção
corporal
feminilidade
construído no filme
exemplos das cores viravam
estado da veste: o que foi produzido
núct. de variação

- Mudanças no projeto

- Olhar / reflexões

CORPO ~ CONSTRUÇÃO
DESSES CORPOS

fuga do machismo

jurídico,
religioso } dicotomia

recupera

como vilãs pra esse filme.

SÁIDA

IMAGENS - proporção
- imagens

Entreabramentos

1970 - 2013

(Progressão das imagens)

Personagens:

FILHA
MÃE

relacionamento
diálogo estético

CINEMA

- Real.

- Movimento

- contribuições da fantasmagoria

- Passado - presente - futuro.

CIRCULARIDADE

Feministas

Reflexo

Representação

Kaplan - filmes
Litchcock

Clover - Monstruoso.

LINK
PARA
CARRIE?

CORPO CADA VEZ MAIS LIGADO PELA CULTURA.

DESEJO - CONTROLE

Binarismo e a cultura patriarcal.

Práticas que beneficiam "homem"

Detentora do desejo // mulher objeto do desejo.

L. MULVEY

SONTAG: refuta o fato do desejo não ser histórico.

bell hooks fala do desejo? Desejo tem também uma carga de conchucop. e de legitimacp.

DESEJO - IMAGENS - MAGIA



Epistemologia crip → fronteiras

└ Partes da imagem ven como
manut. da memória

|
sem mostrar - silêncio

leitura da Camé enquanto corpo
trans, não há negaç^o do
Pathos, mas há um silenciamento
que = fabulaç^o, mediada pela
epistemologia, permite fazer.

Corpos crip.

- conhecimento p^o sua falar. (p. 61)
- processo de criaç^o como possibilidade de
tornar invisível a dor. = resistência política
"Querem viver e não deixar morrer".
- arte como operadora de algo.

Fonte: Elaboração própria. Anotações de 2022-2023.

Buscando refletir sobre as problemáticas elencadas, esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos, cada qual com uma temática específica a ser abordada e

todas elas relacionadas entre si, naquilo que Hans Belting (2006) chamou de “constelação triádica”: corpo, imagem e mídia. No Capítulo 1, “A fabricação do corpo binário e monstruoso: entre os discursos da ordem e da poluição”, a partir dos estudos pós-estruturalistas e da teoria *queer*, bem como das contribuições de teóricas feministas brasileiras e estrangeiras, discuto sobre as categorias de sexo, gênero e corpo dentro de um aparato regulador e normalizador, empregando conceitos de Michel Foucault e de teóricas/os brasileiras/os que o estudam. Os discursos de normalidade atribuídos ao corpo e seus atravessamentos são os mesmos que permitem a construção dos discursos de oposição, em que figura a presença do corpo monstruoso, para o qual também repousa a análise empregada junto a noções de desordem, perigo e poluição da antropóloga britânica Mary Douglas.

No Capítulo 2, “Imagem e mídia: materiais e memórias discursivas do corpo na fotografia e no cinema”, seguindo a tríade de Belting, analiso uma seleção de imagens e também duas mídias que as veiculam: a fotografia e o cinema. Perscruto alguns retratos produzidos pela fotógrafa estadunidense Diane Arbus na intenção de retomar os discursos que atravessam a monstruosidade desses corpos, até chegar às imagens cinematográficas e algumas teorias relacionadas ao cinema. Entendo as imagens pelos *insights* que operam em nós e nos convidam a pensar junto delas (Courtine, 2013; Samain, 2013), corroborando nosso museu imaginário de imagens endógenas e exógenas. Além disso, emprego o método de observação das imagens e do movimento do *pathos* nelas instaurado, a fim de resgatar nos discursos firmados desde o século XVII-XVIII sobre a binaridade dos corpos e os atravessamentos culturais que os tipificam enquanto dissidentes. Nesse capítulo também são discutidas as teorias feministas do cinema da década de 1970 (a exemplo dos trabalhos de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e Carol Clover), cujas elaborações permitem adentrar ao contexto hollywoodiano de produção.

No Capítulo 3, intitulado “Corpos que sangram além da cisgeneridade: produção de deslocamento e fabulação”, recupero da tríade de Belting o corpo e a imagem desse corpo em filmes de horror (em sua maioria). Também apresento uma breve discussão contemporânea com aspectos sobre a medicalização do corpo lido como feminino (Vieira, 2002); bem como o conceito de *abjeção* no cinema de horror hollywoodiano, em diálogo com as autoras Julia Kristeva (1982) e Barbara Creed (1993). São indicadas imagens do cinema de horror e uma discussão relacionada a algumas cenas disparadoras do filme *Carrie* (1976). Isso porque, além de reiterar o que foi abordado nos capítulos

anteriores (como noções de corpo, normas, impureza e o *pathos* ligado aos gestos das imagens), também tensiona outra possibilidade: a de alargar o campo de análise proposto e apontar algumas inquietudes que ganharam maior sustentação ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Portanto, na intenção de produzir deslocamento e fabulação – indo além do *pathos* e da *circularidade* das imagens binárias que o cinema irradia –, valorizei um *gesto queer* na leitura de uma das cenas do filme, o momento da primeira menstruação da personagem.

Esse tipo de abordagem possibilita lidar com as fronteiras epistemológicas de outro modo, num movimento estendido, na fluidez das tessituras de conceitos enraizados. Portanto, em diálogo com esse *gesto queer*, são empregadas as teorias de Deleuze e Guattari sobre fabulação, articuladas ao campo da cripistemologia, cuja principal referência foi a autora Christine Greiner e as interlocuções de Michel de Certeau e Paul Preciado. Tal gesto proposto pode ser entendido no horizonte da definição que Preciado (2022) expõe sobre a contrassexualidade, cuja tarefa seria a de

Identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, corpos transgêneros e transexuais, viadinhos, caminhoneiras, bichas, sapatões, *butches*, históricas, fogosas, hermafrossapatões etc.), e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema herocêntrico (p. 38).

Desta forma, na mesma intenção de desnaturalizar e desmitificar noções tradicionais de gênero e de sexo, me direcionei à proposta de uma leitura da imagem pela fabulação. Neste trabalho, a perspectiva contrassexual de Preciado fundamenta a compreensão sobre os papéis sociais e as práticas sexuais atribuídas aos gêneros “masculino” e “feminino”: o sistema heterossexual de produção, ao mesmo tempo em que autoriza a sujeição de mulheres à força de trabalho sexual e meio de reprodução, concretiza estruturas e benefícios aos homens na qualidade de detentores do poder heteronormativo.

As proposições foucaultianas são vértice de muitos dos pontos apresentados ao longo desta dissertação. Até mesmo nas intenções provocativas de distanciamento (a exemplo do Capítulo 3), ainda permaneço em constante diálogo (e expansão) de suas ideias, em especial porque há um entendimento das “performances verbais” (Foucault, 1969/2020, p. 158), que caberia tanto ao discurso das palavras quanto das imagens. Não é preciso perguntar a razão imediata das coisas ditas, mas questionar as possibilidades

enunciativas daquilo que é dito, ordenado por jogos de relação que caracterizam, a priori, o nível discursivo.

Sendo assim, este texto é, também, um discurso. E como tal, se cristaliza dentro de práticas e técnicas. Assim como alude Foucault (1988), entendemos as técnicas como um dispositivo em que estão integrados o saber e o poder, em jogos de integração que envolvem *textos, discursos, leis e regras*; estes são responsáveis por ditar os prazeres do corpo e os enunciados “encobertos” de verdade. Assim, cabe uma tentativa última de procurar se fazer enquanto um ser político (biopolítico e ciborgue). É munido desse gesto *queer* que essa pesquisa encontra impulso ao questionar as práticas de *circularidade das imagens dos corpos*.

Entre aproximações e distanciamentos, o processo de feitura deste trabalho se traduz num caminho árduo de embate próprio, de um corpo que, durante toda a escrita do texto, voltou a sangrar. Na qualidade de *nem mesmo um, tampouco outro* [gênero], me aproprio das palavras de João Nery, psicólogo e escritor trans brasileiro, importante na luta pelos direitos LGBTQIAPN+⁴, e me apresento enquanto uma figura com

(...) alguns caracteres de macho, como pernas e axilas cabeludas, corte de cabelo bem curto, o que me [impede] igualmente de ir à praia, a toaletes femininos e apresentar meus próprios documentos sem causar escândalo e confusão. *Eu [sou] ambos os gêneros e, ao mesmo tempo, não [sou] nenhum dos dois* (Nery, 2011, p. 83. Grifo nosso).

Munido da potência de perambulação entre gêneros, códigos e normas estruturadas, convido vocês a se despirem das lógicas binárias e embarcar nesta jornada.

⁴ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis, *Queer*, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-Binárias e mais.

1 A FABRICAÇÃO DO CORPO BINÁRIO E MONSTRUOSO: ENTRE OS DISCURSOS DA ORDEM E DA POLUIÇÃO

Por que nossos corpos deveriam terminar na pele? Ou por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?

(Donna Haraway, *Manifesto Ciborgue*)

A elaboração deste trabalho é tangenciada por um *corpus* de abordagem estruturado a partir da categoria “corpo” (e dos demais conceitos que dela derivam), dentro dos estudos históricos e das muitas discussões que já têm sido realizadas a esse respeito. Portanto, sistematizar esse capítulo fez-se uma tarefa essencial por duas razões. A primeira delas se explica pelo caráter acadêmico e suas ferramentas críticas na elucidação de conceitos. Aquilo que Foucault (1969/2020) chamou de “problemas do método”, algo que nos exige a constituição de um *corpus* coerente e homogêneo de documentos. A segunda, mais específica, relaciona-se ao próprio espaço que conceitos como gênero, corpo, sexo e sexualidade passaram a resvalar na pesquisa histórica enquanto categorias de análise (Pedro, 2005), afinal, “nomear e classificar têm sido tarefas fundamentais da ciência moderna” (Martins, 2004, p. 21).

Tão logo surgiu a dúvida de como proceder diante de tantos conceitos tributários dos movimentos sociais, feministas, de gays e lésbicas da década de 1960. Foi precisamente na segunda onda feminista, em meados dos anos 1960, que a visibilidade das mulheres no cenário estadunidense⁵ construía seus contornos e formulava a categoria “gênero”, abordada mais adiante. Ainda no início da segunda onda feminista, a categoria “mulher” era utilizada na reafirmação de uma identidade contrária ao homem⁶ (Pedro, 2005).

Na linguagem, os termos masculino/feminino, homem/mulher sugerem uma visão dicotômica e de diferenciação sexual – algo que podemos relacionar às “estruturas históricas da ordem do masculino”, como propõe Bourdieu (1998/2020). Joana Maria

⁵ Há também o destaque para a obra, em cenário europeu, de Simone de Beauvoir, em 1949, que veio a repercutir no ressurgimento do movimento feminista francês (Pedro, 2005).

⁶ Michelle Perrot (2019) afirma que a incorporação do objeto de pesquisa “mulher” dentro dos estudos históricos e das ciências humanas, de modo geral, ocorreu por volta da década de 1960, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, em virtude de diferentes fatores imbricados (científicos, sociológicos e políticos).

Pedro (2005) nos ajuda a pensar nisso quando afirma que, em nossa fala, é comum “(...) quando nos referimos a um grupo de pessoas, mesmo sendo em sua grande maioria mulheres, mas tendo apenas um homem presente, usamos o termo plural no masculino” (p. 80). Nas palavras de Michelle Perrot (2019), “*eles* dissimula *elas*” (p. 21).

Na gramática da Língua Portuguesa, ao questionarmos o gênero de uma palavra, a resposta é sempre: masculino ou feminino. Há uma torrente de discursos que atribuem ao homem (o masculino) o papel de criador – por seu sopro, pneuma, semente; e à mulher o papel de receptáculo, vaso, terra (Perrot, 2019). Nesse sentido, a linguagem é responsável por marcar a visão da diferença social atribuída aos corpos, e para os propósitos deste capítulo, dos corpos que invariavelmente continuam a arquitetar o binarismo de gênero.

Nosso objetivo neste ponto é debater a respeito da construção do corpo – entendendo essa categoria não apenas como um invólucro material do qual, pela biologia, nos são atribuídos gêneros ao nascer; mas – e sobretudo – como uma construção cultural tal qual o gênero. Com isso em vista, propomos um diálogo com o filósofo e historiador das ideias Michel Foucault, a quem recorreremos na intenção de recuperar seus conceitos e articulações sobre corpo e sexualidade, saber-poder e práticas de circularidade entre os discursos científicos, biológicos e religiosos relacionados ao corpo. Na sequência, apresentamos o corpo monstruoso, aquele que foge às normalizações desses discursos e que se constrói entre suas anomalias e dissidências.

De certa forma, as discussões articuladas ao redor destas construções – do corpo, do gênero, da sexualidade e do monstruoso – consistem em um caminho para chegar ao ponto central que subsidia este trabalho, em que buscamos pensar “os corpos que sangram” com as imagens do filme *Carrie*, de 1976. O filme em questão consiste na primeira adaptação homônima do romance escrito por Stephen King (lançado dois anos antes, em 1974), e que ganhou as projeções das telas hollywoodianas pela direção de Brian de Palma e roteiro de Lawrence D. Cohen. Centrada na história de *Carrie White* (Sissy Spacek), a narrativa nos convida, por meio de sua linguagem cinematográfica – movimento, posição/enquadramento da câmera, iluminação, cor, figurino, cenário, fenômenos sonoros – a adentrar esse mundo que remete à adolescência estadunidense, ao contexto escolar e seus ritos, às sátiras e comentários pejorativos voltados à personagem, à relação conflituosa com a mãe, *Margaret White* (Piper Laurie) e, por último, à associação da menstruação à monstruosidade atribuída às mulheres. Partimos do fato de que o cinema, em especial o cinema de horror, colabora com a manutenção

de discursos sobre o corpo e o monstruoso associados a condições específicas tanto anatômicas quanto comportamentais, fazendo emergir uma figura específica por meio da repetição de uma mesma imagem. De um mesmo corpo na imagem cinematográfica. De uma mesma monstruosidade que reverbera.

Entendemos a necessidade de uma iconologia crítica das imagens porque, assim como o linguista Jean-Jacques Courtine (2013) propõe, são diversos os sentidos que as imagens operam em nós. No caso do cinema, cujas imagens estão fortemente atreladas a suas durações e ao movimento que contribui intensamente com o afã da ilusão da realidade (Morin, 1957/2014; Bazin, 1958/2021), não há como desvencilhar a construção de uma memória coletiva sobre o corpo que se cumpre e repercute no imaginário social (Belting, 2006; Courtine, 2013). Diante desses primeiros *insights* – para recuperar o termo que Courtine emprega ao abordar as imagens –, optamos em caminhar a partir de noções categóricas ligadas ao corpo, como sexo e gênero, e na sequência analisar a própria potencialidade das imagens e do cinema relacionados tanto à manutenção de estruturas simbólicas de poder entre o masculino e o feminino, quanto à monstruosidade do/no corpo desordenado.

Mas, por que dar início a este trabalho tratando de categorias que sugerem sexo e gênero e não apenas o corpo? Por que elaborá-las, antes de tratar da materialidade do corpo? Afinal, não é um corpo que nós, enquanto pessoas espectadoras e frequentadoras do cinema, vemos na tela? Nos três volumes que tratam sobre a *História do Corpo*⁷, temos um amplo e vasto repertório histórico que se ocupa especificamente dessa materialidade, o que me fez enveredar por outra via a fim de não perscrutar o mesmo caminho, ainda que elementos contextuais sobre a concepção da categoria “corpo” venham a ser utilizados nos próximos subtópicos debatidos.

Aqui, então, são discutidas categorias como gênero, sexo e corpo, e como tais conceitos foram incorporados à pesquisa histórica, para então depois discutir acerca do século XX e de discursos e práticas associados aos corpos ditos feminino e masculino. Apesar de hoje visualizarmos novas e diferentes formas de interpretação do(s) corpo(s), gênero(s) e sexualidade(s) – a exemplo dos transgêneros, intersexuais, transexuais, entre outros –, como resultado de um processo tanto epistemológico quanto político

⁷ Tratam-se de três volumes dirigidos por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. A obra utilizada neste trabalho é o último volume, *História do Corpo 3. As mutações do Olhar: O século XX*, dirigido por J-J. Courtine e com capítulos de várias autoras e autores.

(Preciado, 2022), ainda há uma via quase indissociável dos discursos que continuam a sustentar o binarismo de gênero numa sociedade patriarcal e heteronormativa.

Há um cuidado também pessoal em tratar destas categorias a fim de não reproduzir discursos, de não caminhar aliado à uma perspectiva que, invariavelmente, coloca minorias (de classe, gênero, raça/etnia, sexualidade) como pessoas subjugadas, como um exercício de dominação e poder pertencente à dicotomia do pensamento científico. A esse respeito, Ana Paula Vosne Martins (2004, p. 23) afirma que:

As associações de gênero estão presentes na formulação da linguagem científica, não como ornamentos ou recursos estilísticos, mas como elementos formadores da estrutura ideológica das ciências com implicações práticas.

Do mesmo modo, entrelaço minha existência de um corpo trans e reafirmo a necessidade de trazer para esta discussão a construção dos corpos, dos sexos e dos gêneros existentes, relacionando-os às potencialidades que o cinema e as imagens – na manutenção e reafirmação de práticas discursivas – ensejam sobre esse tema. Na tentativa de não reproduzir os mesmos discursos e reforçar estereótipos de corpo ao considerá-los como norma, é que este capítulo se desdobra. Dentro do imbricamento social e biológico que, a princípio, deu base para a constituição do sexo (I) e gênero (II), buscamos elucidar as diferenças entre tais categorias, que inclusive agora se encontram no processo de serem refeitas (Butler, 2022).

Iniciar este trabalho a partir deste capítulo sobre o corpo e das categorias que dele derivam dialoga com a justificativa de Courtine (2013). Uma necessidade e urgência de uma história (interminável) do corpo. Interminável porque, assim como os outros termos aqui compreendidos, esse também está sujeito a novas elaborações e transformações, embora firmado por materiais e memórias discursivas que se mantêm.

1.1 SEXO E GÊNERO COMO DISPOSITIVOS DE DIFERENCIAÇÃO SEXUAL

Abordar categorias como sexo e gênero implica, necessariamente, um cuidado duplo. A historiadora Joana Maria Pedro (2005) afirma que, na língua portuguesa, assim como na maioria das línguas, tanto os seres inanimados quanto os animados possuem gênero, mas apenas alguns dos seres vivos possuem sexo. Isso porque, como

mencionado anteriormente, a própria gramática nos coloca em situações de evocar o binarismo entre o mundo masculino e o feminino.

A fim de discutir sobre isso, é importante que uma noção seja firmada, afinal, são múltiplos os olhares proporcionados pelos femininos que, desde o século XIX, fornecem material para o pensamento científico pensar, repensar, categorizar e historicizar os conceitos de sexo, gênero e corpo (Pedro, 2005). Uma forma de compreendê-los é caminhar junto das proposições do historiador e sexólogo Thomas Laqueur (2001), que em sua obra busca fazer um percurso por meio das operações discursivas sobre a compreensão dessas categorias, dos gregos a Freud. Suas contribuições nos são importantes à medida em que o autor aponta a noção de masculino e feminino e a lógica hierárquica que prevalece entre ambos.

Segundo Laqueur (2001), até a constituição da ciência biológica – em especial a Revolução Científica do século XVII –, existia um modelo de sexo único, cuja diferenciação era dada em termos hierárquicos e princípios cósmicos. Aristóteles e Galeno, sobretudo este segundo, apresentavam explicações sobre os corpos masculino e feminino (Martins, 2004). Galeno supunha que tais corpos eram expressão de uma ordem natural e também hierárquica, resultante do cosmos e da organização do mundo. E para Aristóteles, o corpo/sexo feminino era visto como carência, falta, imperfeição. A mulher era um projeto “mal-acabado” e “incompleto” do homem (Perrot, 2019).

Sobre isso, Ana Paula Vosne Martins (2004) destaca que os corpos eram nada mais que expressões de uma realidade estável, cujo elemento masculino era dominante e tomado como medida para tudo. A vagina, por exemplo, era um pênis invertido, os ovários eram os testículos do corpo feminino e, por vezes, até o útero era entendido como a versão interna dos testículos. Não havia uma preocupação em nomear ou se explicar as diferenças físicas observáveis.

Mesmo com a prática da dissecação e o melhor conhecimento anatômico que dela deriva, os manuais de anatomia continuaram presos no modelo de sexo único. Isso pode ser explicado, de um lado, pelo poder que a Igreja exercia acerca da produção do conhecimento e da prática da medicina, e de outro, pela disponibilidade de conseguir sempre um grande número de corpos masculinos que foram executados e serviram de objeto à dissecação. Disto, pois, resulta o fato de que a anatomia veio a reforçar a ideia da supremacia do homem, uma vez que seu corpo foi tomado como modelo de corpo humano e todo outro que não apresentasse os mesmos órgãos internos carregaria a ideia da imperfeição ou incompletude (Martins, 2004).

Outro conhecimento sobre o corpo passou a imperar no século XVIII, já em seu início. O século das “Luzes” voltou-se à natureza em busca de uma definição acerca das diferenças humanas: as leis naturais passavam a justificar a existência de diferenças tidas também como “naturais”. Na intenção de assumir os ideais de liberdade e igualdade, recorriam à natureza como base explicativa para a dominância de uns sobre outros; alguns corpos naturalmente eram mais aptos a assumirem responsabilidades enquanto outros não (Martins, 2004).

Sobre esse período, Laqueur (2001) afirma que “as reivindicações universais por liberdade e igualdade humana durante o Iluminismo não excluía inerentemente a metade feminina da humanidade” (p. 242). O natural foi tomado como empírico e a determinação física foi ponto determinante na diferença entre os corpos. Os órgãos sexuais não eram apenas os únicos de destaque das diferenças, mas se iniciava no século XVIII um vocabulário específico para os órgãos genitais masculinos e femininos (Martins, 2004).

No decorrer dos séculos XVIII e XIX, houve uma produção científica considerável sobre o sexo⁸. Por meio de um método comparativo, para cada órgão eram estabelecidas comparações de tamanho, forma, volume e peso entre homens e mulheres. O sexo era entendido como “cada osso, nervo, músculo, veia e órgãos dos corpos” (Martins, 2004, p. 31). Essa ampla definição permitiu com que, na virada para o século XIX, tanto a ciência sexual quanto a racial compartilhassem dos mesmos princípios, métodos e recursos narrativos empregados pela analogia de metáforas exclusivamente sexuais e raciais para sustentar a diferenciação entre os corpos (Martins, 2004).

No interior dessa diferença existia outra, que conferia à unidade humana discursos que os diferenciavam dos animais. Assim, o bipedalismo, a linguagem e a faculdade da razão consistiam em características próprias dos seres humanos, atribuindo-lhes superioridade se comparado aos animais. Nesse molde, portanto, os discursos científicos não apenas formularam teorias de gênero, mas também teorias de diferenciação raciais, cujo importante papel de dominação era justificado e sustentado por meio de práticas dominantes de uns corpos sobre outros (Martins, 2004).

Foi embebido do modelo de diferença sexual firmado no Iluminismo – uma época obstinada a delimitar os papéis sociais do homem e da mulher –, que Freud construiu sua teoria da Psicanálise, de modo a validar seus escritos sobre sexualidade,

⁸ Foi também nesse momento que o mecanismo da ovulação passa a ser melhor estudado (Perrot, 2019).

sobre o orgasmo feminino, associação da histeria e útero, complexo de Édipo, castração, pulsão de vida e morte. A noção psicanalítica de castração se firma, sobretudo, nas bases de uma epistemologia heteronormativa do corpo, ou, como sugere Paul Preciado (2022), na “cartografia anatômica binária na qual há apenas dois corpos e dois sexos” (p. 25), são eles: o desejo e a superioridade masculina relacionados à existência do pênis; e a subjetividade feminina definida pela ausência desse mesmo órgão.

Essa invenção teórica do corpo e da sexualidade, que pertence sobretudo ao século XX e à herança dos construtos ideológicos da psicanálise como divisora de águas do desejo masculino fálico e da castração feminina, foi pano de fundo para que dentro da pesquisa histórica se iniciasse um movimento – primeiro, cultural – de compreensão de outros fenômenos que não apenas a história das grandes batalhas, dos grandes homens e das grandes guerras; segundo, feminista, que se originou a partir de um caminho traçado em oposição à base conceitual do sexismo e da cultura patriarcal.

Se, num primeiro momento (na primeira onda feminista, no final do século XIX), a utilização da categoria “mulher” e “mulheres” servia para referir-se a um grupo na (re)-afirmação de sua identidade, a segunda onda permitiu questionar essa definição como alarmante da mesma forma de opressão e dominação com que os homens a faziam. Assim, no seio da diferença foram localizadas outras diferenças: mulheres negras, indígenas, pobres e trabalhadoras não se sentiam representadas – o que fez com que uma única identidade não fosse suficiente para reunir as mulheres sob a mesma luta (Pedro, 2005). Foi no interior da categoria mulheres que a categoria gênero foi criada.

Como resultado dos movimentos eclodidos nos anos 1960, o gênero passou a ocupar questão central na historiografia entre historiadoras feministas e historiadores, a exemplo dos trabalhos de Michelle Perrot, Georges Duby, Joan Scott, Linda Nicholson; e os de brasileiras como Maria Odila da Silva Dias, Margareth Rago, Mary Del Priore, entre outras indicadas por Joana Maria Pedro (2005), inclusive ela própria. Para além desse campo, também cito os trabalhos de gênero de Paul Preciado e Judith Butler – teóricos com os quais busco perscrutar o caminho dessas categorias; e, mais adiante, Laura Mulvey e Teresa de Lauretis, a quem recorro como referências importantes na interpretação da representação do “corpo da mulher” no cinema. Também são pertinentes os trabalhos das autoras brasileiras de Ana Paula Vosne Martins, Guacira Lopes Louro e Berenice Bento.

Joan Scott, em 1986⁹, publicou um dos trabalhos mais importantes em que teoriza o gênero como uma “categoria útil de análise histórica”. Para a historiadora estadunidense, o gênero inclui tanto a biologia quanto a sociedade, de modo que as relações sociais são estruturadas nas diferenças aceitas entre os sexos. São nesses discursos e práticas que as diferenças (firmadas na biologia) se inscrevem no interior das relações de poder. Se gênero, para Scott, se constitui a partir das relações sociais de poder e das diferenças percebidas entre os sexos, logo, significa “saber a respeito das diferenças sexuais”. Ao partir de Foucault, ela compreende os usos e os significados do gênero por meio de uma disputa – sobretudo política –, na qual relações de dominação e subordinação passam a ser criadas. Com isso, entendemos que não se trata de uma categoria fixa, imutável – mas passível de significações e transformações.

Na obra de Laqueur (2001), ainda que o contexto de luta e poder esteja presente nos discursos sobre o gênero, o que o faz concordar com Joan Scott nesse sentido, sua afirmativa acerca do sexo é dada de forma diferente da dela. A seu ver, “quase tudo que se queira *dizer* sobre sexo – de qualquer forma que o sexo seja compreendido – já contém em si uma reivindicação sobre gênero” (p. 23, grifo do autor). Ele afirma que os órgãos sexuais (masculino e feminino, derivados dos manuais de anatomia) partem de uma construção social cujos indícios remontam aos princípios da razão androcêntrica, isto é, centrada no “homem” e em seus comportamentos. Há uma fronteira que nos permite entender, assim como Pedro (2005) propõe, que diante da historicidade e da cultura como ferramenta essencial no trabalho de análise articulado por Laqueur, o sexo vem a ser instituído junto das relações de gênero.

Linda Nicholson (1999)¹⁰ também sugere que o sexo e gênero não podem ser classificados separadamente, pois o segundo poderia facilmente ser reduzido a um “fundacionalismo biológico” como resultado do primeiro. Assim, ela defende que o sexo é submetido ao gênero, embora muitas feministas incorram ao erro de desclassificar o sexo da categoria histórica e cultural, reafirmando-o em terrenos puramente biológicos que sustentam o mundo binário masculino e feminino. Pedro (2005), sobre essa nova proposta teórica de compreensão desses conceitos, afirma que o

⁹ Para mais, ver: Scott, Joan. Gender: A Useful Category of Historical Analysis". **American Historical**, v. 37, review 91, pp. 1065-1067, 1986. <https://we.riseup.net/assets/569609/Scott.pdf>. No Brasil, o texto encontra-se traduzido na Revista Educação & Realidade. Ver em: SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>.

¹⁰ Para mais, ver em: Nicholson, Linda. **Interpretando o gênero**. Publicado originalmente em *The Play of Reason: From the Modern to the postmodern*. Traduzido ao português com permissão da Editora Cornell University, 1999, pp. 53-76.

sexo deixa de ser um significante – isto é, de fornecer materialidade para a constituição do gênero – e passa a ser construído, também, como significado.

Não somente Laqueur e Nicholson, como também Judith Butler – primeiro em sua obra *Problemas do Gênero: feminismo e subversão de identidade* (2005), publicada originalmente na década de 1990; e depois na continuação – e rearticulação – da sua proposta, em *Desfazendo gênero* (2022), publicada primeiro em 2004, também nos fornece uma visão diferente a esse respeito. No primeiro livro, ela questiona o surgimento do gênero como categoria derivada do sexo biológico – tomando, neste ponto, o caráter discursivo da sexualidade proposto por Foucault. De acordo com Butler (2005, p. 30), “os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura”.

Esses limites, continua a filósofa e teórica *queer*¹¹, são sempre configurados por um discurso cultural hegemônico, firmado em estruturas binárias que carregam a racionalidade de uma linguagem tida como “universal”. Se tanto os sexos quanto os gêneros são mutáveis ou fixos, isso depende, essencialmente, de um discurso que fornecerá esses limites para análise que se pretende fazer (Butler, 2005). É dentro dessa reflexão que ela lança duas questões importantes para discutirmos a construção dessas categorias, são elas: “haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável?”; ou ainda, “possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes?” (p. 27).

Diante disso, Butler (2005) arrisca afirmar, com o cuidado do uso “talvez”, que o sexo seria um construto ideológico amparado culturalmente tanto quanto o gênero o é, de tal forma que a distinção entre ambos é basicamente nula. Há um aparato que sustenta a produção e manutenção do sexo como previamente dado: um elemento pré-discursivo que se mantém em razão de um modo ou mecanismo de construção. Um forte exemplo é a virtualidade do cinema que, entre suas correntes e gêneros cinematográficos – para citar de forma bem sucinta –, continua a arquitetar esse binarismo a partir do sexo.

Paul Preciado (2004/2022), filósofo espanhol, transexual, pós-estruturalista e referência marcante nos estudos de gênero, nos auxilia a pensar a dimensão excludente

¹¹ Judith Butler, em entrevista dada à Revista *Margem Esquerda* (Ver em: BUTLER, 2021), se intitula enquanto uma teórica *queer* cujos estudos, atualmente, estão mais centrados na teoria crítica que no pós-estruturalismo, com influências marcantes da Escola de Frankfurt.

com que o binarismo sexual e a estética morfológica da diferença sexual refletem na construção de dois possíveis gêneros – também tidos como limites. Para ele, não somente o sexo como também a sexualidade, não podem ser desconsiderados da formação da identidade de gênero que se vive, tampouco serem reduzidos à diferenciação sexual.

Desta forma, na construção deste mundo binário revelado até mesmo na linguagem científica que busca romper com tais padrões, não há razão para continuar supondo que os gêneros sejam apenas dois, pois desta forma seria nada mais que um reflexo do sexo. Para Butler (2005, p. 27), “o gênero não deve ser concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado”. Nesse caso, é como se o gênero assumisse um corpo [já] diferenciado pelo sexo e legitimado por um discurso biológico.

Dentro dessas categorias históricas – recuperando o termo já utilizado – vislumbramos tecnologias sociais que passam a produzir e legitimar essas instituições vivas que, como o próprio nome sugere, “instituem” o corpo socialmente aceito, o sexo (a princípio) biologicamente justificado, o gênero culturalmente construído e a sexualidade como resultado de um conjunto de normas sociais também produzidas e mantidas pela cultura. Paul Preciado caminha aliado à perspectiva foucaultiana acerca das ações médicas e legais na normatização da sexualidade e atribuição de gênero que se sustentam nas práticas educativas, nos castigos, na leitura e escrita, no consumo, na imitação, na repetição de imagens, na dor e no prazer.

Guacira Lopes Louro (2021), ao abordar a sexualidade, afirma que tal categoria não pode ser compreendida apenas pela questão pessoal, mas sobretudo social e política. Ela se constrói, ao longo de toda a vida, de variadas formas. Nela estão inscritos rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções dos quais partilhamos o entendimento sobre o corpo. Ou seja, as dimensões sociais e políticas estão presentes nas elaborações culturais por nós utilizadas para definir o que é ou não é natural. Ou, nos termos empregados por Judith Butler (2022), aquilo que é mais ou menos humano.

Embora firmado de início neste tópico que o objetivo seria perscrutar os conceitos de sexo e gênero e que as discussões sobre o corpo seriam elaboradas na sequência, não há como desvencilhar todas essas categorias e abordá-las de modo separado. Isso porque, tanto o que se estabeleceu como sexo – originalmente utilizado para divisão da humanidade em dois segmentos, o feminino e o masculino (Week, 2021), conteúdos que buscaremos explorar no tópico seguir – assim como a

compreensão e dimensão desse conceito e do de gênero articulado à análise histórica e aos desdobramentos dos estudos culturais e feministas (como viemos discutindo até agora), estão pautados dispositivos que agem sobre o corpo.

Com isso, não estou querendo dizer que as teóricas e teóricos com os quais dialogamos até agora buscam reafirmar as categorias binárias de gênero ou mesmo de sexo, sendo esta última uma forma recorrente de supor que o discurso biologicista continua a imperar e a impor noções de humanidade atrelada aos corpos (o que não deixa de ser um fato concreto). Mas, enfatizar que, em alguma medida, todas as discussões estão em circularidade sob um mesmo denominador comum.

Como exposto até esse ponto do texto, percebemos que normas, poder, instituição e discurso têm sido termos recorrentes entre as autoras e autores utilizados, e isso pois suas análises, em algum momento, partem de um eixo norteador de compreensão: as proposições de Michel Foucault. Ainda que não tenha sido utilizado o conceito “dispositivo”, é por essa definição que ele busca compreender a sexualidade – uma invenção social constituída historicamente pela combinação de múltiplos discursos que regulam, normatizam e produzem o saber (Foucault, 1979/2022). Um dispositivo nada mais é, em suas palavras,

Um conjunto (...) que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas (...) o dito e o não dito são elementos do dispositivo (...) a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (Foucault, 1979/2022, p. 364).

O dispositivo da sexualidade não apenas reproduz a imposição do controle sobre os corpos, como também prolifera, inova, anexa, inventa e penetra neles de forma cada vez mais lapidada, controlando as populações de modo cada vez mais global. É importante compreender que, para o autor, uma sociedade disciplinar existe à medida em que existe também um dispositivo de controle que atesta e regula essa mesma sociedade (Foucault, 1979/2022).

Todo dispositivo, embora composto por estruturas heterogêneas, apresenta em si uma gênese que carrega dois momentos principais. O da proposição de um objetivo estratégico; e o do próprio dispositivo que, enquanto tal, resulta em um duplo processo: (I) o de sobredeterminação funcional e o (II) “perpétuo preenchimento estratégico” (Foucault, 1979/2022, p. 365). O primeiro se explica numa relação de causalidade, pois cada efeito gera noções positivas ou negativas, pressupõe uma relação de ressonância ou

contradição; e o segundo, por sua vez, funciona em detrimento dos efeitos (sejam negativos ou positivos), os quais são rearticulados estrategicamente e utilizados para fins outros, seja uma finalidade política ou econômica, por exemplo.

Um discurso pode aparecer tanto como programa de uma instituição quanto elemento a partir do qual são dadas justificativas a práticas que se mantêm ou são reinterpretadas (Foucault, 1979/2022). De uma forma ou de outra, o discurso funciona numa estreita relação com a memória, a qual privilegia, via de regra, as formações discursivas via repetição (Courtine, 1989/2023). Toda sociedade se inscreve em redes de poder, as quais são responsáveis por hierarquizar as desigualdades, condensar ordenamentos e atribuir diferenças (Louro, 2021). Assim se formulam e se mantêm as categorias binárias de sexo (pênis – homem x vagina – mulher), de gênero (mulher – feminino x homem – masculino) e de sexualidade (a representar um ideal de *vir a ser* inscrito na violência do regime sexual heteronormativo¹², isto é: só é “possível” procriar de forma natural por meio de relações entre os sexos binários).

São as estruturas jurídicas – ou sistemas jurídicos se usarmos o termo que Butler (2005) emprega de Foucault –, responsáveis por produzir os “sujeitos”, os quais, numa relação simbiótica, passam a representar esses sistemas. São as noções de poder que, em larga medida, parecem regular a vida política das pessoas, atribuindo regras que se articulam na limitação, proibição, regulamentação, controle e proteção dos indivíduos inscritos dentro de um determinado regime político e social (Foucault, 1979/2022). Há algo que, ao mesmo tempo em que legitima, também exclui; e é dentro destes princípios que o estatuto de “humano” é conferido a determinados corpos (Butler, 2022).

Em seu estudo sobre Foucault, Juliana Silva (2022) afirma que para o filósofo, o saber caminha ao lado do poder, entre uma conexão firmada em duas esferas que levam aos efeitos de uma produção. Segundo a autora, “o poder produz saber e este saber fornece garantias do exercício das relações de poder” (p. 36). Da mesma forma, Tomaz Tadeu da Silva (1999), ao tratar do poder, afirma que é por meio dele que se processa a representação, a qual apresenta efeitos específicos que resultam na produção de identidades culturais e sociais que continuam a reforçar essas relações. Diante disso, observamos uma norma cultural que impera e se responsabiliza por governar a materialidade atribuída aos corpos. Isso ocorre, sobretudo, por meio de práticas altamente reguladas. No caso do sexo (o órgão que define, dentro do sistema binário,

¹² Termo empregado de Paul Preciado (2022).

quem é homem e mulher), Foucault o compreende como “ideal regulatório”: aquilo que vem para regular e construir (pelos discursos) os corpos (Butler, 2005).

Neste ponto, cabe pensar a própria definição que o termo “construção” denota. Partindo da explicação articulada por Judith Butler (2005), construção é um espaço temporal que atua na reiteração de normas. Por meio das normas é que são construídos os corpos, os sexos e as sexualidades. A construção, mesmo em seu sentido mais emancipatório, se revela a partir dos domínios da exclusão com que as normas e suas consequências coercitivas e reguladoras se impõem. De acordo com a filósofa, a construção não é nem sujeito, tampouco seu ato, mas o processo de reiteração que se responsabiliza por firmar tanto os sujeitos quanto seus atos. Em suas palavras, “não existe nenhum poder que atue, mas apenas uma atuação reiterada, que é poder em sua persistência e instabilidade” (Butler, 2021, p. 208). Sendo assim, quando Tomaz Tadeu Silva (1999) abarca os sistemas de representação, ele está reafirmando a ideia de que, para que algo seja construído, é preciso que esse algo seja criado e determinado dentro do processo ao qual se insere.

Assim como o gênero, sexo e sexualidade estão inscritos em uma historicidade da qual funcionam como categorias de análise, isso também ocorre com o corpo. Esse invólucro material seria, em que medida, fundado nas e por meio das marcas do gênero – como sugere Butler (2005) – e do sexo? Até que ponto a(s) produções de identidade(s) dialogam diretamente com as “evidências” dos corpos? (Louro, 2021, p. 17), “os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos”. Mas, de que forma são evidenciados? A matéria se materializa não somente como superfície, mas especialmente por meio de relações resultantes dos efeitos produtivos, que nada mais são do que “materializadores do poder regulatório”. A materialidade dos corpos é dada a ver como efeito do poder nela implicado, e isso ocorre a partir de uma norma cultural e de uma tecnologia política que a governa (Butler, 2005).

1.2 O CORPO EDUCADO, DISCIPLINADO E REGULADO: ESTRUTURAS SIMBÓLICAS DE PODER

O próprio corpo é inconstante, submetido a necessidades e desejos cambiantes (Week, 2021). Na definição de Judith Butler (2005, p. 29), o corpo é uma “situação”, “(...) não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido interpretado por meio de significados-culturais (...)”. É esperado dos corpos que obedeçam às regras e, por

consequência, ditam as identidades (Louro, 2021). Por concretizar-se na forma de matéria, o corpo se inscreve a partir de seus diferentes tipos de “usos” e dentro dos limites de socialização a ele impostos. É por meio do corpo – e da definição de sexo biologicamente implicada – que nos são atribuídos gêneros ao nascer, justificados pela diferenciação anatômica (Perrot, 2019).

Para Foucault (1981), o corpo não agrega, por si só, um valor que lhe é próprio, mas depende especialmente do lugar que ocupa e das interpretações que lhe são dadas. Em seu entendimento, o corpo existe em função da nossa própria percepção de compreender que seu funcionamento ocorre pelo olhar a ele implicado, ou melhor, de uma “relação” de olhares. Se a linguagem confere ao corpo um poder de diferenciação sexual, algo que buscamos explorar em alguma medida anteriormente, não muito diferente é o desdobramento do olhar tido como uma das formações discursivas do/sobre o corpo – e que corrobora essa mesma diferença. Este olhar, segundo Rodrigues (2003, p. 112), “(...) não depende de um sujeito específico, mas de uma ‘estrutura’”. Desta forma, os confrontos e as relações de olhares existem à medida que o poder os limita, dirige e, novamente, regula.

Assim, no contexto ocidental, a necessidade do trabalho, as restrições morais e religiosas sobre os corpos, a visão do corpo como fonte do pecado e degradação, as limitações ligadas à sexualidade, entre outros tantos discursos tiveram ecos socialmente. O ponto central foi que a sociedade se viu no direito de exercer um controle severo sobre os corpos com a finalidade de mantê-los produtivos, nos moldes do trabalho em excesso (Rodrigues, 2003). Isso foi corroborado com os saberes científicos e racionais a partir do século XVII, na formação de disciplinas atuantes sobre o corpo na qualidade de ciências, como já discutido anteriormente, principalmente com os estudos de Thomas Laqueur.

De acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998/2020), os esquemas que fornecem estrutura à percepção dos órgãos sexuais e da atividade sexual são os que se aplicam ao próprio corpo, criando os segmentos masculino e feminino aos quais se refere Week (2021). Nos termos de Bourdieu e a partir da análise proposta por ele em seus estudos, quer seja a de investigar as estruturas e o poder simbólico¹³, há uma hierarquização constantemente edificada a respeito da condição feminina e da violência

¹³ Esse poder simbólico não ignora as facetas das violências físicas, tampouco se impõe apenas na ordem do imaginário. Bourdieu (1989) o compreende como um poder invisível, exercido de fato em virtude da “(...) cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (pp. 9-10).

simbólica que se aplica à mulher. Nos ocuparemos desta relação ao tratar das instituições e dos discursos que normatizam e regulam o comportamento e os usos do corpo.

Bourdieu (2020) afirma que as divisões constituintes da ordem social, em especial as relações de dominação e de exploração instituída tanto entre gêneros quanto em termos raciais, se inscrevem em duas classes (com *habitus*) diferentes, e formas de *hexis* corporais opostas. São elas que fornecem os princípios de visão e divisão, pelos quais parte das coisas e das práticas do mundo se estruturam em distinções redutíveis ao masculino e ao feminino. Embora o autor fundamenta suas análises empregando uma teoria denominada e desenvolvida por ele como “teoria materialista da economia de bens simbólicos” (p. 63), emprestamos de seu método a investigação sobre a estruturação dessas dicotomias corpóreas, sem necessariamente contrapor argumentos com o campo do pós-estruturalismo.

As estruturas sociais e as hierarquias de gênero que se estabeleceram no Ocidente estiveram – e ainda estão – muito imbuídas dos discursos biologizantes construídos ao longo dos séculos. Não somente as teorias de gênero e raça passaram a reverberar o naturalismo existente no século XIX, como também houve material suficiente para o desenvolvimento das teorias da estética e cosmética dos corpos e do comportamento, tendo esta última ganhado precioso destaque nas primeiras décadas do século XX (Perrot, 2019). Anne Marie Moulin (2011) descreve o corpo no século XX ligado a uma palavra-chave: saúde. Se antes, na virada entre os séculos XVIII e XIX, imperava a liberdade como lema a prosperar, nesse momento, as práticas de cuidado e de higiene encontravam-se fluidas às normas corporais. O corpo, nas palavras da autora, seria o “lugar onde a pessoa deve esforçar-se para parecer que vai bem de saúde” (pp. 20-21).

Tidos como objetos de experimentação no século XX e também nos dois anteriores, os principais corpos investidos do impulso médico de investigação eram as minorias, os pobres, as mulheres e as crianças, até mesmo os militares tidos como dependentes. Tratava-se, nas palavras de Moulin (2011), de uma época permeada por uma “empreitada experimental dos médicos” que, à medida que ganhava contornos ao longo da segunda metade do século XX, trazia novos conceitos ligados ao corpo, como: a solidão, o comportamento, a angústia e métodos de medicalização legitimados pela ciência na contenção desses “sintomas”.

No discurso médico, o poder-saber da prática da medicina se responsabilizou por firmar mecanismos de controle sobre a saúde dos corpos. Foucault afirma que o poder possibilitou ao saber também penetrar no próprio corpo e dele fazer parte integrante (Foucault, 1979/2022). Em suas palavras,

O domínio e a consciência do próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo (...) (Foucault, 1979/2022, p. 235).

Não obstante, com a descoberta da plasticidade e das potências da cirurgia estética, houve um novo tipo de pressão exercida dentro do espaço social ocupado pelos corpos (Moulin, 2011). Tanto a estética – vista como ética sobre o corpo da mulher (Perrot, 2019) – quanto os estudos sobre o inconsciente e o comportamento da criança homem e da criança mulher na descoberta do corpo, ligação com a mãe, renúncia ao pai e captação do objeto de desejo [ou objeto desejado] (resultante da Psicanálise e das contribuições de Freud neste campo), consistiram em desdobramentos significativos na legitimidade de um corpo masculino e um corpo feminino.

Transitar pelos terrenos da higiene, da estética e da moral investidos nos corpos é, ao mesmo tempo, ocupar espaços institucionais incumbidos desta prática. Nestes lugares, os corpos também eram firmados no binarismo excludente com que uns eram (e ainda são) colocados acima de outros. De acordo com Louro (2021), a própria educação do corpo obedeceu à ordem masculina, de modo com que a sexualidade feminina (identidade vinculada ao corpo da mulher a partir dos investimentos culturais) passou a ser vista frequentemente como subsidiária à sexualidade do homem (Week, 2021).

Com base em Philip Corrigan (1991) e um de seus trabalhos mais significativos sobre o processo de escolarização do corpo masculino¹⁴, Guacira Lopes Louro (2021) traça alguns aspectos sobre a produção e a forma de uma masculinidade em oposição à de uma feminilidade imposta na escolarização dos corpos – o que, a seu ver e por experiências próprias, pareciam menos duras se comparadas às experiências narradas de Corrigan. Num ponto, se assemelham ao entender que os investimentos feitos pela instituição escolar no corpo são sempre permeados por ensinamentos, disciplina, método, avaliação, exames, aprovação, categorização, além de mágoas, coerção,

¹⁴ Ver em: Corrigan, Philip. Making the boy: meditations on what grammar school did with, to and for my body. In Giroux, Hneri (Org.). *Postmodernism, feminism and cultural politics*. Nova York: State University of New York Press, 1991.

consentimento. De acordo com a autora, há um olhar disciplinar que, à medida que vigia, também controla e, muitas vezes, pune.

A educação do corpo na instituição escolar mantém mecanismos de controle sobre ele, desde a divisão serial de turmas, filas, ordenação espacial, tempo para execução de atividades e tarefas, entre tantas práticas de ordenamento (Louro, 2021). Para Foucault (1979/2022), a disciplina nesses espaços faz com que os corpos circulem dentro de um sistema de relação vigiado e controlado. Em termos de obediência, os sistemas disciplinares – e agora podemos pensar o espaço de escolarização também a que Louro se refere – limitam de maneiras diversas o corpo masculino e o feminino a partir da vigilância constante.

Há uma intrínseca relação entre saber-poder e a esfera conjunta que estes dois termos resultam na disciplina imposta aos corpos. Os sistemas disciplinares corroboram no adestramento rumo à docilidade do corpo e à ideia de um corpo disciplinar gerenciado pelo poder (Silva J., 2022). Ao corpo são impostas técnicas de correção e normalização, as quais, ao mesmo tempo que legitimam o corpo disciplinado, atestam a existência daquele que não o é. Dito de outra forma, as práticas de poder não existem deslocadas da construção de saberes, mas antes são articuladas junto a enunciados que geram tanto saber como poder (Rodrigues, 2003). Foucault (1988) compreende as técnicas como um atributo do micropoder que não se dá de modo linear (da esquerda para direita ou de cima para baixo, por exemplo), mas a nível *abstrato* do Estado até alcançar à *corporalidade*. Nesse sentido, sexo e gênero consistem em efeitos de proibições repressivas.

Segundo Michele Perrot (2019), historiadora e professora da Universidade de Paris VII (vínculo atual desde que, em maio de 1968, deixou a Universidade de Sorbonne), a relação estabelecida logo cedo entre as meninas e a religião limitou, por muito, o conhecimento desta sobre seu próprio corpo. Em muitas religiões do mundo ocidental, a virgindade da jovem solteira é uma obsessão tanto familiar quanto social, uma vez que essas duas esferas são também atravessadas pelos discursos religiosos. Difícil determinar um momento em que essas práticas tomaram o rumo mantido até meados da década de 1970, quando as mães passaram a conversar abertamente sobre a menstruação com as filhas, a intimidade do corpo, os produtos da higiene.

Em sua obra *Minha história das mulheres*, Perrot (2019) escreve a respeito da vivência e historicidade da mulher na França, seu país de nascimento. Embora os contextos sejam diferentes, não há como não levar em conta a exorbitante contribuição

que teóricas estadunidenses tiveram a esse respeito. Para além de alguns trabalhos já citados anteriormente, há o destaque para as discussões de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Carol Clover, entre outras, que buscaram, entre variados aspectos, compreender o papel da mulher nos filmes e no cinema. Essa discussão encontra-se melhor fundamentada no Capítulo 2.

Ligado a isso, a vida dos homens e das mulheres, ao longo dos períodos históricos, movimentou-se para lados opostos, do público ao privado, dos olhares aos gestos, das vestimentas ao comportamento. As mulheres, por muito tempo, foram confinadas em um mundo limitado – espaço do vilarejo, da casa, dos utensílios e tarefas domésticas –, da ordem do silêncio, do olhar baixo, torto, pequeno. Já aos homens, situados no lado externo, público, direito, coube a realização de atos breves ou espetaculares (Bourdieu, 1998/2020). Nas palavras do autor,

Os homens (e as próprias mulheres) não podem senão ignorar que é a lógica da relação de dominação que chega a impor e inculcar nas mulheres, ao mesmo título das virtudes e da moral que lhes impõem, todas as propriedades negativas que a visão dominante atribui à sua *natureza*, como astúcia ou, para lembrar um traço mais favorável, a intuição (Bourdieu, 1998/2020, p. 57. Grifo do autor).

Todavia, essa estrutura dominante só mantém sua contradição, “espontânea e extorquida” (Bourdieu, 1998/2020, p. 69), em virtude dos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres. Se retomarmos nossa aproximação com Foucault e os desdobramentos da teoria *queer* de Butler, é como se estivéssemos frente às construções e aos dispositivos que se proliferam nos discursos da sociedade, e provocam a manutenção das estruturas binárias de gênero (na compreensão de Bourdieu, de dominação e subjugação). Trata-se de uma força simbólica que exerce poder direto sobre os corpos, “(...) e como que por magia, sem qualquer coação física (...) atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (Bourdieu, 1998/2020, p. 69).

Tanto as “expectativas coletivas”, de Marcel Mauss, ou as “potencialidades objetivas” de Max Weber, entendidas por Bourdieu sob o mesmo prisma, conduzem sua argumentação ao apresentar as “condições ideais” às quais a sociedade ideal recorre, oferecida pelas “pulsões do inconsciente androcêntrico” (Bourdieu, 1998/2021, p. 96). Na compreensão lacaniana, o inconsciente é estruturado pela linguagem, na elaboração e manutenção de um sistema linguístico simbólico (Lacan, 1953-54/1998); e

acrescentamos que nela, na linguagem, em seus diferentes usos e práticas, estão inscritos os discursos da ordem do masculino, de modo implícito ou direto, que continuam a reiterar essa estrutura.

Discursos duradouros atravessam os corpos de tal forma a produzir condições e disposições permanentes em suas durações. Essa mesma perspectiva, permeada pelo encontro com a fenomenologia e a percepção, é a forma como conduzimos parte de nossas análises sobre e a partir das imagens, ao longo dos Capítulos 2 e 3, numa relação estreita com a memória e a atribuição de sentido dos corpos monstruosos na fotografia de Diane Arbus e também no cinema de horror estadunidense, a partir do filme *Carrie* – ambas produções da década de 1970.

Na adolescência, os investimentos culturais que perpassam os corpos do homem e da mulher são provocados por um distanciamento. Nos primeiros, a socialização cultural é firmada em atitudes pertencentes ao mundo masculino (características como virilidade, racionalidade e força estão entre elas). Aos homens são proibidas demonstrações de fraqueza, choro, sentimentos. O corpo da mulher, no entanto, conta com um evento marcante resultado de uma situação biológica, a primeira menstruação, a qual encontra-se permeada de sentidos distintos, a depender da cultura e dos discursos que carrega (Louro, 2021).

Em algumas culturas, por exemplo, durante o período menstrual, as mulheres se viam obrigadas a saírem de seus grupos e ficarem reclusas até o findar da menstruação. Ou mesmo nos relatos entre os Moaris, referidos por Lévy-Bruhl (apud Douglas, 1966), de que tanto a menstruação quanto o aborto apresentavam crenças similares de que o sangue se encontrava na situação insustentável do indivíduo morto. Há ainda o exemplo do penitenciário proposto pelo Arcebispo Teodoro de Cantuária (668-690), no início do cristianismo, que exigia para qualquer mulher – religiosa ou laica –, que ao entrar na Igreja comungasse durante a menstruação ou purgasse por quarenta dias após o parto. Embora essas práticas impostas pelo arcebispo tenham custado a morrer, não foram incorporadas à lei canônica, isso porque o pecado passou a ser compreendido como ato de espírito e não mais fruto apenas de circunstâncias exteriores, de modo que as

injuções passaram a ser apresentadas como significação espiritual e simbólica e não como tentativa de suprimir a impureza do sangue¹⁵.

Nos termos de Bourdieu (1998/2021), há um limite simbólico, pelo menos para a mulher, que a mantém entre o puro e o impuro, entre a fronteira delimitada pelos “signos de *fechamento* do corpo feminino” (p. 33), ao corpo aberto masculino. Dos ritos impuros das parturientes, da função dionisiaca e instintiva em oposição à apolínea e racional dos homens, da ambiguidade entre criar e destruir, dando vistas ao *ciclo* do eterno retorno, que “arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida” (Delumeau, 1978/2009, p. 465, grifo nosso).

A ideia da mulher como vaso, receptáculo e terra, que mencionamos a partir de Perrot, atesta essa duplicidade: vaso e terra que recebem e nutrem, ao mesmo tempo em que guardam o reino dos mortos sob o solo ou água profunda (Delumeau, 1978/2009). Muitas monstras-fêmeas, explica o historiador francês Jean Delumeau, consistem em personagens universais e antigas, que se cristalizaram na antiguidade nas dezenas de deusas da destruição, em imagens de bruxas e outras mulheres associadas ao mal na Idade Média, dos tratados de demonologia durante a Renascença, das mais de trezentas versões contadas sobre o *mito da vagina dentada*, entre outras.

Estes primeiros direcionamentos já valem como grande contribuição para o que discutiremos a seguir com relação à monstruosidade implicada aos corpos e à própria produção/criação de um corpo monstruoso, permeado de anomalias, dissidências, desordem, perigos e poluição. Por enquanto, o conceito de poluição é importante, pois reitera o que estamos propondo ao longo deste capítulo. Empregando a definição proposta pela antropóloga inglesa Mary Douglas (1966), a poluição carrega consigo

(...) poderes inerentes à própria estrutura das ideias e que sancionam toda a desobediência simbólica à regra segundo a qual estas coisas devem estar reunidas e aquelas separadas. A poluição é, pois, um tipo de perigo que se manifesta com mais probabilidade onde a estrutura, cósmica ou social, estiver claramente definida (Douglas, 1966, p. 84).

¹⁵ Impuro, portanto, era o sangue, responsável por dessacralizar os locais sagrados e poluir os alimentos. No entanto, desde o primeiro Concílio de Jerusalém, na interpretação espiritual da santidade pelos apóstolos, S. Paulo já aludia à lei mosaica, de que “o estado fisiológico de uma pessoa, estivesse ela leprosa, *sangrando* ou paralisada, deixaria de ser considerado como um obstáculo à sua entrada na igreja” (Douglas, 1966, p. 48. Grifo nosso). O caso da dessacralização das proibições do sangue menstrual ganhou reverberação em S. Tomás de Aquino, para quem esse sangue servia na fabricação do corpo do filho, “Maria não constituiu de outro modo o de Jesus” (Delumeau, 1978/2009, p. 473).

Essa ideia da poluição se liga, essencialmente, à transgressão de fronteiras, de limites que ordenam os corpos e cujos ecos circulam de formas diferentes em variados discursos.

1.3 CORPOS MONSTRUOSOS OU CIBORGUES INCOMPREENSÍVEIS? A DISSIDÊNCIA COMO MATÉRIA DO GROTESCO

*Daqui estou vendo o sangue
que escorre do corpo andrógino*

(Carlos Drummond de Andrade)

A tecnologia política se configura com base nas relações de poder que investem influência imediata sobre os corpos, são elas que: marcam, adestram, supliciam e constroem (Courtine, 2013). Para Luciana Frainer et al. (2022), uma sociedade que se auto-normaliza e normaliza o outro só existe em razão do efeito histórico de uma tecnologia do poder que nela incide e controla o “corpo”. Evidentemente, a ciência e a tecnologia, como afirma Donna Haraway (2009, p. 67), articulam “fontes renovadas de poder”, para as quais devemos também responder com “fontes renovadas de análise e de ação política”. É a partir desta prática de resposta que em seu ensaio, Haraway (2009) fala de um lugar ocupado pelo ciborgue, aquele que não se sujeita à biopolítica foucaultiana, mas “(...) simula a política” (p. 63) por si só.

Para a autora, as feministas-ciborgues têm de caminhar com argumentos que tratem do coletivo, a fim de erradicar toda e qualquer matriz identitária natural que venha a se impor como totalidade, afinal, como ela mesma afirma: “(...) nenhuma construção é uma totalidade” (p. 52). O que nos coloca novamente em diálogo com as contribuições de Judith Butler sobre os sistemas de construção e a forma como eles imperam e prosperam socialmente.

E o que seria um ciborgue? Na definição dada por Haraway (2009), trata-se de “(...) um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado” (pp. 63-64). Ela própria se define como um ciborgue, um corpo investido de tecnologias e, ao mesmo tempo, com suas próprias realidades sociais e corporais

vividas. Em sua obra *Simians, Cyborgs and Women - The Reinvention of Nature*¹⁶, publicada em 1991, Haraway aponta o ciborgue como “(...) texto, máquina, corpo e metáfora – completamente teorizado e integrado na prática como comunicação”¹⁷. Uma criatura híbrida, entre o organismo e a máquina. Numa dada perspectiva, o mundo dos ciborgues concentra a vida sem temer a estreita afinidade com animais e máquinas.

Na cultura do monstruoso, a linha de demarcação que separa os seres humanos dos animais é a criação de um monstro (Douglas, 1966). A cultura busca reduzir a ambiguidade do que se apresenta se concentrando em uma das interpretações que se lançam frente ao corpo dotado de atributos monstruosos. Sendo assim, qual a relação de um ciborgue e de um monstro? Seria o ciborgue, em que medida, equivalente ao monstro?

Procuramos demonstrar anteriormente os discursos que se firmaram sobre o corpo, desde a revolução científica do século XVII até os desdobramentos das teóricas feministas e outros autores mencionados neste capítulo, passando pela cosmética e modos de “ser” e “usar” relacionados ao corpo “biologicamente” feminino. De início, os investimentos médicos reposicionados no corpo, as práticas de higiene e outros ritos relacionados à saúde condicionaram a existência de um corpo normal e padrão.

Nos casos em que a tecnologia é usada como aparato subsidiário deste poder normativo e regulador, os ciborgues deixam o estatuto que ocupam e são incluídos junto a outros corpos mais humanos e menos máquina, a exemplo das intervenções cirúrgicas estéticas que são constantemente realizadas na intenção de engessar um corpo aos moldes do desejo direcionado por e para *elas, os homens*. Do contrário, quando a tecnologia, mesmo simples, é empregada para outros fins que não o de responder ao ideal regulador, o ciborgue continua sendo máquina – e mais, é também monstro.

Paul Preciado (2022) é imperativo em seu discurso ao relacionar o dildo como aparato tecnológico que está para o sexo e os sistemas de representação dos órgãos genitais (pênis e vagina), assim como o ciborgue está para a demarcação entre a natureza e a cultura. Com isso, ele questiona: “Por que podemos imprimir e implantar um rim, mas não um pênis, uma vagina ou um pau-boceta?” (p. 21). Até que ponto “a estética da diferença sexual deve ser considerada um limite ético para a transformação

¹⁶ Segundo Paul Preciado (2022), as teorias de Donna Haraway foram um marco decisivo das discussões feministas e pós-feministas, como o autor denomina, em que houve uma proposta de *desnaturalizar* a natureza. Além disso, para o autor, o *Manifesto Ciborgue* foi “uma guinada pós-feminista ao passar da demonização da tecnologia para seu investimento político” (p. 166).

¹⁷ Do original, “The cyborg is text, machine, body, and metaphor - all theorized and engaged in practice in terms of communications”.

do corpo humano?” (p. 21). E dentro desta questão, qual seria o limite ético para a transformação desse corpo humano em monstruoso?

A socióloga brasileira Berenice Bento (2003), em seu texto “Transexuais, corpos e próteses”, também nos auxilia a pensar esse assunto. Partindo do ponto de que o gênero é um conjunto de formações discursivas que estão em forte atuação sobre os corpos-sexuados (assunto articulado em especial no tópico 1.1), ela propõe uma discussão ao redor da disputa de saberes instaurada na modernidade. Bento afirma que “os corpos já nascem maculados pela cultura, (...) por tecnologias discursivas precisas que irão determinar e validar as formas apropriadas e impróprias dos gêneros” (p. 1). Não há corpos que sejam livres de investimentos e expectativas sociais, de modo com que “todos já nascemos cirurgiados”, permeados por um conjunto de práticas que antecedem e antecipam um efeito antes da causa, portanto: somos pré-operados.

Sua discussão traz para o cenário nacional a ideia do ciborgue de Haraway, conceituado por ela como “transexuais”. Todos somos transexuais à medida em que fomos submetidos à cirurgia de construção de nossos corpos sexuados, pré-fabricados, tanto corpo-homem quanto corpo-mulher, à construção de nossos desejos, sonhos e papéis que não são determinados pela natureza. Segundo a autora,

(...) quando se age e se tenta reproduzir a/o mulher/homem ‘de verdade’, desejando que cada ato seja reconhecido como aquele que nos posiciona legitimamente na ordem de gênero, nem sempre o resultado corresponde àquilo definido e aceito socialmente (...). Se as ações não conseguem corresponder às expectativas estruturadas a partir de suposições, abre-se uma possibilidade para se desestabilizar as normas de gênero, que geralmente utilizam da violência física ou/e simbólica. A patologização é um dos mecanismos utilizados para manter as práticas que divergem do modelo hegemônico dos gêneros às margens do considerado *humanamente normal* (Bento, 2003, p. 5).

Sendo assim, tanto corpos monstruosos quanto ciborgues incompreendidos correspondem a fenômenos anômalos e, portanto, qualificados enquanto perigosos. A normalidade e a regularização – seja do corpo, da sexualidade, do gênero, etc. – criam regras que reforçam e confirmam as definições com as quais não se coadunam a(s) anomalia(s). Se no tópico anterior encerramos nossas discussões apontando para o discurso que se pauta sobre o sangue menstrual poluído, agora retomamos a poluição (na definição de Mary Douglas) e a aplicamos a uma das formas de produção e manutenção dos corpos monstruosos.

Todavia, antes disso, retomemos algumas definições importantes de serem firmadas nesse tópico. O dispositivo, conceito foucaultiano já empregado neste texto, se sustenta a partir das práticas e do poder de normalização que dele derivam. Ao propor um diálogo com Michel Foucault, Courtine (2013) recupera deste último suas afirmativas acerca da emergência desse poder como resultado das normas impostas, o qual se desdobra e se fortalece a partir do dispositivo olhar. Para Courtine (p. 135), “os dispositivos atravessam o universo da ficção, como o da ciência, do direito ou da moral (...)” [e] “devem ser pensados em toda a extensão de sua dispersão, em toda a diversidade de suas ramificações, em toda profundidade de sua sedimentação” (p. 127). Os dispositivos funcionam como instrumentos de produção dos sujeitos.

No cenário da curiosidade humana, os monstros – como assim vieram a ser denominados os corpos disformes e dissidentes, com anomalias físicas e/ou deformidades corporais – ocuparam enquadramento central. Houve destaque também para as enfermidades da alma e da mente, que ganharam relevância em razão do saber-poder da medicina mental e de práticas do discurso científico, fazendo ecoar de forma exuberante no final do século XVIII e no decorrer do século XIX a figura do monstro moral, o “anormal” (Foucault, 1974-75/2001). As anomalias do corpo tiveram um grande e significativo olhar atento da medicina e do campo da teratologia, fazendo emergir, na segunda metade do século XIX, um embate entre a cultura do *voyeurismo* de feiras/teatros (da curiosidade, da estupefação, da atenção da sociedade às desestruturas corporais) e a cultura da observação médica, que tratou de pousar olhares racionais sobre a figura do corpo monstruoso¹⁸ (Courtine, 2013).

A prática médica continuou a se estender e reverberar no controle e uso dos corpos. Os anos 1880 foram tomados por recursos jurídicos e administrativos que buscavam controlar a cultura visual das anomalias, e isso em razão da classificação que a psiquiatria tratou de dar ao olhar. Termos como “perversões”, “pulsões parciais”, “*voyeurismo*” e “exibicionismo” objetivavam explicar as pulsões curiosas que sustentavam o olhar no encontro da desordem (Courtine, 2013). Desde o século XVII, inúmeros arquivos já atestavam práticas similares de exibição das anormalidades anatômicas.

¹⁸ Courtine (2013), sobre este ponto, traz uma ressalva importante. Em Foucault, como demonstraremos a seguir, os monstros, via de regra, corroboram à desordem da “lei natural”, o que possibilita pensar um distanciamento que a prática da teratologia buscou pulverizar ao tratar das anomalias como condições de um corpo humano.

A princípio, tomadas como aglomerações de origem religiosa e de natureza puramente comercial, os espetáculos firmados à base do teatro popular afluíam toda curiosidade e distração por parte do público. A ausência ou redução de membros das pessoas eram justificadas pelo defeito da quantidade de sêmen (Courtine, 2013), principalmente sob o prisma de um mundo sustentado em comparações e analogias – cujo resultado se traduz sempre na semelhança ou diferença entre os corpos. Assim, numa cortina, viatura ou barraca, eram exibidos os monstros, “bezerros ou homens, ovelhas ou mulheres” (Courtine, 2006/2021, p. 255), para os quais voltavam-se os olhares tidos como um “inventário sem limites”.

Fenômenos vivos, bizarrices, deformidades humanas, espécimes em frascos, morfologias exóticas, animalidade das funções corporais, patologias sexuais, entre outros, forneciam ao espetáculo do monstruoso o incentivo do qual precisava: lucro. A teatralização da monstruosidade por defeitos físicos corroborava a diversão popular nesse período, sobretudo com a presença marcante de figuras como indivíduos desmembrados, anões gigantes, homens e mulheres-tronco, entre outros (Courtine, 2021; 2013).

Quando os monstros são tomados como atores, os atores são exibidos como monstros, e isso configura a extrema permeabilidade do teatro a respeito da exibição monstruosa (Courtine, 2013). O cinema é virtuoso em explorar os limites do corpo, e isso ocorre de forma diferente do teatro, como demonstraremos ao longo do Capítulo 2, numa discussão que recorre aos *vaudevilles* e às percepções do próprio corpo-espectador e corpo-representado, com contribuições das teorias feministas desse campo.

Diante disso, observamos que há um poder implicado aos corpos que varia, desloca, passa a ser investido em outros lugares (dispositivos – instituições – discursos) e faz com que a batalha¹⁹ continue (Foucault, 1979/2022). Nos interessa, nisso tudo, discutir sobre os aparatos discursivos – em especial, as imagens – e sua virtualidade em conservar a materialidade dos corpos e seus atravessamentos monstruosos.

1.3.1 O corpo desordenado: a cultura e a construção do monstro

¹⁹ Ao mesmo tempo em que há um poder normatizador investido sobre os corpos, naturalmente há um contra-poder que emerge como reivindicação às práticas impostas. Por isso, a utilização do termo batalha – empregado da tradução e coletânea de entrevistas dadas por Michel Foucault e reunidas na obra *Microfísica do Poder* (Foucault, 1979/2022). Podemos pensar isso na identidade assumida pelo ciborgue, nos termos de Donna Haraway.

O monstro, na concepção foucaultiana, é um modelo poderoso que se configura a partir dos jogos da natureza e das irregularidades possíveis, “(...) um grande modelo de todos os pequenos desvios” (Courtine, 2013, p. 256). Em suas aulas ministradas no *Collège de France*, em 1975²⁰, Foucault (2001) delimita as instâncias de controle político, médico e judicial que, por meio de seus “enunciados que têm um poder de vida e de morte” (p. 427), fazem circular discursos tomados como “verdade” sobre os corpos anormais²¹.

Certo de que os efeitos do poder levam à institucionalidade de práticas e discursos, o filósofo e historiador nos auxilia a compreender o grupo dos anormais a partir de uma “arqueologia da anomalia” (Foucault, 1974-75/2001, p. 76), em que estão presentes três figuras do século XVIII, o monstro, o indisciplinado e o onanista. Todas elas, apesar de possuírem origens diferentes, se relacionam entre si desde muito cedo, partilhando características específicas. Para nossos propósitos, interessa-nos discutir o monstro²² e a monstruosidade que dele deriva.

Segundo Foucault (2001, p. 71), o “monstro é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei”, apresentando “(...) em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (p. 72). Courtine (2013) afirma que “não existe monstruosidade senão lá onde a desordem da lei natural vem tocar, balançar, inquietar o direito (...). A desordem da lei natural desarruma a ordem jurídica, e lá surge o monstro²³” (Foucault apud Courtine, 2013, p. 132). Por desordem, a antropóloga social inglesa Mary Douglas (1966) afirma que esta é, ao mesmo tempo, símbolo de perigo e poder (os quais encontram-se associados a uma cultura).

Segundo Mary Douglas (1966), a cultura medeia a experiência dos indivíduos, fornecendo-lhes “uma esquematização positiva na qual ideias e valores se encontram dispostos de forma ordenada” (pp. 32-33). Embora seu trabalho não dialogue

²⁰ Mais tarde, as 11 aulas foram transcritas e agrupadas em sua obra *Os Anormais*, publicada no Brasil em 2001 pela Editora Martins Fontes. Ver referências: Foucault, Michel. *Os Anormais (...)*, 2001.

²¹ O conceito “anormal” surgiu durante o século XIX, entre os saberes jurídico e penal, depois seguiu seu curso rumo à psiquiatria do desejo e da sexualidade (Almeida, 2006).

²² Isis Muller Krambeck (2020), em sua dissertação intitulada *Do palco às telas, o espetáculo da (des)humanidade: relação entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010*, cria a categoria “monstra” na intenção de considerar os atributos dispensados ao feminino à figura monstruosa ou dotada de monstruosidade. Para nos referirmos a essa figura com tais características, tomaremos a categoria “monstra” por ela definida em algumas partes do texto.

²³ Não muito diferente é a definição do monstro nas histórias fantásticas do cinema de horror, consistindo em perturbações que mexem com a ordem natural do mundo humano, causando *desordem*, perigo e situações-limite, como define Noël Carroll (1999). O monstro discutido a partir desta perspectiva é retomado nos capítulos seguintes desta dissertação.

diretamente com o de Foucault, ambas discussões se relacionam em alguma medida. Mary Douglas afirma que a cultura exerce uma determinada autoridade que leva à conformação, isto é, cada pessoa se conforma porque outras pessoas também o fazem (a ordenação). De certa forma, a disciplina e o sistema de poder do qual Foucault aborda e Thomaz T. Silva (1999) trata como sistemas de representação, é o que incide na cultura.

A desordem ligada ao monstro é ambígua. O monstro – e também a monstra, categoria criada por Isis Muller Krambeck (2020) ao pensar os atributos ligados ao feminino – é uma atitude inversa de ideias pré-estabelecidas sobre o corpo, afinal, todo o sistema de classificação é capaz de produzir anomalias. A cultura, nesse sentido, agrega a si disposições necessárias para encarar (e podemos aqui pensar no dispositivo do olhar) os fenômenos anormais ou ambíguos com que venha a se defrontar. Não por acaso, as noções de pureza e higiene atestam práticas de cuidado com o corpo, as quais estão diretamente ligadas à ideia de impureza que o monstro denota. A anomalia caminha em direção ao perigo (Douglas, 1966), talvez por isso a estupefação frente ao monstro se mostre como um mecanismo tanto de defesa quanto de controle e curiosidade sobre aquele corpo.

Mas, afinal, como a cultura produz um monstro? Ou ainda, como mantém esse monstro vivo? Quais as funções que o monstro cumpre? Primeiro, é preciso dizer que o monstro é uma imagem, e como tal, reverbera na alma humana (Kappler, 1994). Não nos interessa, por ora, discutir sobre as potencialidades da imagem – assunto este que se desdobrará ao longo dos Capítulos 2 e 3, numa estreita discussão com a fotografia e o cinema e, mais especificamente, os filmes de horror estadunidenses, mas cabe o adendo de que toda imagem carrega em si significados plurais que atestam, reatualizam, constroem e agregam discursos.

É fato que a construção do monstro (e do corpo monstruoso) é demarcada por uma linha de ação que aponta para dois tipos de discursos: a imagem ordenada e a imagem subvertida dessa ordem – no caso, a imagem do monstro (Kappler, 1994). A medievalista Claude Kappler (1994), ao entrelaçar o poder à ideia do monstro e de ordem, o faz a partir de um questionamento: “será concebível que a ordem possa prescindir de seu contrário, a desordem, para dar testemunho de seu poder e para revelar seu próprio mistério?” (p. 16). Se assim o for – e acredito ser – não há como desvencilhar a intersecção de gênero presente na formação do monstro, muito embora o poder de difusão entre as representações monstruosas, segundo Courtine (2006/2021),

deixa de ser em razão de seu sexo, sua idade, enfermidade ou raça, e mistura-se às anomalias.

O fenômeno do monstruoso se altera, embora exista uma circularidade no mundo que pregoa o caráter dominante com que as atividades e práticas se sustentam. Sendo assim, não há como aplicar essa ideia de Courtine (2006/2021) a toda e qualquer incidência do monstro nas culturas ocidentais, em diferentes contextos. Da mesma forma, não há como relacionar o monstro apenas a seus atributos físicos, haja vista o monstro da criminalidade e da moral, o monstro anormal, os perigos da mente e dos olhares, entre outras tantas características que servem como critérios de anormalidade aos seres humanos, das quais o linguista também se refere.

Essa ideia do monstro despido de atravessamentos de sexo e raça, sobretudo, também foi revisitada por Courtine (2013) na continuação de sua obra sobre o corpo. Se pensarmos a construção do monstro como uma imagem, um discurso que reverbera em seu contexto de produção e circulação, facilmente nos defrontamos com corpos masculinos e femininos, ora despídos de atributos fálicos – servindo de objeto ao teatro burlesco da castração, ora estigmatizados por razões étnico-raciais, servindo como objeto do espetáculo às feiras de aberrações e atrações de Lyon, na França, durante os séculos XVII e XVIII.

Monstros são, de forma geral, aqueles a quem falta algo de essencial (Kappler, 2004). Em Lucrécio, há uma definição do monstro que em muito se sustenta na construção dicotômica dos gêneros a partir dos sexos. Os monstros – em grande número e por muito tempo – foram aqueles nascidos com aspecto ou membros estranhos. O andrógino, o intermediário entre dois sexos, aquele que não é um tampouco outro. Ou aqueles seres humanos desprovidos de mãos, mudos e sem boca, cegos e sem olhar; outros cujos membros do corpo eram grudados e não conseguiam se mover.

No fim da Idade Média, por exemplo, encontramos um vasto repertório no imaginário social a respeito de corpos monstruosos, dados a ver para além da oralidade, resultando num arcabouço de imagens sobre essas figuras. Tratavam-se de corpos disformes sustentados por uma história que os atravessavam pelo medo e distanciamento. Não pretendo analisar minuciosamente as imagens desses monstros, mas recupero algumas delas na intenção de mostrar, por suas próprias inscrições, como os corpos eram dados a ver e quais as formas de monstruosidade a eles atreladas (Figuras 2 e 3).

Figura 2- Conrad von Megenberg, *Os monstros humanos*²⁴, 1475-78



Fonte: Kappler, 2004, p. 165

*Imagem retirada do *Research Gate*, por Martino Ruggieri²⁵

Na xilogravura de Conrad (Figura 2) observamos três linhas com figuras monstruosas inseridas. Na primeira, um corpo que carrega uma caixa com “fios” saindo de seu seio; um corpo com os pés para trás. Na segunda linha, um corpo humano com cabeça de cachorro. Outro corpo (quase) humano sem cabeça e com o rosto no tronco. Um corpo com uma única perna e, no lugar dos pés, uma garra; um só corpo com duas cabeças que saem do mesmo pescoço. Na terceira linha, um monstro de um olho só, um corpo com seis braços e, por último, um monstro com barba que puxa um animal pela coleira.

²⁴ *Os monstros humanos* (*The humans monsters*) pertence à obra *Buch der Natur*, ou “Livro da Natureza” ou ainda “Livro das coisas naturais”, que consiste em uma enciclopédia circulada na primeira metade do século XIV. Embora datado de 1475-1478, quando foi encontrado em Augsburg, na Alemanha, estudos apontam que foi impresso ao menos seis vezes antes desta data, reunindo o conhecimento sobre história natural alemão daquele período.

²⁵ Para mais, ver em: https://www.researchgate.net/figure/The-Human-Monsters-from-Conrad-von-Magenbergs-Buch-der-Natur-Augsburg-1475-In_fig3_10867744

O que configura essa separação entre o que julgo nesta imagem ser um corpo-humano-monstro(a) do animal é o bipedalismo/bipedismo – uma das características já mencionadas e que foi tomada, junto à linguagem e faculdade da razão, como discursos divisores entre o ser humano e o ser animal (Martins, 2004). Mary Douglas (1966) é específica ao enfatizar a existência de uma linha de demarcação que separa os seres humanos dos animais, a qual é ameaçada toda vez que [a cultura] produz um monstro.

Figura 3- Hartmann Schedel, *Criaturas monstruosas*, 1493



Fonte: Peabody Institute Library.²⁶

As criaturas monstruosas de Schedel (Figura 3), em especial as da primeira linha, trazem forma às afirmativas de Lucrécio sobre a figura do monstro andrógino, possuidores de aspectos e membros estranhos, órgãos duplos, membros alongados, entre outras características. Na primeira linha, características como o peito masculino e o peito feminino figuram o que Schedel chamou de “raça andrógina”²⁷, seres que viviam

²⁶ *Liber chronicarum Secunda etas Mundi*, conhecida como *Nuremberg Chronicle*, de Hartmann Schedel. Digitalizado e traduzido para o inglês pelo Peabody Institute Library (National Gallery of Art Washington, D. C.). Disponível em: <http://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/260-liber-chronicarum-secun/260-schedel.pdf>. Acesso em 15 mai. 2023.

²⁷ Do inglês, “*androgynous race*”. Ver em: Peabody Institute (...), p. 7, <http://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/260-liber-chronicarum-secun/260-schedel.pdf>

na Líbia, bissexuais indiscriminados principalmente por suas associações sexuais. Essa figura do “monstro” andrógino era traduzida especialmente como “seres possuidores de dupla *sexualidade*” (Kappler, 2004, p. 198, grifo nosso). Ora, a utilização da sexualidade como simples definição de um duplo órgão pertencente ao mesmo corpo é, sem dúvida alguma, limitada, uma vez que também reduz o caráter político e as práticas culturais que cerceiam o termo.

Na segunda linha, a falta de membros e a existência de outros desproporcionais configuram o primeiro monstro, seguido novamente da mistura entre o animal e o humano, novamente trazendo à tona a ideia de demarcação entre esses seres. De fato, nos parece convincente que a monstruosidade esteja relacionada, para além da duplicidade dos órgãos sexuais e características tanto masculinas e femininas num mesmo corpo, ao animalesco, ao grotesco e ao corpo desordenado. As formas humanas e não-humanas extrapolam os limites da normalidade e da ordem.

A manutenção do monstro na cultura ocorre, essencialmente, em razão dos limites, das margens e dos movimentos internos já demarcados que estruturam a ordem. Mary Douglas não discute a figura do monstro em sua mais ampla categoria, mas propõe noções de pureza e perigo ligadas a ritos sociais (embora em sua maioria sejam ritos religiosos) que atestam para o que *não está devidamente em seu lugar*. É esse o espaço que o monstro ocupa e continua a ocupar nas mídias, entre elas o cinema de horror e as fotografias.

2 IMAGEM E MÍDIA: MATERIAIS E MEMÓRIAS DISCURSIVAS DO CORPO NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA

Crer que cada imagem é bem mais rica que tudo aquilo que lhes posso dizer com minhas palavras e com minhas ideias

(Georges Didi-Huberman, *Que emoção! Que emoção?*)

As imagens sempre têm algo a nos dizer, de diversas formas. Também dizemos delas, contamos sobre elas. Narramos histórias que nascem das palavras e tomam forma em imagens mentais tanto para quem nos escuta (e vice-versa), quanto para nós mesmos. Também atribuímos às imagens sentido – seja a partir daquilo que vemos (o real, ou parte do real) ou por meio do que procuramos encontrar nelas (aquilo que pode ser imaginado). Estamos permeados por uma linguagem “(...) feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens” (Manguel, 2001, p. 21).

Em sua obra *Lendo Imagens* (2001), o escritor e ensaísta Alberto Manguel resgata de Platão a ideia de que “todo conhecimento não passava de recordação”, e de Salomão a noção de que “toda novidade não passa de esquecimento” (p. 20) para relacionar às numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, que refletem em nós como parte daquilo que já somos: “imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação” (p. 20), podendo ser “pintadas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas”. Somos criaturas²⁸ de imagens (e de palavras).

O historiador da arte, Hans Belting (2006), afirma que as imagens não existem por si só, elas acontecem via transmissão e percepção, e vivem em nossa mente a partir de traços e inscrições do mundo exterior. Muito mais do que representar o mundo, as imagens o obstruem e nos levam a viver junto delas, como frutos de nossa criação e de nossa cultura visual. Estamos, a todo tempo, construindo [nossas próprias] imagens e sendo construídos por elas, numa relação simbiótica.

Belting (2006) afirma que o acontecimento da imagem necessita de uma negociação entre um corpo e uma mídia. As imagens vivem em suas mídias assim como vivemos em nossos corpos. São as mídias – tomadas como agente de transmissão – que

²⁸ Certo de que para o cego há outros tipos de percepção que suprem a imagem mental, Manguel (2001) afirma que, “para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente” (p. 21).

recuperam as imagens já vistas. Toda imagem é, também, um discurso – um já-dito, uma imagem velha que a mídia recupera dentro de um acontecimento novo. E o corpo, nesse sentido, é aquele que performatiza e percebe as imagens.

Noutras palavras, o que leva ao acontecimento das imagens é tanto as mídias quanto os corpos – ambos ocupam posição central na circulação destas. Por isso, Belting (2006) propõe uma constelação triádica entre imagem, corpo e mídia, da qual também nos utilizamos para tratar do objetivo central que subsidia este trabalho, de analisar de que forma o corpo monstruoso continua a *circular* pelas imagens, quais os atributos monstruosos ligados a esse corpo e se há um *pathos* que se propaga junto a elas. Partimos da ideia geral de que os corpos (masculino e feminino e monstruoso) são pré-concebidos tanto nos discursos que apresentamos anteriormente, como a partir dos que trataremos neste capítulo.

Neste ponto, pretendemos perscrutar as imagens como discursos, sem buscar, de modo algum, atribuir uma definição para tal. De acordo com Emmanuel Alloa (2013), há uma dificuldade em definir uma imagem, e isso por duas razões específicas: a primeira seria desclassificar seu potencial em disseminar-se, declinar-se em outras (novas) formas plurais. Por outro lado, recai sobre uma ontologia a respeito do *ser* da imagem, o que nos levaria a um lugar nada seguro. Entretanto, resgatamos de André Bazin (1958/2021)²⁹ a ontologia da imagem fotográfica no sentido de sua duração, de uma inquietante presença que permanece, bem como entrelaçamos definições sobre a imagem cinematográfica a partir de teóricas e teóricos do cinema. Este caminho foi uma escolha para pensar na duração dos corpos nas imagens cinematográficas e em suas permanências no imaginário social, sobretudo como resultado do cinema.

Imagens não são apenas desdobramentos da fotografia ou do cinema (agentes de manutenção e circulação destas, se tomarmos Hans Belting como referencial), mas por ora serão dessas mídias que nos utilizaremos para fundamentar a análise pretendida. Se no Capítulo 1, corpo, sexo e gênero sustentaram nossa análise, agora tais categorias serão incorporadas à discussão sobre as imagens e, na sequência, associadas às imagens cinematográficas, principalmente em razão do movimento incorporado às fotografias estáticas.

²⁹ Texto traduzido por Hugo Sérgio Franco, a partir da obra *Qu'est-ce que le cinéma?* v. III, Paris: Éditions Du Cerf, 1958. Ver em: Bazin, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Antologia. 2 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2021, pp. 107-111.

Quando o movimento foi introduzido junto às imagens, a mágica foi ampliada. Do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, até chegar às projeções do cenário hollywoodiano, “as fatias do tempo” – definição dada pela filósofa, crítica de arte e escritora Susan Sontag (2004) sobre as fotografias – ganharam som, forma, narrativa e montagem. O tempo e o espaço passaram a se movimentar junto das imagens, de modo que o aparato industrial estadunidense não deixaria também de se movimentar, abrindo espaço, desde 1910³⁰, para a incorporação de inúmeros gêneros cinematográficos.

Numa disputa acirrada contra a massificação da televisão³¹ (Morin, 1961), o público do pós-guerra encontrou na indústria cinematográfica (como também na fotografia) uma distração do tédio que permeava as décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos (Sontag, 2004), fornecendo recursos para que o gênero do horror se firmasse em seu ciclo de maior duração no cinema, com sucessos marcantes de bilheteria, a exemplo dos filmes *O Exorcista* (1973)³² e *Tubarão* (1975)³³.

O cinema contribuiu também para a penetração do olhar, em seu sentido maior (Epstein, 1974/2021). As projeções de imagens animadas e ampliadas só tiveram relevância – e continuam a ter até os dias de hoje – em razão das pessoas que prosperam seu sucesso, a quem os filmes são destinados. Essa leitura da cultura visual, ou como o historiador do cinema David Bordwell (2013) denomina “história da visão”, não é resultado dessa mídia (cinema), mas sobrevive a partir dela nas articulações de conceitos como *voyeurismo* (tributário da fotografia) e escopofilia (Mulvey, 1973/2021), assuntos que buscaremos tratar neste capítulo.

Diante disso, algumas questões se lançam na intenção de propor uma iconologia crítica das imagens, entendendo essa necessidade uma vez que as imagens nos constituem, constituem nossa forma de vida e nossos *insights* sobre como operam em nós. Courtine (2013), a respeito de uma iconologia crítica, propõe o conceito de intericonicidade, quer seja o fato de uma mesma imagem ser capaz de gerar diversos

³⁰ Também nesta mesma década foram feitas as primeiras perguntas sobre a natureza dos filmes, suas funções artísticas e, mais tarde, estéticas (Bordwell, 2013).

³¹ Reis e Lima (2015) afirmam que a televisão, nessa época, levou a sínteses do desencanto e da perda da inocência na sociedade, o que fez com o que o cinema passasse a repensar seu lugar e seu papel dentro desse contexto.

³² Com direção de William Friedkin, *O Exorcista* teve uma bilheteria de US\$ 2,6 bilhões, a maior da história dos filmes de horror, como aponta a revista *Forbes* (2020). Ver em: <https://forbes.com.br/principal/2020/10/os-filmes-de-terror-mais-lucrativos-de-todos-os-tempos/#foto3>. Este filme foi responsável por dar início ao terceiro (e maior) ciclo de horror no cinema, de acordo com Noël Carroll (1999).

³³ Dirigido por Steven Spielberg, *Tubarão* foi um dos grandes marcos e fenômenos de bilheteria da década de 1970 (Hutchings, 2008), tendo consagrado o diretor como um dos nomes mais relevantes do cinema hollywoodiano.

sentidos, o que nos abre possibilidades de pensar nas mídias como mediadoras de um imaginário social e de uma memória coletiva sobre, neste caso, o corpo (Belting, 2006).

Ressaltamos, anteriormente, que o corpo se constitui a partir de materiais e memórias discursivas. As mídias, nesse sentido, nada mais são do que mantenedoras desta construção, especialmente em um momento cuja massificação de imagens e o consumo em excesso vêm contribuindo para o esquecimento. O presente consumo massivo, afirma Hans Belting (2006), necessita de uma resposta crítica nossa que tenha em mente a ligação entre arte e imagens em geral, reintroduzindo nelas o corpo que é tanto marginalizado quanto desfamiliarizado pela estranheza. Sobre isso, Emmanuel Alloa (2013, p. 7) afirma “a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem”.

Se na modernidade europeia – contexto para o qual Walter Benjamin (1936/2018) escreve – houve uma alteração no modo de percepção (*sensorium*) resultante dos desdobramentos das revoluções industriais e da difusão do capitalismo, levando a um novo modelo “perceptual” apreendido por uma cultura da distração, atualmente somos investidos por essa mesma (senão bastante parecida) rede sintomática de produção e circulação de imagens. Bordwell (2013, p. 114), a respeito da era da reprodução fotográfica, aponta para um “vasto aglomerado de imagens individuais, isoladas de suas tradições e de seus usos, juntadas em uma exibição (...)”.

Em sua obra *Sobre a Fotografia* (1977/2004) e, depois, na publicação de *Diante da dor dos outros* (2003), Susan Sontag aborda a massificação de imagens atroz que, de tanto circular, levam à produção de sentimento algum. Em suas palavras, “o vasto catálogo fotográfico de injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum” (p. 31). Neste ponto, é importante pensar como o cinema de horror se aliou a estes mecanismos para firmar suas histórias com enredos fantásticos, aproximando o público cada vez mais dessas imagens e colaborando para um imaginário e uma cultura visual do grotesco, do impuro, de um corpo que perdura pelo descrédito a ele inferido.

Sendo assim, retomamos a pergunta inicial: Quais são os monstros que tanto a fotografia como o cinema de horror continuam a propagar? Há uma circularidade nestas imagens, um *pathos* – conceito discutido adiante – que continua a sustentar uma visão concretizada por discursos médicos, biológicos, científicos e religiosos sobre o corpo e a monstruosidade a ele atribuída? Tensionamos essa problemática por meio de uma

análise de imagens e outros discursos. Essas reflexões encontram-se desenvolvidas ao longo dos capítulos seguintes.

2.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA E O GESTO DE ENQUADRAR O CORPO ESTRANHO

Susan Sontag (2004) discute a potente relação que as imagens fotográficas têm com o cotidiano que nos cerca. Para a autora, elas resultam em uma duplicata do mundo, levando a um “mundo das imagens”. A imagem fotográfica condensou em si um novo significado a respeito da informação, seja de uma história passada ou presente, uma série de partículas independentes e avulsas atestam uma fatia (fina) de espaço e de tempo. As tratamos, muitas vezes, como objetos simbólicos, carregadas de um certo sentimentalismo e permeadas por um aparato mágico irrefutável, o de tornar o mundo mais palpável e a realidade mais próxima.

Imagens – neste caso específico, as fotografias – nos levam a lugares que nunca fomos, em qualquer parte do mundo. Um registro narra uma história singular, com significados plurais para quem o vê. A codificação de uma presença [já] ausente contribuiu também para o seu caráter mágico: imóveis no tempo e espaço, as fotos foram levadas à condição de peças colecionáveis, objetos de fetiche e valor, memórias guardadas em bolsos e revisitadas a cada instante que o desejo da lembrança se fizer presente (Sontag, 2004).

Revisitamos fotos não apenas para lembrar dos corpos em sua presença física mundana, como também para recuperar, na via de atribuição de sentido, a satisfação de uma necessidade humana psicológica fundamental: a defesa contra o tempo (Bazin, 1991). Afinal, “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (Sontag, 2004, p. 26), ao mesmo tempo em que conserva ou atrai uma certa presença. Embalsamar o tempo, como propôs o crítico e teórico do cinema André Bazin (1958/2021), significa, de alguma forma, vencê-lo. Ou, para usar outros termos: contê-lo. Ou ainda, fazer com que o instante da lembrança possa, para além de transformar-se em uma inquietante presença (as fotos), durar. Por isso a significativa importância atribuída aos álbuns de família: “presenças de vidas paralisadas em suas durações” (p. 105); pseudopresenças que afastam a angústia frente ao desaparecimento daqueles que se foram (os mortos) (Sontag, 2004).

Existe uma relação muito íntima da imagem (para além das fotografias) e da morte, tendo a primeira servido como substituta dos corpos dos mortos, cuja presença visível já não era mais possível. As imagens passaram a ocupar o espaço (do corpo) deixado pela pessoa morta, o que tradicionalmente impulsionou suas vidas: as imagens viveram (e continuar a viver) da ausência do corpo – elas presentificam a presença icônica e mantêm, ao mesmo tempo, o corpo ausente (Belting, 2006).

É preciso estabelecer um recorte a esse respeito. Atualmente, o consumo de imagens tem se expressado em um grau inesperado, a ponto de termos perdido a nossa experiência íntima com a imagem dos mortos (Belting, 2006). Isso não significa dizer que as imagens ainda não tenham determinada relevância nesse sentido, até mesmo porque continuamos a viver junto delas e a atribuir significados a elas. O que ocorre, no entanto, é a criação de um corpo artificial da imagem (a mídia), que passa a veicular e circular essas imagens.

Tanto para André Bazin quanto para Susan Sontag, as imagens fotográficas circunstancialmente dialogam com o movimento surrealista, embora em níveis diferentes. Segundo Bazin, a fotografia representava uma técnica privilegiada da criação surrealista, e isso à medida em que as fotos participam da natureza e potencializam uma alucinação verdadeira. Por isso a atribuição da fotografia como um dos acontecimentos – se não o maior – da história das artes plásticas (Bazin, 1958/2021).

Já para Susan Sontag (2004), a arte da fotografia, apesar de ser a única nativamente surreal, não partilha essencialmente do movimento surrealista oficial. Há fortes indícios de artistas fotógrafos que conscientemente marcavam seus trabalhos pela influência do surrealismo, uma vez que este, de acordo com a autora, se “situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural” (p. 67). Afinal, o que seria mais surreal do que um objeto que, em suas palavras, “produz a si mesmo, com o mínimo de esforço?” (p. 67).

Historicamente, o surgimento da fotografia acelerou as transformações nas artes visuais modernas, sobretudo com relação ao equilíbrio entre os simbolismos e o realismo das formas, resultado da pintura moderna. Já em suas primeiras décadas, a fotografia realçou o desejo puramente psicológico de substituição do mundo exterior pelo seu duplo, ao mesmo tempo em que permitiu à pintura se desvencilhar da obsessão pela semelhança (Bazin, 1958/2021). Não nos é cabível, a essa altura, discutir sobre essas mudanças, tampouco hierarquizar ou tratar de comparar as artes visuais em suas

aproximações e distanciamentos, mas usar desta discussão para ancorar o que pretendemos explorar mais adiante sobre o cinema de horror, em especial a forma como esse gênero cinematográfico se utiliza do real em seus enredos e narrativas fílmicas e, com isso, cria uma figura monstruosa/corpo monstruoso que se mantém.

De toda forma, qualquer fotografia – independente dos padrões e temas a ela impostos – parece ter uma relação mais acurada e inocente com a realidade do que qualquer outro objeto mimético, como no caso da pintura (Sontag, 2004). Em suas duas primeiras décadas gloriosas, em 1840 e 1850, a fotografia já apontava os imperativos de uma aparência seletiva e idealizadora, ainda que não de forma tão aparente, afirma a autora. Maya Deren (1978/2012), realizadora e teórica do cinema, aponta para a imagem fotográfica como “uma forma de realidade em si mesma” (p. 138, grifos da autora). A seu ver, o processo fotográfico testemunha a existência de uma realidade, portanto, é necessário haver uma realidade específica como condição essencial para que surja uma fotografia.

No século XIX, percebemos uma crise dentro do realismo da qual a fotografia participou e colaborou, na visão de André Bazin (1958/2021), por sua característica de objetividade. O resultado da “objetiva” da câmera denota que nada se interpõe entre o objeto inicial, a não ser sua representação dada a ver na forma de imagem. Segundo Bazin, tal objetividade lhe confere um poder de credibilidade do qual somos obrigadas e obrigados a crer na existência do objeto ora representado. Em suas palavras, “a fotografia se beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução” (p. 105), tornando o objeto presente no tempo e no espaço, isto é, aquilo que configura sua duração.

Precisamos nos atentar a algumas definições neste momento, e isso na intenção de situar os conceitos no interior daquilo que nos propomos a pensar sobre as imagens. Dentro da historiografia existe um repertório de estudos que participa e coaduna com a ideia de representação articulada pelo historiador francês Roger Chartier. Durante a “crise das ideias” enfrentada pela História na década de 1970, Chartier (1991) definiu representação como um conjunto de matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social, cujos grupos forjavam para si a fim de manter, entre as gerações, suas representações coletivas. Ou seja, tratam-se de práticas que apontam para suas próprias durações no tempo.

Certamente que as imagens – e não nos escapa as fotográficas nesse sentido – não apenas representam, como já brevemente discutido no início deste capítulo, mas nos

convidam a viver de suas vidas, de suas durações, transformações, cruzamentos. O antropólogo e fotógrafo Etienne Samain (2012) explora os “não-limites” das imagens que ressoam em suas supervivências (sobrevida e sobrevivências, nos termos de Didi-Huberman), as quais “nos conduzem a outros horizontes e novos territórios da memória: toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (p. 23).

No caso das fotografias, Morin (1957/2014) afirma que elas advêm de uma aptidão nossa para concretizar e se identificar com a lembrança. Embora o autor tenha sustentado sua discussão no terreno da fenomenologia e da antropologia, e em muito se distancie das argumentações propostas por Belting, não há como desvincular a lembrança de que fala o primeiro em comunicação com as discussões deste segundo, para quem as imagens endógenas (internas) compõem nosso vasto catálogo memorial de imagens junto ao encontro das imagens exógenas (externas).

Edgar Morin (1957/2014) situa a imagem na zona “afetivo-mágica” dos fetiches cotidianos. O mesmo sentimento mágico que potencializa seu uso talismânico (Sontag, 2004), é o que possibilita o contato com o seu duplo³⁴ (Morin, 2014). Da imagem mental ao mito em seu estado nascente: “o mundo das imagens duplica a vida sem cessar” (Morin, 2014, p. 48). O que observamos em Bazin, Morin e Sontag – autores que pensam a imagem fotográfica a partir de diferentes perspectivas – é a potencialidade com que elas incidem em nós, resultando numa aproximação com o mundo duplicado. Esse tipo de pensamento atribuído à fotografia nos possibilita um diálogo com o movimento dado às imagens estáticas e os fatores do realismo e ficção imbricados nos filmes.

A industrialização da atividade fotográfica permitiu conferir à fotografia o estatuto e a consciência de arte, o que não fez com que deixasse de florescer dentro dos ambientes privados como práticas de ritos sociais e instrumentos de poder. As câmeras são tomadas como máquinas de fantasia. Elas, além de só representar, projetam e satisfazem desejos. Segundo Sontag (2004), as câmeras são uma sublimação das armas, cujo assassinato ocorre de modo sublimado também. Afinal, “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca

³⁴ Duplo é um conceito discutido por Edgar Morin, a princípio em sua obra *O homem e a morte* (1948-50). Mais tarde, em *O Cinema ou o homem imaginário (...)* (1957/2014), ele retoma o conceito aplicado ao duplo da fotografia e do cinema. O duplo, para ele, consiste na “(...) imagem-espectro do homem”; “a imagem fundamental do homem” (p. 43), cuja qualidade é projetável em todas as coisas. O duplo alimenta a ubiquidade, o poder de metamorfose e a onipotência mágica da vida na busca por sua imortalidade.

podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (p. 25).

As fotografias, continua Sontag (2004), incitam o desejo da maneira mais direta e utilitária. Para ela, o desejo não tem história, ele é experimentado, ao longo da vida, como algo imediato, suscitado a partir de arquétipos e, por isso, abstrato. Há um perigo em atribuir ao desejo uma condição a-histórica, afinal, os impulsos de desejo sobre os corpos respondem a uma lógica firmada em discursos que reiteram o papel daquilo que é permitido ver, observar e desejar e de quem é tido como objeto de satisfação desse desejo.

No contexto estadunidense, as fotografias – e mais o cinema, como demonstraremos na sequência – ocuparam uma posição favorável no centro da atenção humana. Durante as primeiras décadas do século XX, profissionais ambiciosos encontraram nessa arte uma potência do material comum que sustentava a base whitmaniana na intenção de generalizar a beleza da natureza. Se antes, o poeta Walt Whitman³⁵ o fez por palavras, agora a fotografia buscava esta máxima pelas imagens duplicadas e imbuídas de importância, afinal, como afirma Susan Sontag (2004), fotografar alguma coisa é atribuir importância a ela.

Contudo, mesmo após adentrar os museus e servir de catálogo de exposição durante essas primeiras décadas e nas subsequentes, até meados do ano de 1955, com as fotos de Steichen, as fotografias só voltaram a marcar presença nesse ambiente na década de 1970, com um catálogo de 112 fotos registradas pela artista Diane Arbus³⁶, (Sontag, 2004). Se na década de 1950 o sentimentalismo humano era um vetor no mundo artístico da fotografia, as décadas de 1960 e 1970 transmitiam um caráter anti-humanista, essencialmente disseminado no trabalho de Arbus, cujas obras perfilavam monstros seletos e casos extremos, em sua maioria “feios”, disformes, com roupas grotescas, largas e, muitas vezes, em ambientes inóspitos. Steichen pormenorizava em suas fotografias a sociedade una e atraente, enquanto Arbus registrava o aspecto miserável de pessoas não a fim de criar um certo tipo de proximidade ou unicidade entre páreas, mas o de espetacularizar o mundo das vítimas, dos desgraçados e dos desajustados (Sontag, 2004).

³⁵ Walt Whitman, poeta, ensaísta e jornalista estadunidense, conhecido por muitos como o “pai do verso livre”.

³⁶ Trata-se da exposição póstuma *Diane Arbus*, que se iniciou em 7 de novembro de 1972 até o dia 21 de janeiro de 1973, no MoMa – *Museum of Modern Art*. Cinquenta anos depois, em 2022, ocorreu a exposição *Cataclysm: The 1972 Diane Arbus Retrospective Revisited*, na David Zwirner Gallery em parceria com a Fraenkell, de São Francisco, em memória e tributo ao trabalho da artista.

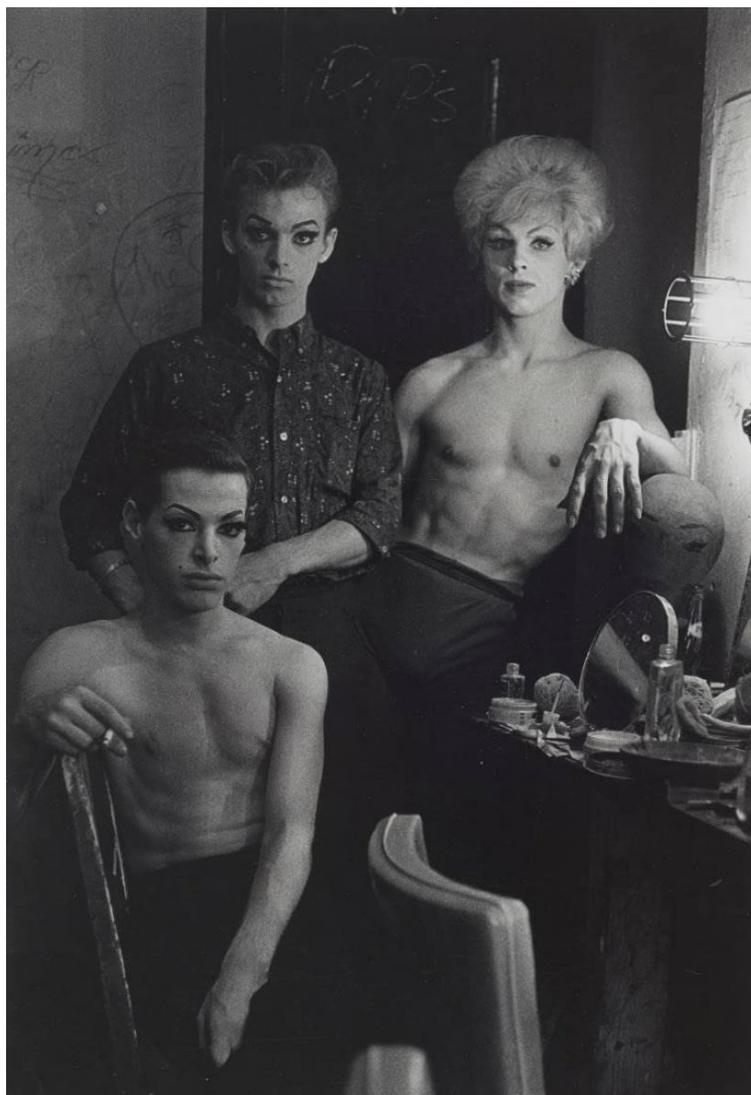
Contrários a essa ideia, Ferreira e Caixeta (2016) afirmam que o ato sensível e criativo de Arbus promoveu similaridades, provocações e desordens dentro do campo da fotografia ao propor uma nova forma de pensamento, e isso em oposição à estética mecanizada e desvinculada de uma realidade comum. No entendimento dos autores, é como se num ato de complacência, ela se colocasse, a partir de seu gesto sensível e criativo, a registrar sujeitos e corpos marginalizados.

Sabemos que esse “prazer visual” (Mulvey, 1973/2021) destinado aos corpos e às anomalias já perpassava as sociedades antes mesmo das mídias da fotografia ou do cinema, a exemplo do teatro dos séculos XVII e XVIII, e anterior a isso na arte e no imaginário de outros contextos históricos, como no fim da Idade Média e início do Renascimento. Entretanto, o resgate e a aproximação para com as deformidades corporais durante as décadas pós-segunda guerra nos Estados Unidos deu-se de modo quase atravessado (Sontag, 2004), no encontro com os marcadores de tabu, crueldade e maldade que ancoravam os discursos sociais. Isso nos leva a interpretar a posição de Arbus não como equivalente aos indivíduos que buscava retratar em seus registros, mas como aquela para quem essas pessoas cuidadosamente posavam suas desordens.

Por certo que tais atravessamentos colaboraram o entendimento da monstruosidade implicada no trabalho de Diane Arbus, assim como o contato com a fotógrafa austríaca, Lisette Model, durante a década de 1950, que lhe serviu como forte e decisivo encontro com sua própria identidade e estilo pessoal (Lubow, 2017). Em sua composição, Arbus contava com os habitantes do local onde residia, em Nova York, buscando capturar, perseguir e enquadrar a estranheza dessas populações marginalizadas, de anões a travestis, ela afirmava intencionalmente um gosto ávido pelo grotesco e um interesse na “bizarrice da normalidade e na normalidade da bizarrice”³⁷. (Figuras 4, 5, 6 e 7).

³⁷ Tradução livre do original “the freakishness of normalcy and the normalcy of freakishness”, escrito por A. D. Coleman no obituário de Diane Arbus em *Village Voice*. Para mais, ver em: <https://www.nytimes.com/2022/09/14/t-magazine/diane-arbus-exhibition.html>. Acesso em 24 abr. 2023.

Figura 4- Diane Arbus, *Three female impersonators**, N.Y.C, 1962³⁸



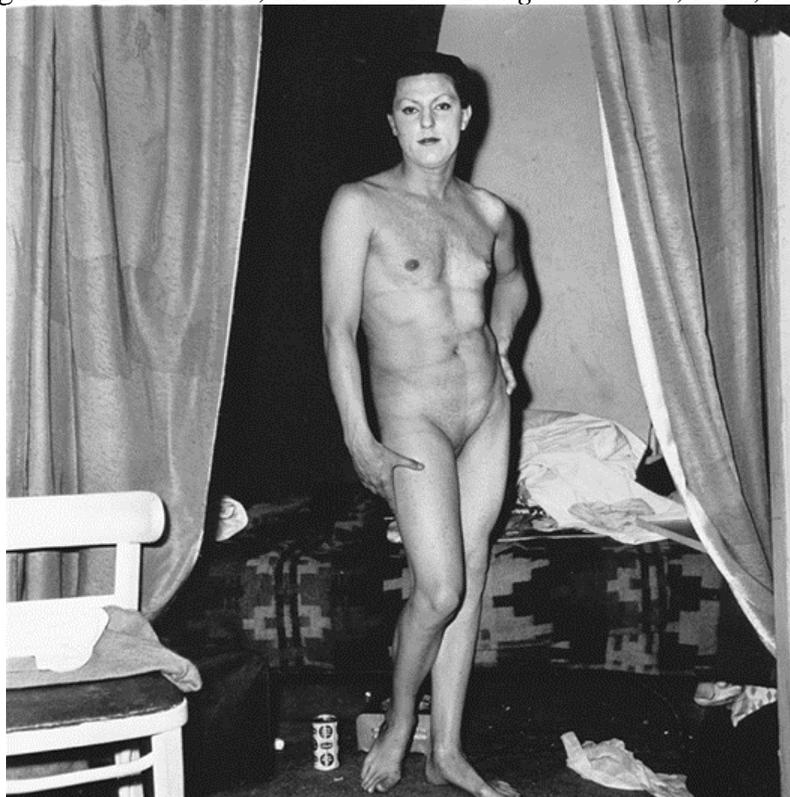
Fonte: Art Gallery of Ontario. Copyright Estate of Diane Arbus.

Saltam aos olhos três figuras cuidadosamente enquadradas, sobre um fundo escuro, expostos à meia-luz. Os bustos reclinados, lisos, sugestivamente indicam três rapazes, a julgar pelo discurso biológico binário e pelo título da fotografia, o que se confirma ao concentrar os olhos no meio da imagem, em que o volume da calça comprova o órgão (pênis) biologicamente “masculino”. Os gestos das mãos de todos eles suavizam a expressão do corpo, iluminados por uma luz fria. Os traços do rosto maquiado remetem à androginia, somados às expressões regulares. Diante desta

³⁸ *Três personificações femininas. Importante destacar que o termo *Drag Queen*, embora não seja sinônimo, muitas vezes é considerado um tipo de personificação feminina. Supomos, nesse sentido, que o título da fotografia de Arbus leva essa tradução, realizada de forma livre e própria, e não “imitadores femininos”, como de modo literal o faríamos. Para mais, ver em: <https://www.nlgja.org/stylebook/drag/>. Acesso em 27 abr. 2023.

imagem, somos apresentados a três corpos que fogem à normalidade dos discursos de disciplina, em especial na subversão dos dispositivos do sexo, gênero e da sexualidade. A estranheza se traduz pelo discurso hegemônico, junto ao museu imaginário de imagens endógenas e exógenas que compõem nosso catálogo de atribuição de sentido, levando à espetacularização e curiosidade dos olhares.

Figura 5- Diane Arbus, *A Naked Man Being a Woman**, NYC, 1968



Fonte: The Met Museum. Copyright Estate of Diane Arbus.

*Um homem nu sendo uma mulher.

A estranheza do corpo centralizado na fotografia é duplicada pela sujeira do ambiente, enquanto a bagunça e a desordem dos objetos em segundo plano reiteram a poluição do corpo andrógino retratado. O gesto de uma das pernas reclinadas, enquanto o peso do corpo se sustenta na outra, ereta, lhe garante que nada apareça. Na imitação da vagina, uma de suas mãos descompassadamente segura a coxa, enquanto a outra, apoiada na parte inferior do quadril, cristaliza a memória das estatuárias e das pinturas renascentistas. O *pathos* se faz presente. Esta fotografia é o momento oportuno para conceituar o *pathos* brevemente mencionado no início deste capítulo. Entendemos o *pathos* (*pathosformel*) a partir da perspectiva de Aby Warburg em seus trabalhos. Para o historiador alemão, a fórmula do *pathos* (ou fórmulas patéticas) são os gestos emotivos

imemoriais que as imagens cristalizam, transmitem e transformam (Didi-Huberman, 2016).

Os títulos das duas fotografias (Figuras 3 e 4) apresentadas surgem como uma segunda imagem daquilo que se vê. Se levarmos em conta o que Manguel (2001) define sobre a combinação de imagens e palavras, há um duplo discurso que reforça a linguagem dessa mídia. O gesto industrial da fotografia durante as décadas de 1960 e 1970 não escapa ao espetáculo sugestivo de Arbus (Sontag, 2004), o que nos faz discordar da discussão proposta por Ferreira e Caixeta (2016) acerca da sensibilidade e dos modos de proximidade com que os corpos/sujeitos/objetos tratados pela fotógrafa ganham quando capturados. Objetos porque, embora atribuídos de valor e importância, tudo aquilo que é fotografado é, também, objetificado diante dos olhares.

Figura 6- Diane Arbus, *A Jewish Giant at Home with his Parents in the Bronx, New York**, 1970



Fonte: Philadelphia Museum of Art. Copyright Estate of Diane Arbus.

O fisiologista Colin Blakemore (1976 apud Lauretis, 2003) afirma que nossa visão do mundo exterior é produzida pelas operações que se interconectam por diversos processos neurais. Existem variados tipos de neurônios e células nervosas tanto no cérebro quanto na retina, e cada neurônio corresponde a um campo sensível específico, podendo ser estimulado ou inibido pelas células corticais adjacentes. Partes da nossa

retina, através dos nervos ópticos, projetam para diferentes partes do córtex visual e do caule cerebral, gerando um *mapa descontínuo* do mundo visual, no qual são representadas características dos objetos. A percepção da visão, nesse sentido, não copia a realidade, mas a simboliza por meio de sensações visuais.

Nesta fotografia de Arbus (Figura 5), há uma forma específica de condensar essas sensações visuais, de guiar o nosso olhar frente ao estranho via comparação. Na imagem, um corpo de um judeu gigante (reiterado pelo título) aparece curvado ao lado da mãe e do pai (indicados também pelo título), aparentemente de estaturas consideradas “normais” e “padronizadas”, a julgar tanto pelos objetos que compõem o espaço em que a foto foi tirada quanto pela posição da mãe ao falar com o filho. Esses objetos são desproporcionais ao corpo apresentado em primeiro plano, os sofás, o abajur, as cortinas e os quadros pendurados ampliam tal sensação, ao passo que o teto e as paredes o limitam e nos enclausuram junto a ele.

Este corpo, já carregado de atravessamentos históricos³⁹ (discursos) que somam à nossa percepção visual, se mostra desordenado em seu próprio gesto de se posicionar de pé: não é ereto, mas sim torto. A utilização de bordas escurecidas⁴⁰ nas laterais da fotografia ampliam a sensação assustadora com que o corpo gigante se mostra, além de capturar nossa atenção para o centro, onde as três pessoas ali presentes configuram uma cena.

³⁹ Cabe o adendo de que há um forte atravessamento ocidental na interpretação da cultura judaica, seja nas práticas consideradas heréticas pela igreja católica; ou nos atos de purificação da raça branca fomentados pelos discursos de ódio de Hitler, na Alemanha nazista, durante o período da Segunda Guerra mundial (1937-45), o que teria culminado no holocausto dos judeus.

⁴⁰ *Vignette* ou vinheta. Na fotografia, o termo foi empregado para designar as imagens que são claras no centro e escuras/desaparecidas nas bordas. Por vezes, é utilizada deliberadamente para efeito criativo, a fim de chamar a atenção para a parte central das fotos ou, posteriormente, de vídeos (Catrysse, Liu, Gamal, 2000).

Figura 7- Diane Arbus, *A Masked woman in a wheelchair, Pa., 1970*



Fonte: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Copyright Estate of Diane Arbus.

As máscaras têm forte influência na cultura do medo ocidental, como aponta Delumeau (1978/2009). Isso se justifica pela sua dupla ação de camuflar e exprimir. Máscara, medo e pânico encontram-se “inextricavelmente emparelhados (...) o medo sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo” (Caillois, 1961 apud Delumeau, 1978/2009, p. 27). A máscara da fotografia de Arbus, que cobre o rosto de uma mulher numa cadeira de rodas (indicado no título), traduz essa ideia, pois nos convida ao espetáculo do horror. Imagens em preto e branco, com níveis de granulação e exposição à luz natural, como essa (Figura 6), compõem a exposição de Diane e ditam o teor artístico de seu trabalho, o que lhe permitiu uma ingenuidade “tímida e sinistra” (Sontag, 2004, p. 46), inaugurando aquilo que Sontag chamou de “consciência infeliz”, nos termos de Hegel.

Entendemos que a cultura visual do grotesco, dos limites entre o humano e não-humano que se mostra nas fotografias de Diane Arbus são efeitos da circularidade com que as práticas do espetáculo, dos objetos de desejo e/ou desprezo, do prazer visual ou distanciamento para com o(a) outro(a) continuam a imperar sobre os corpos. O que vemos, diante disso, é o fato de que as mídias, ao objetificar e tratar o corpo como espetáculo, significativamente contribui para a manutenção dos segmentos “masculino vs feminino” como enunciados do corpo biologicamente homem e do corpo

biologicamente mulher. Também entendemos que os gestos de monstruosidade atribuídos aos corpos e que *circulam* na mídia da fotografia, se mantêm no cinema de horror, mas imbuídos de outros fatores e características que são próprios ao universo dos filmes. Refletimos sobre isso na sequência.

2.2 A IMAGEM CINEMATOGRAFICA: ENTRE OS LIMITES DO REAL E DO IMAGINÁRIO

Se as fotografias foram levadas a objetos de memória muitas vezes guardados em bolsos, o cinema levou as imagens a um outro ponto: o das grandes projeções (Morin, 1957/2014). A princípio, a máquina dos irmãos Lumière – o cinematógrafo –, cuja primeira exibição pública e paga ocorreu em 1895, no *Grand Café*⁴¹, em Paris, foi o pontapé inicial⁴² e o instrumento prodigioso da transformação e síntese da descontinuidade e continuidade⁴³ das imagens, como afirma Epstein (1974/2021). Todavia, essa síntese só gera efeitos quando há uma espectadora ou um espectador que observa o filme: longe de quem olha não há movimento, fluxo ou vida nos mosaicos de luz e sombra que a tela, fixa e imóvel, apresenta.

As fatias de tempo e espaço, na definição dada por Sontag (2004) acerca das fotografias, agora em movimento, contribuíram diretamente para o afã da ilusão proporcionada, em seu início, pela reprodução mecânica do mundo. Isso porque a imagem cinematográfica, segundo André Bazin (1958/2021), se realiza fotograficamente. São as fotografias, animadas e heterogêneas, que passam a compor os planos dos filmes, cuja materialidade é dada a partir do movimento e das cores, permitindo um reflexo mais fiel e completo do real.

De acordo com o roteirista, diretor e escritor francês Jean-Claude Carrière (2006), o cinema recuperou da fotografia sua “fonte de poder” em nos apresentar uma das provas mais firmes que comprovam a existência. Os filmes – aquela membrana física e transparente cujas imagens se fixam e se movimentam ao mesmo tempo – nos

⁴¹ Segundo Flávia Costa (2006), os cafés não apenas franceses, como os estadunidenses e alemães, foram decisivos para o desenvolvimento do cinema em seus primeiros anos.

⁴² Embora a mais famosa exibição de filmes pública e paga seja atribuída aos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière, em 1895, ela não foi a primeira. Dois meses antes, como explica Flávia Costa (2006), outros dois irmãos, Max e Emil Skladanowsky, num grande teatro de vaudeville em Berlim, fizeram uma exibição de 15 minutos através de seu sistema próprio de projeção de filmes, o bioscópio.

⁴³ Tal síntese ocorre entre elementos descontínuos e imóveis agora em conjunto contínuo e móvel, proporcionado pela máquina dos irmãos Lumière (Epstein, 1974/2021).

tocam diretamente, provocando uma espécie de “prazer na ilusão” (p. 53) e até mesmo uma forte impressão física.

Epstein (1974/2021), a esse respeito, afirma que um filme é a composição de um grande número de imagens justapostas sobre a película, “(...) numa certa cadência, a projeção dessa série de figuras, separadas por curtos intervalos de espaço e tempo, produz uma aparência de movimento ininterrupto” (p. 231). Para Edgar Morin (1957/2014), o movimento acentua a verdade objetiva do cinema, quer seja a impressão de realidade. O cinematógrafo dos irmãos Lumière serviu para ampliar a realidade estabelecida pela fotografia, fornecendo recursos para a contemplação das imagens cinematográficas. A reprodução cinematográfica das coisas e dos seres – e podemos pensar nos corpos – amplia e intensifica a magia do cinema, que durante o contato com o real, transfigura-o até torná-lo, também, mágico. Segundo o autor, a projeção das imagens em movimento deu vida às “sombras portadoras do prestígio da imortalidade” (Morin, 2014, p. 63).

Ao pensarmos em uma das características mais marcantes das fotos, chegamos ao testemunho da presença de um objeto ou pessoa ausente (Morin, 1957/2014), o que mais uma vez remonta ao conceito de representação já apresentado neste trabalho. No cinema, todavia, esse testemunho é intensificado, pois a imagem que ele produz “(...) é primeiramente provida de quase todas as aparências da realidade, cujos elementos se caracterizam pelo *movimento*, pelo som e pela cor (...)” (Martin, 2005, p. 28, grifo nosso). Se é preciso ver para crer, o cinema, então, nos mostra. O movimento das imagens conferiu a elas êxito, pois, segundo Bordwell e Thompson (2013), correspondiam às necessidades criativas do público.

Não nos interessa enraizar uma definição acerca da imagem cinematográfica, o que nos colocaria em conflito com a ideia anteriormente exposta sobre os *insights* que as imagens operam em nós e sua potencialidade de transformação, mas é importante expor como teóricas e teóricos do cinema a definem. Se pegarmos as articulações de Ismail Xavier (2019), podemos pensar essa imagem a partir de dois pontos, um índice e um ícone daquilo que ela representa. Ícone porque, em suas palavras “a imagem denota alguma coisa (...) ao ser percebida visualmente [e] apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada” (p. 17).

Epstein (1974/2021) compreende essa imagem como um símbolo muito próximo da realidade que ela representa. Se a palavra é interpretada a partir de um raciocínio lógico e sentido indireto, a imagem por si própria denota a representação semipronta

que alimenta a emotividade de quem a olha. Martin (2005) afirma que essa imagem parte de um realismo instintivo que decorre tanto por sua representação unívoca, quanto pelo fato de situar-se sempre no presente, na qualidade de fragmento da realidade. O autor atribui à imagem fílmica – termo que se utiliza – uma ambivalência complexa, resultado de uma atividade que é tanto

(...) produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador (Martin, 2005, p. 27).

A objetividade é uma das características fornecidas pela imagem fotográfica e fílmica, inclusive sendo este um dos elementos que as diferenciam das imagens das pinturas (Bazin, 1958/2021). Morin (1957/2014) define a imagem do cinema como o encontro entre o real e o imaginário, não nos termos de oposição e concorrência, mas em sua unidade complexa e complementaridade, como ato simultâneo e constitutivo do real e do imaginário. Na condição de duplo, reflexo, presença vivida e ausência real: a imagem fortalece a condição de realidade que o cinema atesta.

Edgar Morin (1957/2014) expõe que todo o real passa pela forma de imagem, depois renasce como lembrança: a imagem da imagem. Nesse sentido, o cinema, como toda figuração, é uma imagem da imagem. E como toda fotografia, é uma imagem da imagem perceptiva: animada e viva. Assim sendo, o cinema é uma representação viva constituída pelo imaginário da realidade e a realidade do imaginário, sendo este último “a prática mágica espontânea da mente que sonha” (p. 100).

Maya Deren (1978/2012) afirma que a imagem – e neste momento estamos pensando nas imagens dos filmes –, além de presumir uma atividade mental situada entre a percepção e a memória, no campo das artes ela conta com a “ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística” (p. 137). E a realidade, nesse sentido, é

(...) antes filtrada pela *seletividade de interesses individuais* e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, *combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas*, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade (Deren, 1978/2012, p. 137, grifos nosso).

Partindo dessa noção de realidade, Deren (1978/2012) propõe um cuidado atencioso voltado ao cinema e sua forma criativa, sobretudo porque há um paradoxo intensificado pela imagem em movimento que nos atravessa. Diferente do teatro, o cinema não apresenta as atrizes e os atores em sua presença física, mas substitui esse artefato (ou paradoxo, nos termos de Courtine), “(...) pela concretude de paisagem, distâncias e lugares; as interrupções dos intervalos podem ser transpostas em transições que sustentam e até mesmo intensificam a importância do desenvolvimento dramático” (p. 140). A imagem do filme, continua Deren (p. 141, grifo nosso), “chega até nós como o *reflexo* de um outro mundo”.

O cinema nos impõe um estágio de dupla consciência: I) a consciência da ilusão e II) a manutenção do sentimento de realidade por ele provocado. Uma das características responsáveis por lhe conferir isso é a fotogenia, que segundo Delluc (apud Morin, 1957/2014), evidencia o aspecto poético extremo dos seres e também das coisas. Os filmes, em seus prosaicos de sombra e luz, atestam a presença e sobrevida das imagens, agora em movimento, e nos colocam frente a frente com o universo dos duplos e das fantasias, alimentando nossa vida com sonhos, aspirações, satisfação de desejo, entre outros.

O fato de o cinema corroborar com uma admirável presença dos objetos em movimento lhe conferiu um universo pleno de alma, de fluidez particular que o situou no “universo mágico das metamorfoses” (Morin, 1957/2014, p. 86). Num tempo também mágico, “passado, presente, futuro – se encontram indiferenciados, em osmose, como na mente humana, para a qual o passado-lembrança, o futuro imaginário e o momento vivido estão simultaneamente presentes e confundidos” (p. 83). Embora munido da lente fenomenológica em sua discussão, este trecho de Morin nos permite mais uma vez reiterar a circularidade com que percebemos as imagens e seus diálogos com nosso catálogo memorial interno e externo, junto a memórias mentais e outros códigos de sentido a elas atribuídos.

Desde seu início, o cinema já contava com um poder irresistível de convencimento (Carrière, 2001). Resultado disso foi o quanto ele pôde explorar de modo admirável o terror e as angústias suscitadas pelas sombras. Já em seus primeiros anos, por volta de 1896, o fantasma e o duplo foram introduzidos nos filmes a partir da sobreposição, duplicação ou de múltiplas exposições, como Georges Méliès, com *La Caverne Maudite*, *Les Quatre Têtes Embarassantes* e *Dédoublement Cabalistique*, e

George Albert Smith com *Les Frères Corses* e *Le Fantôme*. Um exemplo que prevaleceu – e continua até os dias de hoje nos filmes de horror, embora em menor escala – foi o encanto do espelho, resultado (também) da magia do duplo (Morin, 1957/2014). Esse encanto permitiu com que “sucessivas camadas de crenças” (p. 47) se sobrepusessem e se misturassem ao duplo.

As manipulações das imagens projetadas por Mèliés, as quais encontram-se inscritas entre suas técnicas no texto *Les Vues Cinématographiques*, de 1907, suscitam a trucagem e o fantástico no cinema, reverberando na imitação, nos duplos dos mortos (fantasmas), dos vivos, bem como dos duplos de gêmeos (Morin, 1957/2014). O resultado da trucagem levou o fantástico a outro tipo de real no cinema, abrindo espaço para uma espontaneidade perturbadora das imagens imbuídas de movimento. Nas palavras de Morin (1957/2014, p. 71): “o brusco aparecimento do fantasmático faz eclodir a magia incluída no ‘encantamento da imagem’”, em que fez surgir esqueletos e fantasmas numa combinação da obscuridade, emergindo vários aspectos horríveis. Mágicos e fantásticos, “(...) esses truques, assim como espetáculos, fazem parte da família da bruxaria e do ocultismo” (p. 73).

Tanto Lumière quanto Mèliés usufruem do cinematógrafo a partir de duas perspectivas. Os primeiros pela duplicação do real e do mundo, e o segundo na metamorfose desse real, seja em sua ampliação, transfiguração, aproximação ou distanciamento (Morin, 1957/2014). Essas primeiras manipulações que levaram à metamorfose das imagens cinematográficas, foram combustíveis para o que posteriormente veio a ser denominado gênero do horror no cinema, e que muito incorporou desse duplo fantasmagórico proporcionado pela magia latente das projeções sobrepostas.

O sucesso da máquina dos irmãos Lumière deveu-se a características técnicas, o cinematógrafo podia ser utilizado tanto como câmera quanto projetor, e ainda era possível criar cópias a partir de seus próprios negativos. Funcionava por manivela, dispensando energia elétrica, com pouco peso e fácil de carregar, permitindo a criação de vários padrões de exibição ao longo dos primeiros anos de cinema (Costa, 2006). Nos Estados Unidos, houve um forte apelo de exibição que consistia num “ato completo”, para o qual foram fornecidos aos *vaudevilles* um projetor, filmes e operador dando vistas ao esquema pré-industrial. Junto a um plano de *marketing*, segundo Costa, os *vaudevilles* compunham a diversão de grande parte da classe média.

O encontro com a industrialização e outros artifícios permitiram um realismo moderado do cinema, segundo Bazin (1991), configurando um cenário para um jogo rigoroso de mudanças na técnica e na imagem cinematográfica que viria a se desenvolver após as primeiras três décadas do cinema. Se pensarmos no caso específico dos Estados Unidos, facilmente somos confrontados com práticas estilísticas inerentes aos filmes hollywoodianos, entre suas correntes e gêneros. Bordwell (2013) aponta para um modo de produção cinematográfica característico, padronizado pelos estúdios, que veio a dividir minuciosamente o trabalho de modo a delegar funções a campos específicos. Todos esses fatores, a seu ver, promoveram uma certa estabilidade de longo alcance dentro desse cinema, embora com mudanças de estilo centrais no decorrer de seus períodos.

Essa característica de condução do cinema estadunidense e de suas facetas cinematográficas não lhe é exclusiva, mas corrobora intertítulos e padrões esteticamente adotados pelos filmes na posterior elaboração de ficções e autenticidades (Carroll, 1999). Antes de 1908, filmes ficcionais ou de “integração narrativa” não consistiam em desdobramentos da imagem cinematográfica, que por sua vez, se impunha como um “cinema de atrações”, na denominação de Gunning⁴⁴ (apud Borwell, 2013), buscando “acentuar as vistas efêmeras apresentadas ao público” (p. 178). As pessoas realizadoras contemporâneas a esse período, redefiniram os filmes a partir de narrativas psicológicas, acentuando os recursos que antes eram explorados no cinema de atrações.

Dentro do emaranhado de discussões a respeito da imagem cinematográfica, como os limites do real e do imaginário, o movimento, as primeiras insinuações de determinados estilos e outros fatores que posteriormente vieram a cristalizar a potência da linguagem do cinema foram bases para as teorias que se solidificaram a esse respeito. Entre janelas e molduras, o prazer visual e a participação do corpo compuseram inventários sem limites para a análise das narrativas cinematográficas e suas formas plurais de representação e atribuição de sentido, em especial a partir da teoria feminista e seus atravessamentos.

⁴⁴ Para mais, ver *Le cinéma des premiers temps*. Disponível em: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/21076/gunning_tom_2004_le_cinema_des_premiers_temps_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 01 jun. 2023.

2.2.1 Modos de “ver” e “perceber” o corpo no cinema: um debate junto a teóricas feministas

Como observado, há um potencial refletivo e reflexivo das imagens fílmicas (Elsaesser; Hagener, 2018), o que possibilitou o desenvolvimento de posições e teorias de análise adotadas sobre o cinema, como as reformulações pós-estruturalistas da teoria psicanalítica, por Jacques Lacan, ou os modelos de controle e visão sobre os corpos formulados por Michel Foucault. Essas duas bases implicaram as articulações das teorias feministas do cinema, que tiveram seu início na década de 1970, contribuindo significativamente para análise de esquemas de gênero e práticas do olhar, como *voyeurismo*, fetichismo, poder e desejo. Os diálogos suscitados dentro dessa teoria advêm de autoras como Laura Mulvey, posteriormente Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, Mary Ann Doanne, Linda Williams, Carol Clover, Linda Williams, Elizabeth Ann Kaplan, para citar algumas delas.

Em seu ensaio, a crítica cinematográfica estadunidense Laura Mulvey (1973/2021)⁴⁵, se utiliza da psicanálise na compreensão do fascínio pelo cinema a partir da subjetividade, como também de padrões e formações sociais que moldaram essa teoria. A teórica defende a ideia de que a linguagem – tomada como estruturante do próprio inconsciente – está vinculada ao patriarcalismo, a tal ponto que tudo que dele decorre se sustenta em seus moldes. O cinema, tido como sistema de representação avançado, reverbera “(...) questões dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer do olhar” (p. 357).

Mulvey (1973/2021) fundamenta sua crítica voltada às produções hollywoodianas majoritariamente masculinas, buscando compreender a imagem da mulher (ou representação da forma feminina, nos seus termos), inscrita numa ordem simbólica que decorre de dois polos da psicanálise: o desejo de compensar a falta do falo e a castração (isto é, a própria falta do falo). Sendo assim, o papel social da mulher cumpre duas funções, a plenitude maternal e a ameaça da castração. Ela existe como significante “do outro masculino”, respondendo à linguagem patriarcal.

A respeito desse cinema, Mulvey (1973/2021) expõe que,

⁴⁵ O artigo de Laura Mulvey consiste em uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês, da Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973. Foi traduzido por João Luiz Vieira e encontra-se disponível na obra *A experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier. Ver em: Mulvey, L. Laura. *Prazer visual (...)*, pp. 355-370.

Foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas (p. 358).

Embora não seja objetivo debater sobre a teoria formalista, nos cabe a afirmativa de Kulechov em seu artigo “Americanidades”, acerca do método empregado nos filmes estadunidenses, e que em muito dialoga com a ideia de Mulvey, quer seja

(...) um método simples de resolver a complexidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmera é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada perspectiva atinge ao espectador e é entendido por este da maneira mais rápida, simples e compreensível (Kulechov apud Xavier, 2019, p. 46).

Mulvey (1973/2021) entende que o formalismo dessas imagens fornece o *reflexo* das obsessões psíquicas em que se produz um sujeito alienado satisfeito pelo *prazer visual* de corpos como espetáculo, como objeto, como sujeitos a um olhar fixo, curioso e controlador. Assim como Courtine (2006/2021) propõe os olhares como “um inventário sem limites” (p. 255) para as curiosidades humanas frente às anomalias do corpo, naquilo que chamamos de “teatralização do grotesco do século XVII e XVIII”, a teórica compreende esse sistema de olhares aliado a uma das necessidades primordiais humanas: o prazer visual.

Neste ponto, entendemos que o dispositivo do olhar funciona junto a uma *codificação do erótico*, na qual observamos, principalmente, uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento (Mulvey, 1973/2021). Diferente das superstições de espelho e sombras, o espelho a que se refere a autora diz respeito a um momento específico que antecipa a linguagem⁴⁶ e não pertence somente ao cinema, mas nele encontrou uma expressão de forte intensidade. Assim, a ideia de imagem e de autoimagem, em termos cinematográficos, implica tanto “(...) uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa)” quanto uma “(...)

⁴⁶ Mulvey parte da teoria lacaniana, que compreende o inconsciente estruturado pela linguagem. Lacan entende que o surgimento do “Eu” ocorre a partir do estágio-espelho, em que o sujeito se concebe como outro que não ele próprio (Lacan, 1953-54/1998).

identificação do ego com o objeto na tela através de fascinação e do reconhecimento do espectador com seu semelhante” (Mulvey, 1973/2021, p. 359).

Este último ponto refere-se ao aspecto narcisista, em que há o reconhecimento da face humana, do corpo humano, da forma humana e os lugares por ela ocupado, da presença visível da pessoa no mundo (Mulvey, 1973/2021). Ao mesmo tempo em que o cinema denota a presença de um corpo (um corpo convidativo, belo, padronizado), ele reafirma o silenciamento de outros tantos corpos marginalizados, seja por razões étnico-raciais, de gênero ou por outras características físicas, como as deficiências.

As análises de Mulvey tiveram um grande impacto e serviram como um dos pilares para outros estudos que se concretizaram dentro das teorias feministas. Contudo, isso não a isentou de críticas ao longo dos anos, que cobravam a inserção das mulheres tanto como produtoras de filmes quanto de olhares sobre esses filmes⁴⁷. O próprio fato de considerar a estrutura dominante do olhar masculino implica o silenciamento de “mulheres reais” (Adelman, 2003, p. 80). Uma destas críticas dirigidas a ela foi pontuada pela escritora e teórica feminista estadunidense bell hooks, que em sua obra alegou que “(...) a crítica de cinema feminista dominante de modo algum reconhece a experiência das espectadoras negras” (hooks, 2019, p. 192). Estas últimas, munidas de um olhar opositor e disruptivo (de desconstrução), foram capazes de avaliar a construção da feminilidade branca no cinema a partir da *não* identificação, criando um espaço crítico no qual a oposição binária de Laura Mulvey passou a ser “desconstruída continuamente” (hooks, 2019).

bell hooks (2019) afirma que uma teoria feminista baseada essencialmente numa abordagem psicanalítica a-histórica que tende a privilegiar a diferença sexual, acaba por silenciar e suprimir ativamente o reconhecimento da raça e da diferença sexual racial. De acordo com a autora,

(...) muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se falassem pelas ‘mulheres’, quando na verdade falam apenas pelas mulheres brancas. Parece irônico que a capa da antologia *Feminism and Film Theory* [Feminismo e teoria do cinema], editada por Constance Penley, tenha um desenho que reproduz a foto das atrizes brancas Rosalind Russell e Dorothy Arzner no set do filme

⁴⁷ Em 1981, Laura Mulvey publicou o ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”. Nele, a autora busca enfatizar a característica “perversa” do olhar masculino como uma “possível” posição de sujeito para as mulheres. Mesmo assim, o fato de ter retratado a construção ideológica da identidade de gênero a partir de um modelo excessivamente hegemônico não a tirou do alvo de críticas. Para mais, ver em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-19798-9_4. Acesso em 05 jun. 2023.

Mulher sem alma, de 1936, embora não exista, em nenhum ensaio dessa coletânea, o reconhecimento de que a mulher discutida como ‘tema’ é sempre branca. (hooks, 2019, p. 192)

Além disso, fora do *mainstream* canônico, também na década de 1970, as mulheres cineastas – muitas delas partilhando de propostas feministas – desejavam dar voz às experiências de outras mulheres a partir de novos códigos de representação do masculino e feminino. Para a socióloga Miriam Adelman (2003), este movimento refletia o afrouxamento da hegemonia cultural da perspectiva masculina, heteronormativa e ocidental.

Dentro da produção masculina, embora haja múltiplas formas de interpretação ainda frente ao que se mostra nas imagens cinematográficas, o público (e especificamente as mulheres), acaba sendo simbolicamente guiado frente a uma *interlocução* do poder econômico e simbólico que se instaura na “máquina de imagens” do cinema. O atravessamento da indústria cinematográfica, desde o esquema dos *vaudevilles*, já operava sobre a consciência das mulheres (Adelman, 2003). Em cada período do cinema e em cada gênero há o aparecimento de uma “imagem feminina”, seja no rol do estrelato e dos prazeres visuais, nos papéis secundários a ela imbuídos (Kaplan, 2005), na reafirmação de funções estruturantes simbólicas (mãe, esposa, filha) ou na configuração da monstra (Krambeck, 2020).

É inegável o fato de o cinema ser uma das mídias – senão a maior delas – que reintegra muitas práticas de “produção discursiva” sobre a mulher. Concordamos com Adelman (2003) ao recuperar a abordagem foucaultiana que define essa produção como um conjunto de formas de pensar, em que se cruzam as corporalidades e também as subjetividades. Do *close-up* do rosto ao *display* do corpo, eis a produção de um corpo feminino como objeto do espetáculo e de um cinema como prática social (Turner, 1998).

Por outro lado, a associação da mulher com o mal, na cultura judaico-cristã, também constituiu um dos fundamentos sólidos que concretizam a misoginia nesses discursos (Martins, 2003). A proliferação do mal pela ação humana, reiterado nos textos bíblicos pelos teólogos ao longo de suas adequações, corroboraram a ideia concreta de uma dualidade entre a mulher sagrada e pura (advinda da virgem e santa) e a mulher pecadora e poluída (na subversão de Eva e humana) (Holanda, 2017). Essa ambiguidade da mulher foi explorada – e continua sendo – de modo extremamente resistente no cinema, tendo sido especialmente apropriada pelo contexto de produção hollywoodiano.

A historiadora italiana Teresa de Lauretis (1984/2003)⁴⁸ aponta que há muito a teoria tem estudado o cinema como um aparato de representação, uma máquina de imagens pela qual se constroem visões da realidade social e do lugar das espectadoras e espectadores dentro desta realidade. Todavia, para além disso, ela o compreende como uma *prática de significação*, na qual estão imbricados os efeitos de percepção, autoimagens e as posições de todas as pessoas envolvidas (tanto realizadoras quanto espectadoras), uma vez que sua análise repousa a partir do tripé: produção, circulação e recepção.

As contribuições e análises de Laura Mulvey e demais teóricas que dialogam com a noção de representação da mulher como *imagem* (espetáculo, objeto apreciado, visão de beleza), e do corpo feminino como *locus* da sexualidade, do prazer e apelo ao olhar são justificadas por Lauretis (1984/2003) pela própria ideia universal de mulher já enraizada em nossa cultura e anterior à instituição do cinema. Assim, ela partilha desse entendimento em seu trabalho, com as ressalvas de que significados como positivo e negativo ou bem e mal são dualidades rasas e bastante próximas de estereótipos populares (boa moça *versus* garota má).

Nessa perspectiva, Lauretis (1984/2003) se propõe a pensar quais são os processos das imagens na tela que produzem imaginação⁴⁹ (*Imaging*), tanto dentro quanto fora dela, e articulam significado e desejo para as/os espectadoras/es? De que forma são vistas e percebidas essas imagens e como atribuímos significados a elas? Quais são os fatores históricos que interferem diretamente na imaginação e quais as relações produtivas que se encontram no fazer filmes e no assistir a filmes? Para responder a essas perguntas, ela afirma a necessidade de um resgate teórico feito em diversas áreas desse discurso que se mostram indispensáveis para tal objetivo.

No capítulo anterior, apresentamos os discursos científicos e as contribuições teóricas relacionados ao corpo, sexo e gênero, e que a partir deste ponto do texto podem ser pensados tal como esses fatores históricos, imbuídos de códigos e estruturas sociais que solidificam a intrincada problemática a que Lauretis (1984/2003) se refere. Em nosso trabalho, partimos da ideia de que o cinema e sua produção de imagens, a partir

⁴⁸ Seu capítulo *Imaging*, presente no livro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), foi traduzido por Patrícia Smaniotto e Luiz Belmiro Teixeira, e encontra-se traduzido em “Representações de gênero no cinema”, caderno de pesquisa e debate do núcleo de estudos de gênero da Universidade Federal do Paraná. Ver em: Lauretis, Teresa de. *Imaginação* (...), 2003.

⁴⁹ Patrícia Smaniotto e Luiz Belmiro Teixeira justificam a criação do neologismo imaginação (*Imaging*) na intenção de capturar a essência da palavra, já que o correspondente na língua portuguesa seria o termo: representação imagética.

de processos discursivos, reitera a ideia de um corpo monstruoso. Mas de que forma isso se sucede? Empregamos da autora as proposições de imaginação e toda complexa iconicidade que dela deriva, “(...) sua sobreposição textual dos processos de codificação visual, auditiva, linguística e outros” (p. 26), a fim de perceber como os modos de atribuição de sentido de imagens cinematográficas – termo que estamos nos utilizando – reverbera no cinema de horror estadunidense, entre suas correntes e vertentes, fazendo pulular um tipo de monstruosidade.

A própria historiadora, ao se referir ao cinema hollywoodiano da década de 1980 – contexto no qual escreveu sua obra –, aponta para um paradoxo essencial dos horrores e dos filmes desse gênero, de modo que a realidade passa a ser ultrapassada frente à fascinação visual do espetáculo que se sucede. Há um aparato perceptivo em relação ao cinema, que não serve simplesmente como uma cópia da realidade, mas como a simbolização desta. Tal caráter incide no cinema para além de sua simples representação ou percepção da realidade, de modo a nos fazer agir por meio de um estímulo que ocorre longe da “consciência de confirmação ou da refutação (...)”, porque “(...) a predição e a realidade se fundem na nossa consciência, exatamente como as duas imagens retinianas se fundem na visão binocular” (Lauretis, 2003, p. 61). É o momento no qual os espectros, ao invés de convidarem os fantasmas e as superstições à dança, convocam nossas próprias expectativas, hipóteses, conhecimento da realidade, dos corpos e objetos ali reproduzidos.

Em 1987, Carol J. Clover, professora de estudos em cinema e linguagem retórica da Universidade da Califórnia, em Berkeley, publicou um ensaio a fim de discutir a imagem das atitudes sexuais nos filmes *slasher*⁵⁰ dentro do contexto legitimado pelos estúdios hollywoodianos. Sobre essas produções, ela afirma:

a história imensamente generativa de um psicopata assassino que esfaqueia até a morte uma série de vítimas, em sua maioria mulheres, uma a uma, até que ele próprio seja subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu (Clover, 1987, p. 188, tradução nossa)⁵¹

⁵⁰ Clover (1987) entende o filme *slasher* como um dos subgêneros do terror. No Capítulo 3, apresentamos uma discussão desta categoria em diálogo e oposição ao gênero do horror, entendendo as nuances da tradução do termo para a Língua Portuguesa.

⁵¹ Do original “the immensely generative story of a psycho-killer who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is himself subdued or killed, usually by the one girl who has survived”

A premissa de sua discussão caminha vinculada à ideia de crueza e repetitividade compulsiva das imagens desses filmes, inculcadas de tratamento artístico e códigos de valores de produção que fornecem atitudes culturais para se pensar sexo e gênero, em particular. Com enredos não mediados por fantasias sobrenaturais ou transformações bestiais, os filmes de terror *slasher* apresentam um desacordo desesperador em que o mundo masculino e o mundo feminino passam a ocupar estágios muito mais ligados à mente que ao corpo.

As noções ligadas ao corpo – seja em sua espacialidade ou quando ancorado por uma voz, a qual permite aos personagens uma consistência maior com relação ao real (Doane, 1980/2021)⁵² – sempre tiveram uma relação próxima com os estudos de gênero cinematográfico⁵³ e as articulações das teóricas feministas. Linda Williams (1991), também professora estadunidense de estudos de cinema e retórica da Universidade da Califórnia, em Berkeley, enfatiza o papel da corporeidade das/os espectadoras/es tanto como passível de emoções quanto provocadora delas. Ao analisar o terror, o melodrama e a pornografia, ela enquadra estes gêneros dentro do uso das representações excessivas em suas composições.

Há diferentes misturas desses excessos, como no caso da pornografia, que hoje em dia é considerada mais excessiva em razão de sua violência do que pelo ato sexual explícito, ao passo que os filmes de terror têm seus excessos no deslocamento desse ato para a violência (Williams, 1991), como no caso dos filmes *slasher*. Já os filmes do melodrama, têm seus excessos no *pathos* do gênero e do ato sexual, tanto em sua nudez quanto nas demonstrações de afeto. Como a autora afirma, “sexo gratuito, violência gratuita e terror, e emoção gratuita são epítetos frequentes lançados ao fenômeno do ‘sensacional’ na pornografia, no terror e no melodrama” (p. 3, tradução nossa)⁵⁴.

Todos esses gêneros, continua Williams (1991), compartilham uma qualidade de espasmo incontrollável do corpo “fora de si/*beside itself*”, seja com o prazer sexual, medo, terror ou uma tristeza avassaladora. Nos casos dos gêneros do corpo (*body*

⁵² Texto traduzido por Luciano Figueiredo, a partir de “The Voice in the cinema: the articulation of body and space”, in *Cinema/Sound*, Edição Especial.

⁵³ Em inglês, *Genre* se refere ao(s) gênero(s) artístico(s) de uma obra e/ou movimento; ao passo que *Gender* refere-se ao gênero de uma pessoa, como apresentado no Capítulo 1. Na Língua Portuguesa, gênero é tanto um quanto outro, portanto, quando falarmos dos gêneros do cinema, indicaremos “cinematográfico” quando necessário. Mary Eagleton (1989) faz uma rica discussão em que aborda ambas categorias, os Estudos Culturais e a teoria feminista, ver em *Gender and Genre*, In *Re-reading the short story*, pp. 55-68.

⁵⁴ Do original, “Gratuitous sex, gratuitous violence and terror, gratuitous emotion are frequent epithets hurled at the phenomenon of the ‘sensational’ in pornography, horror, and melodrama”.

genres), há a exibição de um corpo majoritariamente feminino, “(...) sujeito a emoções intensas e incontroláveis, um corpo que se sacode e se torce incontrolavelmente enquanto emite sons inarticulados” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 139). Para Williams (1991, p. 4), o sucesso desses gêneros é, “(...) frequentemente calculado pelo grau que a sensação do público imita o que vê na tela”⁵⁵. O vasto repertório de discussões que as teóricas feministas das décadas de 1970 a 1990 possibilitou aos estudos do cinema, continuou a servir de base no entendimento e uso “político da psicanálise” como uma das formas de abordagem de se compreender o corpo nessa mídia, em seus variados discursos e circularidades.

⁵⁵ Do original, “it seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen”.

3 CORPOS QUE SANGRAM ALÉM DA CISGENERIDADE: PRODUÇÃO DE DESLOCAMENTO E FABULAÇÃO

*Falar é inventar a língua da travessia, projetar a voz
numa viagem interestelar: traduzir nossa diferença (...)*

(Paul Preciado, *Um apartamento em urano*)

Os críticos dos *Cahiers*, em sua maioria, atribuíam à *mise-en-scène* a arte de “exibir apropriadamente o corpo humano”, cuja “(...) tarefa do diretor era relacionar o corpo ao seu ambiente, usando o plano para desdobrar a ação e criar um ritmo visual” (BORWELL, 2013, p. 111). Tida como condição prévia para a arte, os filmes passavam a compreender os olhares e os gestos dos personagens e das pessoas que formavam o público destes filmes. A partir destas práticas, o olhar dado à imagem cinematográfica passou a codificar e a alimentar padrões cisgêneros e normativos do (e sobre o) corpo. Certamente que a experiência visual, da qual discutimos anteriormente, sob a perspectiva de Laura Mulvey (1973/2021), pulverizou modalidades de “ver” e de “ser” através das telas. É inegável, portanto, a constelação “olho/olhar” e as perversas formas de vigilância dos corpos/personagens incumbidos de dançarem os ritmos da narrativa convencional que o cinema hollywoodiano – para o qual nossa análise agora se desdobra – travou ao longo das décadas.

No capítulo anterior, inserimos brevemente a imagem em movimento com base em autores e autoras que discutem o cinema, buscando sintetizar a passagem das imagens estáticas para as ditas imagens “cinematográficas”. Destas últimas, arraigamos as práticas cotidianas ligadas à atribuição de sentido resultante do “mundo visual”, em que a mágica da memória começa a operacionalizar formas de identificação (ou distanciamento) diante do que vemos, numa espécie de cartografia mental. Também exploramos o mecanismo da retina e a forma como invariavelmente enxergamos as coisas que nos são mostradas. Operações interconectadas resultantes dos nossos processos neurais são responsáveis por, numa relação complexa, filtrar sinais de um campo específico. A combinação das células ópticas e corticais emite um “mapeamento do espaço visual na substância do cérebro” (Lauretis, 2003, p. 44), que, ao contrário de copiar a realidade, a simboliza.

Essas estruturas neurais e corticais são importantes à medida em que conferem a esse mapeamento um museu imaginário de imagens que, junto à uma herança do passado, veicula memórias individuais que são também estruturadas pelo coletivo (Pesavento, 2008). Somado a isso, há uma instância corporal (nosso corpo) que recebe, transmite e permite a constituição desses discursos. Tão logo, a definição de corpo nesta dissertação é tomada como uma complexidade inacabada, em que práticas como o binarismo e o dualismo passam a coexistir como limitações excludentes, em especial quando pensamos identidades, gêneros, colonialismo, racismo, entre outros atravessamentos que tipificam o corpo.

Num primeiro momento, realizamos neste capítulo discussões voltadas especialmente ao cinema de horror hollywoodiano, em suas várias facetas de narrativas que reiteram os corpos estranhos e se alimentam da indústria cultural a que estão recorrentemente inseridos. Nesse sentido, retomamos algumas discussões já feitas a fim de relacionar àquilo que entendemos por horror e horror artístico, além de apresentar o *pathos* ligado às imagens cinematográficas. Após isso, num movimento inverso a tudo que foi articulado anteriormente, nos colocamos a pensar o deslocamento e a fabulação como criação de sentido, na intenção de lançar mão de um corpo tipificado (além do binário reiterado na lógica heteronormativa contemporânea), em que nos baseamos na proposta dos estudos *crip/creepy*, em especial pela obra *Corpos Crip*, de Christine Greiner⁵⁶ (2023).

Essa reestruturação deve-se muito à necessidade de lidar com conceitos que se mostram como um caminho político, de questionamento, de inversão de práticas já muito solidificadas e representadas (Greiner, 2023). Nesse sentido, da ideia-movimento que subsidia o campo do conhecimento *crip*, nos estendemos às epistemologias já lançadas, em especial aos estudos pós-estruturalistas e aos estudos *queer*, para questionar as práticas discursivas que reincidentemente replicam as relações de poder a que estamos submetidos.

Certo de que há alguns limites criados em função de inúmeros discursos que operam junto à nossa visão quando lemos as imagens, é preciso retomar algumas noções já discutidas no primeiro capítulo, em que resgatamos as estruturas do “feminino” e do “masculino” atribuídas ao corpo. O esquema histórico que garante aos corpos os

⁵⁶ Christine Greiner é professora livre-docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, onde ministra aulas na graduação em *Artes do Corpo* e no Programa de Pós-Graduação em *Comunicação e Semiótica*. Autora dos livros: *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2006), *Fabulações do corpo japonês* (2017), entre outros.

estatutos desses “dois mundos” vai além de uma genealogia das imagens e suas memórias discursivas, ultrapassa o visual e é resultado de uma combinação de enunciados reiterados ao longo dos contextos.

Foi assim que nasceu a primeira problemática desta pesquisa, a que pensava a representação – nos termos de uma presença-ausente – da mulher no filme *Carrie*, de 1976. Todavia, ao entrelaçar tanto as vivências pessoais de um corpo trans silenciado (o meu) quanto às leituras pós-estruturalistas, especialmente as de Judith Butler e Paul Preciado, uma nova teorização se abriu para a pesquisa, isto é, a tomada do conceito deleuziano de *fabulação* e a investida de um *gesto queer* potente nas imagens, para olhá-las, lê-las e criticá-las. A forma com que isso ocorre é o que permeia as discussões sustentadas na segunda parte deste capítulo.

Nesse sentido, o texto agora encontra-se estruturado em partes. Na primeira, pelo conceito de *abjeção*, com a proposta de pensar o cinema hollywoodiano de horror em seus ciclos de sustentação. Por mais que a análise seja voltada à década de 1970, são apresentadas outras obras cinematográficas (filmes e séries) anteriores ou posteriores a esse momento, a fim de caminhar aliado ao objetivo. Todos esses conceitos, inclusive o epistemológico (da cripistemologia), são explicados na sequência.

3.1 OS RASTROS DE UMA ABJEÇÃO NO CINEMA DE HORROR

Barbara Creed (1993), teórica feminista que discute gênero, cinema e horror, aponta em sua obra a reiteração de narrativas cinematográficas que apresentam monstros femininos confeccionados por uma visão masculinista e hegemônica, da qual cultivam-se estruturas codificadas de representação – sempre tangenciadas pelo grotesco e pelo horror. Nesse sentido, ela se utiliza do conceito de *abjeção* proposto por Julia Kristeva⁵⁷, a fim de compreender os limites, posições e regras já instaurados por diversos discursos sobre os corpos, em especial, os corpos nesse tipo de cinema, e como eles atravessam essas “ordens/convenções sociais”. A noção de abjeto ultrapassa e ameaça a vida, podendo ser tido como um corpo sem alma, pelo qual os monstros começam a ganhar sustentação.

O conceito proposto por Kristeva (1982) tem suas bases em autores(as) como Sigmund Freud, Mary Douglas e George Batailles, sendo o primeiro aquele a quem ela

⁵⁷ Para mais, ver em: Kristeva, J. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

recorre na intenção de discutir as subjetividades da pessoa e as fronteiras entre o “eu” e o “outro”⁵⁸. Por abjeção, ela compreende uma gama de situações que ensejam sensações de aversão e repulsa:

Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte. Ali eu estou nos limites de minha condição de viva. Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses resíduos caem para que possa viver, até que, de perda em perda, nada mais resta em mim, e meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadáver⁵⁹ (Kristeva, 1982, p. 3).

Mary Douglas (1966) novamente nos é importante neste ponto. Ao tratar sobre a criação do monstro neste trabalho, nos utilizamos do conceito de impureza por ela proposto. Retomando sua definição, resgatamos da autora as noções pelas quais ela busca classificar as partes constituintes da impureza – as quais associam-se à abjeção proposta por Kristeva (1982). Impuro e poluído: qualquer coisa [ou corpo] que não esteja devidamente em seu lugar. Para a antropóloga inglesa, “nosso comportamento face à poluição consiste em condenar qualquer objeto ou qualquer ideia suscetível de lançar confusão ou de contradizer as nossas preciosas classificações” (Douglas, 1966, pp. 30-31).

O cinema de horror opera com esses mecanismos em suas narrativas repletas de repugnância, elementos associados ao grotesco, às impurezas mundanas, fluidos corporais, sangue, náuseas. Não nos é cabível, dentro do que propomos, apresentar as construções monstruosas que o cinema de horror resgata em seus filmes, pois nos levaria a discussões extensas sobre o lobisomem, vampiro, bruxa, zumbi, fantasmas, entre outras figuras que continuam a sustentar os ciclos de reinvenção desse gênero (King, 2007; Carroll, 1999) e desestabilizar as noções de normalidade. No entanto, cabe enfatizar que esse tipo de cinema se apropria desses elementos e, numa convenção indústria-capital, começa a veicular ideais e ideias sobre corpos monstruosos já muito enraizadas socialmente.

O teórico Noël Carroll (1999) debate o gênero do horror no cinema baseando-se na potencialidade do horror artístico, e para isso propõe um método aliado à abordagem aristotélica a fim de criar uma “filosofia de um gênero artístico”. Ele define o horror

⁵⁸ Neste ponto, observamos novamente a psicanálise como ferramenta de uso político (ver em 2.2.1).

⁵⁹ Do original, “These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit—cadere, cadaver”.

artístico pela resposta geral das emoções (*efeitos emocionais*) que o gênero em si é capaz de gerar. Assim, o horror deve, necessariamente, produzir um efeito emocional que Carroll caracteriza de horror artístico (*art-horror*). Esse tipo de horror é diferente daquele que comumente dizemos quando “estamos horrorizadas/os”, ou mesmo quando nos utilizamos dele enquanto conceito útil da linguagem ordinária: “que horror essa informação”.

Sendo assim, não é possível tratar como horror artístico todo e qualquer gesto de horror que encontramos nas artes, é preciso questionar suas formas de horrorizar e os sentimentos que isso suscita (Carroll, 1999). Além disso, vale ressaltar que as imagens do horror não estão apenas cristalizadas no momento em que o gênero passou a ganhar o estatuto dentro das artes, mas já circulavam por outros discursos há muitos séculos. O mesmo vale para a monstruosidade feminina que, mesmo antes da ação midiática da indústria hollywoodiana, já nutria um *pathos* de um feminino ligado ao horror.

O gênero do horror nas artes surgiu na modernidade, por volta do século XVIII, como uma das derivações do gótico sobrenatural, que contava em suas composições com a existência de uma ação cruel de forças sempre não-naturais apresentadas de forma vívida. Os romances realistas ingleses de horror também codificaram determinados esquemas de escrita desse gênero, a exemplo de *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), assim como mantiveram seu lado cósmico da literatura estadunidense, com narrativas de Howard P. Lovecraft (1890-1937) e, mais adiante, as obras de Stephen King.

A estética particular do cinema de horror encabeçada pelos Estados Unidos teve suas bases firmadas pela *Universal Studios*, que entre os anos de 1930 e 1950, tratava de sumarizar uma história do horror dentro de suas narrativas, buscando atingir um público jovem. Este ciclo só se sustentou por volta da década de 1970, com o público crescido no pós-guerra, apto a encarar outras adversidades imaginárias que não as do mundo concreto, como as dores e tragédias do estado de guerra (Carroll, 1999).

Durante toda a década de 1970, ofertas de baixo orçamento começaram a encabeçar narrativas fílmicas que ofereciam uma visão perturbadora e potencialmente crítica das famílias estadunidenses, enquanto grandes orçamentos tentavam, em seus enredos apocalípticos, transmitir a sensação de um mundo condenado (Hutchings, 2008), justificado pelos imbróglis econômicos, sociais e políticos que contextualizavam essa década nos Estados Unidos. É importante destacar que tanto as grandes quanto as pequenas produções (em termos orçamentários) foram feitos

realizados por homens brancos e cisgêneros, ao menos no caso das obras aqui mencionadas.

Carrie (1976) despontou nesse cenário como um dos grandes marcos de Brian de Palma, um dos diretores expoentes daquilo que veio a ser denominado de Nova Hollywood⁶⁰. Neste trabalho, reiteramos o fato de que um cinema de baixo orçamento e que propõe renovações dentro do próprio gênero cinematográfico não necessariamente carrega em si um gesto totalmente político em seus discursos; ao contrário, podem, por vezes, reproduzir noções perturbadoras a respeito do que circularmente busca mostrar em suas imagens e na combinação de elementos que um filme carrega.

Foi discutido anteriormente a ficção e autenticidade ligadas às imagens cinematográficas, de modo que não podemos nos esquecer que este fenômeno ocorre sobremaneira no cinema de horror. Um cinema que se utiliza de sensações associadas ao medo, asco, nojo (Carroll, 1999) – com elementos de impureza e outras composições grotescas – constrói um discurso que mais afasta do que aproxima. O fato de questionar a família estadunidense, como Reis e Lima (2015) afirmam com relação ao marco da Nova Hollywood, não necessariamente desvincula os dualismos e os binarismos com que os gêneros (humanos, no caso) são operacionalizados e a forma como reafirma o estigma advindo da sociedade patriarcal.

A obra de Brian de Palma, *Carrie* (1976)⁶¹, foi escolhida neste trabalho por muitas razões – uma delas pelo fato de ter caminhado junto a este filme desde as minhas primeiras elaborações feitas durante a graduação. Hoje, olhando para esta fonte e para os objetos que dela saltam, é nítida a percepção da aproximação entre nós – eu e Carrie White – e que também gerou um distanciamento. Fato esse foi a transição de corpo e gênero enfrentada na tentativa de me fazer *existir* para *mim*. Carrie é uma garota em transição, presa num dualismo existente e sustentado pelos padrões da normatividade. A tradução da obra no Brasil carregou junto o adjetivo de “*A Estranha*”, que mais funciona como uma ambiguidade daquilo que a imagem de Carrie, ao longo do filme, retrata e reafirma.

⁶⁰ Reis e Lima (2015) apontam o marco da Nova Hollywood como uma renovação de cunho econômico, técnico e estético dentro da indústria do cinema estadunidense durante a década de 1970. Para os autores, foi um fenômeno que ocorreu nas bordas do cinema canônico hollywoodiano, pelo qual os diretores (também homens, em sua grande maioria), criticavam a falta de renovação de formas narrativas que a indústria de Hollywood continuava a operar.

⁶¹ *Carrie* é um filme adaptado do romance homônimo de Stephen King (*Carrie*, 1974) e lançado dois anos após o livro. As duas narrativas (fílmica e literária), além de se utilizarem de linguagens distintas, também formularam uma trama diferente. O fato de destinar ao livro uma nota de rodapé se justifica por não analisar neste trabalho, em momento algum, a obra do escritor.

Autores como Hutchings (2008), atribuem ao filme de Brian de Palma uma reformulação da história do “patinho feio”, em que se observa uma adolescente intimidada e estigmatizada cujos poderes telecinéticos são desencadeados após um sentimento de humilhação. Na ocasião de sua menarca, Carrie é hostilizada pelas outras adolescentes tanto por desconhecer o sangue que dela escorre, quanto por vivenciar esse episódio dentro desse cenário (ambiente escolar). Ligado a isso, a jovem também vive represálias por parte de sua mãe, uma figura mobilizada por discursos religiosos que atrelam o pecado à menstruação.

Não vamos nos ater à construção das narrativas fílmicas a partir de uma metodologia ligada à linguagem cinematográfica, pois não é objetivo pormenorizar uma análise das imagens por este viés. Seguindo a proposta metodológica apresentada anteriormente, apostamos na manutenção de um *pathos* ligado às imagens que retoma os discursos sobre os corpos e seus atributos monstruosos, e, nesse sentido, reitera as noções de *abjeção*. O que tipifica o corpo? As imagens tratam de mostrar.

O momento em que as produtoras cinematográficas hollywoodianas passaram a apostar no horror como fonte de lucro não foi dado ao acaso. Pelo contrário, o contexto estadunidense de atrações contava também com a espetacularização do corpo disforme encabeçada pelos *Freak Shows* e seus patrocinadores, cuja proibição veio a ser imposta somente por volta da década de 1960. Todavia, esse fato não foi um marcador da proibição dessa “aceitação” do horrível. Aceitação essa forjada pela arbitrariedade dos tabus construídos pela arte e pela moral, já que as imagens chocam à medida em que propõem algo novo (Sontag, 2004), de modo que a massificação do horrível e a circularidade destas monstruosidades associadas ao corpo já se fazia vista ao longo dos séculos.

Como observado no capítulo anterior, as fotografias de Diane Arbus reinauguram um registro do corpo estranho numa espécie de distanciamento e espetacularização, o que nos direciona à discussão dos cuidados e dos holofotes que se voltam a grupos estigmatizados (seja por deficiência, cultura, raça/etnia, gênero), e da maneira como determinados gestos potencializam formas de exclusão. Por gesto, adotamos aquilo que Giorgio Agamben define como “comunicação de uma comunicabilidade” (Greiner, 2023, p. 68)⁶². Neste trabalho, as imagens operam como os gestos iniciais tanto do cinema quanto da fotografia, que são potencializados pela

⁶² Ver em: Agamben, G. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

linguagem que ambas mídias têm de propagar este corpo: o “corpomídia”. E quais são estes corpos a que nos referimos? (Figura 8).

Figura 8- Schlitzie Surtees / Pinhead (Freaks, 1932)



Fonte: DeLong, 2018⁶³

⁶³ Para mais, ver “The Sad Story Of Schlitzie, The Sideshow ‘Pinhead’ Made Famous By The Movie ‘Freaks’”, disponível em: <https://allthatsinteresting.com/schlitzie>

Embora tenha ficado conhecido pelo seu papel no filme *Freaks* (dir. Tod Browning, 1932)⁶⁴, Schlitzie também foi uma figura ligada ao circuito do entretenimento dos *Freak Shows*, servindo como atração no *Barnum & Bailey Circus*, uma companhia de circo itinerante que, entre suas propagandas, anunciava: “o maior espetáculo da terra”. A atração do corpo de Schlitzie era corroborada por sua deformidade na cabeça, pequena e disforme em comparação a seu corpo, o que lhe rendeu o apelido de *Pinhead*.

Além disso, é interessante constatar como a estrutura do binário se constrói na representação de *Pinhead*, que biologicamente “nascido” como homem, se apresentava com vestimentas femininas e cumpria um papel no filme que lhe permitia também ser visto como uma mulher. Entre os apelidos ofensivos, encontravam-se: “a garota macaca”, “o último dos astecas”⁶⁵ e “aberração”. Há algo de importante em revestir um corpo que, biologicamente masculino, responde aos estereótipos femininos. Como discutido no Capítulo 1 pela perspectiva de Kappler (1994), é notável um movimento que se solidifica em lançar sobre o outro o papel de desordem e, disto, reinaugurar o medo sobre aquilo que não responde aos padrões instaurados.

O corpo de uma mulher, ainda mais quando revestido de deformidade, estimula nosso cérebro a encarar a figura de outra forma. Há relatos de que *Pinhead* se apresentava com um vestido pois facilitava o uso de fraldas, mas essa imagem feminina monstruosa que ele buscou passar no filme de Browning (*Freaks*, 1932) se manteve – e não ao acaso. Em nossa cartografia mental, há um museu imaginário de imagens monstruosas femininas. Na antiguidade, por exemplo, as Górgonas⁶⁶ serviam como um dos limites da vida mortal. Na união de traços humanos e bestiais, Medusa, com seus cabelos de serpente e dentes afiados, não permitia ninguém, pelo medo, de encará-la nos olhos (Vernant, 1988) – voltaremos a ela depois.

Ao observar *Pinhead* com base na cartografia mental conhecida, rapidamente somos levados a outra produção hollywoodiana, um pouco mais recente, a série *American Horror Story – Asylum* (2012-2013). Sem nos ater de fato ao roteiro, cabe enfatizar que o contexto desta temporada da série se dá em uma Instituição Mental

⁶⁴ *Freaks* é um filme estadunidense dirigido por Tod Browning e lançado em 1932. Seu enredo contava com um circo de atrações e um romance entre uma trapezista (Cleópatra) e um homem forte (Hércules) que servia como atração principal aos espetáculos.

⁶⁵ “The Monkey Girl” e “The Last of the Aztecs”. Ver em: <https://allthatsinteresting.com/schlitzie>

⁶⁶ Criaturas presentes na mitologia grega, cujo nome deriva da palavra grega antiga *gorgós* (γοργός), que significa sombrio ou terrível. Entre variações de narrativas, as Górgonas eram representadas pelas três irmãs, Sthenno (Esteno), Euryale (Euriale) e Medusa. Possuíam cabelos de serpentes vivas e venenosas, e um olhar capaz de transformar as pessoas em pedra.

(Briarchiff, o nome), localizada em Massachussetts, nos Estados Unidos. Entre os personagens, encontram-se pacientes, médicos e freiras que ocupavam o lugar. Há uma figura em especial que chama a atenção, Pepper. (Figura 9).

Figura 9- Pepper (*American Horror Story*)



Fonte: American Horror Story (wiki).

Aby Warburg (apud Didi-Huberman, 2016) foi assertivo em suas discussões e gestos de pensar a imagem e colocá-las em diálogo. Novamente o conceito de *pathosformel* (fórmulas do patético) por ele proposto com relação às imagens nos é importante, somado àquilo que Didi-Huberman (2016) completou sobre os “gestos emotivos que as imagens transmitem e transformam” (p. 35). Para este último, os gestos passam por emoções. É importante mencionar que, como propõe Deleuze (2018), a emoção é um evento, um fenômeno. Por isso, as emoções verdadeiras precisam, necessariamente, passar por um estado corporal. O horror artístico de Carroll (1999), embora firmado em outras bases teóricas, também propõe esse movimento dos sinais corporais.

Pepper lembra *Pinhead*, mas diferentemente de Schlitzie, Naomi Grossman é uma mulher branca, cisgênera, que teve sua aparência radicalmente alterada para dar

vida à personagem. Inserida no contexto de um hospital psiquiátrico, ela segue reafirmando padrões de deslocamento de um corpo normal e padrão, e reiterando gestos que espetacularizam o disforme e corroboram o medo. De igual forma, esse gesto imemorial que nosso cérebro (também corpo, na perspectiva de Belting) recupera das imagens, tendenciosamente continua a veicular noções de distanciamento para com corpos estigmatizados. No cinema, as imagens dão conta de povoar nosso mapa cartográfico mental numa combinação de imaginário e representação, mas é fato que os outros elementos da linguagem cinematográfica também articulam essas noções.

Um corpo que, semelhante a esse, é estranho em suas particularidades, é o corpo de *Carrie White*; para o qual voltaremos adiante. Dentre os recortes propostos neste trabalho, apresentamos a constituição do binarismo que resvala na dicotomia com que os dois gêneros e os dois sexos (homem e mulher, dentro dos limites da categorização) são disseminados por enunciados e discursos; e como continuam a ensejar uma cultura em que o predomínio do cenário masculinista segue hegemônico. Mais do que isso, essa cultura continua a carregar em si as noções e os ideais projetados sobre os corpos que não respondem a essa “masculinidade civilizada”, nem servem como objetos de prazer visual, como afirmou Mulvey. A cultura hegemônica cis e heteronormativa é detentora das representações que a sociedade repetidamente também representa (apontamos isso com base em Judith Butler e Thomaz Silva no primeiro capítulo deste trabalho).

Sabemos que as intervenções da medicina e dos discursos biologizantes foram definidores da estruturação dos corpos, sobretudo pelos marcadores de gênero masculino e feminino. Da mesma forma, também evidenciamos que os investimentos estéticos e a “medicalização” do corpo serviram como ferramentas essenciais no entendimento das categorias fisiológicas ligadas ao corpo e à separação entre os órgãos. Na medicina, o corpo feminino (já codificado nas estruturas binárias) serviu como objeto naturalizado, biologizado e esmiuçado por um projeto disciplinador que o justificava como uma condição orgânica e de natureza puramente “feminina” (Vieira, 2002).

A discussão elaborada pela médica Elizabeth Vieira (2002), autora da obra *A medicalização do corpo feminino*, nos oferece três noções que coadunam o discurso sobre uma natureza feminina, são eles: educação, sexualidade e menstruação das mulheres. Esses atributos enraizados socialmente e culturalmente sobre o corpo “feminino” se inserem junto a padrões de normalidade justificados cientificamente, e que atestam um discurso legítimo sobre a identidade do que é “ser mulher”. Não há

como desvincular a dimensão social que as práticas médicas foram (e ainda são) capazes de estabelecer sobre esse corpo.

Mencionamos ao longo do trabalho debates sobre a construção do binarismo dos corpos pelos discursos firmados até o século XVIII, com poucas nuances do que ocorreu no século XIX. Nesse momento, nos propomos a recuperar a medicalização deste corpo por meio de um novo olhar que se estabeleceu, sobretudo, pela necessidade de *reprodução*. Ao servir como objeto de reflexão e prática, os corpos foram estruturados pelos dispositivos de sexualidade e gênero, tendo este primeiro reverberado como forma política na emergência dos estados capitalistas – o que sugere, portanto, a necessidade desta reprodução (Foucault, 1979).

De igual forma, os dispositivos de higiene e o controle social realizados durante a urbanização, condensaram determinações que “doencificaram” o corpo, em especial o da mulher. A medicalização e o tratamento da gravidez e menopausa transformaram a menstruação em produto e ao mesmo tempo distúrbio crônico. A menstruação também veio a se cristalizar no cinema de horror a partir do filme *Carrie* (1976). Temas como maternidade e crianças possuídas também se revelavam nesse cinema e durante esse contexto, a exemplo dos filmes *O bebê de Rosemary* (1969), *A profecia* (1976) e *Filhos do Medo* (1979).

Há algumas características da personagem Carrie White importantes para este ponto do texto: seu convívio no ambiente escolar em que está inserida e os limites vividos dentro da sua casa na relação com sua mãe, cuja proximidade com a religião estabelece marcadores precisos sobre sexualidade e modos de se portar frente ao feminino. Margaret (Piper Laurie) nos indica com precisão um dos desdobramentos da década de 1970 estadunidense, quer seja os ecos de um discurso conservador que continuava, a todo custo, tentar extinguir as projeções e lutas de liberdade que as mulheres e outros grupos marginalizados (e silenciados) buscavam alcançar⁶⁷.

Sendo assim, o marco das adaptações do escritor de horror Stephen King não foi apenas uma combinação de elementos com os quais o cinema, dentre seus diferentes gêneros, alcançou. Mas houve, também, uma circularidade desse discurso que o gesto de apresentar ofereceu. Enquanto comunicação de uma comunicabilidade, retomando o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), o cinema revigora práticas de

⁶⁷ A contextualização da década de 1970 nos Estados Unidos se apresenta em alguns pontos deste texto, em especial ao longo do Capítulo 2, no diálogo com as fotografias de Arbus e o movimento ligado às imagens, e neste capítulo junto ao conceito de abjeção, discutido anteriormente.

pensar o corpo e de atribuir a ele os elementos essenciais que continuam a forjar a cristalizar a ideia de *abjeção*.

Carrie White, ao menstruar, adquire poderes telecinéticos e se utiliza deles com o propósito de vingar o *bullying* e a repressão que sofre durante o filme. Todavia, nem mesmo as pessoas que se dispõem a ajudá-la, são poupadas da morte. Seus poderes agem depois do sentimento de humilhação que lhe é desencadeado, e na combinação da mente e do olhar, ela consegue mover os objetos que deseja, estourar lâmpadas, desestruturar casas, quebrar espelhos, entre outros. Em duas das cenas emblemáticas do filme, observamos um *pathos* ligado ao olhar de Carrie que petrifica sem hesitar. Carrie é como Medusa – sem os traços bestiais compondo seu corpo –, mas com um olhar que é tanto assustado quanto assustador. Suas expressões – a linguagem corporal – é o que lhe garante o estatuto da estranheza, da marginalização, da diferença entre todas as outras personagens que a cercam. Courtine (2023) define tanto o corpo quanto o rosto como objetos históricos e culturais construídos pelo registro das *expressões*. Em ambos estão envoltas práticas, representações e *transformações*. Sendo assim, o corpo – como a imagem – são uma linguagem. (Figura 10).

Figura 10- *Carrie e os olhares de Medusa*

Fonte: *Carrie*, 1976, 1'33''; 1h38'.

Medusa, em uma de suas versões feitas por Caravaggio, em 1597. Imagem de domínio público.

Este espaço do olhar penetrante nos permite pensar como o medo singulariza os corpos no cinema (e além dele). Discutir sobre as construções do medo e as teorias que se debruçam sobre este tema levaria este trabalho à uma análise da qual não pretendemos pormenorizar, mas é importante expor algumas noções. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (2013), o medo é um sentimento muito complexo que pode ser disparado

por dois componentes fundamentais: *alarme* e *ansiedade*. Freud (1977) compreende o medo atrelado ao sentimento de angústia, o qual pode se manifestar tanto por situações *reais* quanto *imaginárias*. Em Jung (2016), o medo é também uma resposta natural, mas que se cristaliza sempre em função do *perigo* e do *desconhecido*. Na estrutura do inconsciente coletivo, esta emoção se firma pelos arquétipos universais (ou imagens universais).

Diferente do que propõe o arquétipo, o *pathos* sugere uma noção firmada entre *cruzamentos* de imagens (ou também circularidade, como viemos chamando ao longo deste trabalho). De modo amplo, este tipo de cruzamento se cristalizou a partir de Aby Warburg e sua intenção de narrar uma história da arte por (e unicamente) imagens. Tanto arquétipo quanto *pathos* dialogam em muitos aspectos, o primeiro pela proposição de uma imagem universal, enquanto o segundo numa lógica de reiteração de gestos que condiciona, em alguma medida, essa mesma “imagem universal”. Na imagem anterior (Figura 9), a construção de uma prancha com os olhares de Carrie, e Medusa, pintura de Caravaggio, traduzem esse *pathos* que exploramos ao longo dos capítulos.

Foi mencionado anteriormente o poder telecinético de Carrie White e uma similar comparação ao poder de transformar em pedra as pessoas que ousassem encarar Medusa. O olhar de ambas (de Carrie, mais assustado; de Medusa, mais raivoso), condicionam o *pathos* inaugural de uma intenção: o gesto próprio das imagens em fazer ver além de estarem isoladas. Além das imagens, não há outro documento que ateste o *cruzamento* entre ambas (Figura 9); só podemos nos valer do movimento histórico de atribuir ao desconhecido (Jung) e ao oposto (Kappler) o medo.

Também ligadas a uma dessas facetas de Carrie, do olhar e da expressão *assustada*, há outras imagens em filmes de personagens que, apesar de não estarem atreladas à monstruosidade, estão sujeitas à uma condição que lhes é inferida. Da primeira à quarta, respectivamente, são apresentadas duas mulheres, uma criança e outra mulher. O movimento de encará-las, enquanto nada sobre elas sabemos, é o mesmo de permitir ao córtex o envio das mensagens para o catálogo mental que possuímos. (Figura 11)⁶⁸.

⁶⁸ Tanto essas quanto as próximas figuras, encontram suas respectivas fontes descritas somente ao final da última, a fim de permitir que não haja nenhum limite de uma à outra.

Figura 11- O grito do *pathos*



Fontes: Imagens retiradas dos filmes (I) *Psicose* (1960), (II) *Rabid* (1977), (III) *Filhos do Medo* (1979) e (IV) *O Iluminado* (1980), respectivamente.

Como discutido no final do Capítulo 2, há um estímulo muito grande da cultura visual cinematográfica, em especial de filmes que se utilizam do horror como elemento central de narrativa, em tomar o corpo lido *mulher* enquanto monstruoso (e isso não apenas por atributos físicos). No primeiro *frame* (figura 10), Marion Crane (Janet Leigh), é uma mulher que após roubar 40 mil dólares do local em que trabalha para se casar com seu namorado, resolve se abrigar da tempestade em um hotel à beira da estrada. O desfecho de sua história ocorre logo na primeira parte da obra de Alfred Hitchcock, quando acaba no banheiro assassinada pelo jovem Norman Bates (Anthony Perkins).

Já no *frame 2*, temos *Rabid* (1977)⁶⁹, lançado um ano após *Carrie* numa co-produção independente entre Canadá e Estados Unidos, em que traz a atriz Marilyn Chambers⁷⁰ como protagonista – conhecida por papéis no cinema pornográfico estadunidense –, que após um acidente de trânsito e uma operação cirúrgica, adquire um *ferrão fálico* sob uma das axilas, pelo qual se utiliza para se alimentar de outras pessoas. No *frame 3*, Cindy Hinds interpreta Candice Carveth, também em outra obra do David Cronenberg, *Filhos do Medo* (1979), que apresenta uma sociedade cuja ciência psicológica assume um papel de controle da mente e do corpo. O diretor é conhecido

⁶⁹ Um filme independente de 1977, roteirizado e dirigido por David Cronenberg. No Brasil, o filme recebeu o nome de *Enraivecida na Fúria do Sexo*.

⁷⁰ Marilyn Chambers foi uma atriz estadunidense conhecida por protagonizar um dos primeiros filmes pornográficos com narrativa, *Behind the green door*, que auxiliou a inaugurar “A Era do Ouro pornográfica” (1969-1984).

por sua(s) forma(s) de abordagem do corpo “não mais” humano e os atravessamentos da ciência e da tecnologia como ferramentas de alteração desse invólucro.

Por último, Wendy Torrence (Shelley Duvall), do filme *O Iluminado* (1980)⁷¹, assustadoramente tenta fugir de seu marido, Jack Torrence (Jack Nicholson), que se encontra atormentado pelo Hotel Overlook – local que passou a residir junto à sua família, nas montanhas do Colorado, para desbloquear sua criatividade na escrita e contribuir como caseiro durante os meses de inverno. O isolamento é disparador de vários acontecimentos dentro da obra, mas reiteradamente a família continua sendo um dos primeiros lugares para o qual o poder patriarcal se volta desmedidamente.

Em diálogo ao que foi exposto no final do Capítulo 2, não é difícil considerar a ideia de repetitividade das imagens desses filmes. Não é apropriado, menos interesse deste trabalho, executar uma análise das imagens pelos aparatos cinematográficos, entretanto, não pretendemos tomar as imagens enquanto fragmentos estáticos, destituídos de movimento e de uma continuidade. O grito do *pathos*, título da figura 10, é uma das formas de mostrar visualmente essa reinauguração dos gestos, que não por acaso, ainda atesta a presença da mulher como: vítima e algoz. Quando ocupa esta segunda posição, são sempre articuladas a elas atributos como monstruosas, histéricas, loucas, insanas, entre outros. Há também discursos que reiteram “(...) a aparente impossibilidade da violência feminina” (Priori, 2012, p. 14), em que se delimita uma imagem “ideal” de um feminino dócil submetido às estruturas patriarcais. Por este viés, torna-se impensável confirmar a violência da/pelas mulheres, senão atribuindo a um momento de desequilíbrio emocional, insanidade, entre outros⁷².

Importante afirmar que ao expor o *pathos* neste capítulo, foi possível identificar imagens de *mulheres* brancas, maioria delas loiras, no gesto do grito. De acordo com Didi-Huberman (2016), a emoção é um movimento. E o grito é o gesto desse movimento, de fora para dentro, numa tentativa de chamar a atenção. De origem latina, *ex-movere* significa emoção; e *movere* movimento. Portanto, a *emoção* é “(...) um movimento afetivo que nos ‘possui’, mas que nós não ‘possuímos por inteiro’” (p. 28).

⁷¹ Outra obra do escritor Stephen King adaptada para o cinema, agora sob direção de Stanley Kubrick. Embora seja um dos marcos do cinema e um dos grandes filmes que consagrou o diretor, não foi bem recebido pelo público na época de seu lançamento, em especial após a crítica de King feita diretamente a Kubrick.

⁷² Para mais, ver a Tese de Claudia Priori (2012), “Mulheres fora da lei e da norma: controle e cotidiano na Penitenciária Feminina do Paraná (1970-1995)”, em que a autora busca tratar do encarceramento de mulheres no sistema penitenciário paranaense, com destaque para discursos jurídicos, religiosos e médico-científicos, formulários, exames, entre outros documentos produzidos sobre essas mulheres nos prontuários criminais.

O grito é uma exposição (é a partir dele também que *novas vozes* se projetam na intenção de serem ouvidas). Numa perspectiva histórica, o bom comportamento das mulheres esteve associado à contenção do grito, num *gesto de obediência* e preocupação com a imagem da qual refletiam (Beauvoir, 1970). Gritar é, também, permitir que a voz se movimente para outros lugares, não mais no caminho da subserviência, mas da resistência.

No cinema de horror, com todas as ressalvas que o gênero tem se incumbido de desapropriar⁷³ ao longo da última década especialmente, as mulheres (brancas e cisgêneras) continuam a desempenhar um papel marcante nas telas, sempre guiado pelo *movimento* do diretor (homem, ao menos nos filmes anteriormente indicados) – este assunto foi demonstrado no final do Capítulo 2, num tensionamento com as argumentações de teóricas feministas a partir da década de 1970.

Há um entendimento junto aos assuntos discutidos sobre a mulher no cinema, em especial os debates que sustentam suas aparições atreladas ao erotismo. Para além desse tipo de enquadramento do corpo, não é tão distante associar as imagens munidas de sangue: corpos tocados pela impureza, servem de asco, de abjeção e de desencantamento. Estes corpos, manchados [e corrompidos] pelo sangue, narram uma história dentro desse tipo de cinema, marginalizam na medida em que aparecem e retomam o gesto do *pathos*, não apenas pelo grito, mas também por outras tantas emoções e ferramentas que geram o afastamento.

3.1.1 Indícios de um outro *pathos*

Historicamente, aos corpos que não pertencem ao masculino heteronormativo e patriarcal (majoritariamente um homem branco) é imposta a categoria de *sujeição* – são sujeitos/as à lógica do sistema. Quando não correspondem a esse propósito, tão logo são entrelaçados a estereótipos que os tipificam; e, se envolvidos pelos marcadores de raça/etnia, gênero e deficiência, cada qual com sua singularidade, representa um desvio maior.

⁷³ Neste ponto, importante mencionar *A morte do demônio: A ascensão* (2013), do diretor Lee Cronin. No filme, uma mãe solteira cria três crianças, uma delas é interpretada pelo ator transgênero Morgan Davies. Este teve uma crucial aparição ao longo do filme, e, para tanto, questões de transgeneridade abarcadas pela discriminação na família, não aceitação da mãe e dos irmãos não precisaram servir de marcadores dessa existência trans. Isso tranquiliza em alguma medida, pois nos faz entender a presença de outros corpos não-heteronormativos e cisgêneros ocupando espaço nesse cinema.

No cinema de horror, tal como nas fotografias de Arbus, é possível observar os marcadores do horrível. Tido, entre suas várias facetas, como atração, numa cultura da qual participamos ativamente enquanto produtoras/es e receptoras/es do que os filmes [e neste caso as imagens] nos contam, o cinema reitera a aceitação do horrível tangenciado pelos tabus que continuam a marginalizar os corpos: sejam corpos de pessoas com deficiência, corpos de mulheres cis, corpos de pessoas trans e travestis, corpos de pessoas gordas, corpos de pessoas negras, entre outros tantos. De início, muitos desses corpos permanecem escalados no silêncio, na margem, na não-existência. O jogo do cinema veicula as imagens que apontam para o *prazer visual*.

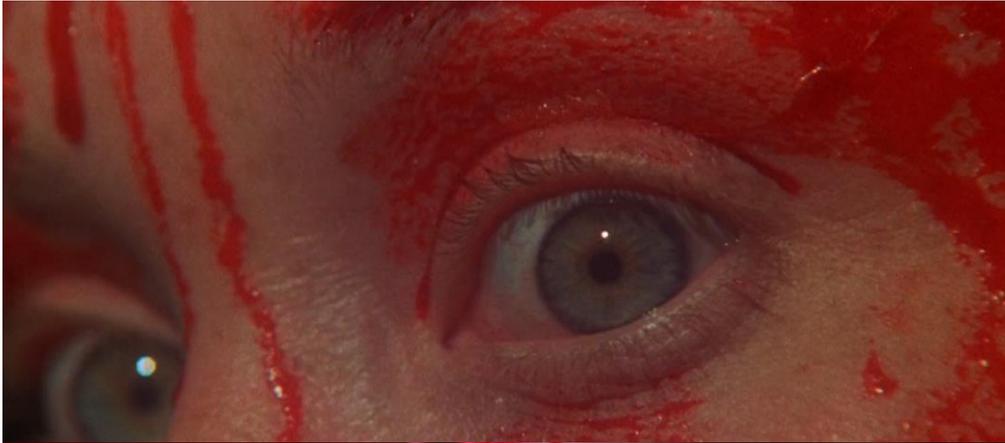
Na intenção de fazer cristalizar o *pathos*, este tópico se dedica a caminhar somente por imagens⁷⁴. Da Medusa de Caravaggio à Carrie de Brian de Palma, como apontado anteriormente, há uma cronologia que o tempo histórico não é capaz de sustentar em um único contexto: do passado ao presente existe uma *operação* da qual as imagens fazem parte, num movimento simbiótico. O cinema explora isso de muitas maneiras, a partir de seus códigos e de suas ferramentas. A imagem é uma grande aliada desse gesto, ainda mais porque somos reiteradamente levadas/os a caminhar junto de nossa cartografia mental visual: vemos, recebemos, percebemos e experienciamos as imagens; enquanto estas nos compõem de muitas formas, munem nosso pensamento, veiculam nossas ideias e reforçam os nossos próprios estereótipos. (Figura 12).

⁷⁴ Apesar deste trabalho ter como recorte as produções estadunidenses, nas imagens exploradas esse limite é atravessado.

Figura 12- Imagens revestidas de sangue













Fonte: Filmes diversos mapeados para composição da prancha⁷⁵.

Deixar que as imagens falem por si só permite um gesto diferente de análise, contrário à ideia minuciosa de se debruçar sobre os elementos que a compõem (enquadramento, por ex.). Desde o Capítulo 2, este texto tem se apropriado das imagens como *acontecimentos*, em que foi sugerida a tríade proposta por Hans Belting: imagem – corpo – mídia. O corpo que as imagens cuidadosamente escolhidas para a composição da prancha trazem (Figura 11) é, na medida em que provoca um distanciamento, o único corpo capaz de *chocar* (se comparado a corpos trans, corpos não-brancos e corpos de pessoas com alguma deficiência física).

Foi apontado que a massificação das imagens pode levar a sentimento algum sobre elas (Sontag, 2004). O fato de a realidade corroborar com as inúmeras imagens de mortos (corpos de travestis, trans e negros, por exemplo), impõe muito mais um desejo de saber sobre números do que entender as dinâmicas de violência que operam na dizimação deles. Sendo assim, a ficção e o horror operacionalizam dinâmicas de causar

⁷⁵ Da primeira imagem até a última, os filmes são, respectivamente: *Grave* (2016), *Precisamos falar sobre Kevin* (2011), *Abismo do Medo* (2005), *A morte do demônio* (2013), *Grave* (2016), *A morte do demônio* (2013), *Carrie* (1976), *Suspiria* (1977), *Carrie* (1976), *Banquete de sangue* (1963), *Garota infernal* (2009), *Censor* (2021), *Carrie* (1976), *A vingança de Jennifer* (1978), *Filhos do Medo* (1979) e *Abismo do Medo* (2005).

afeto emocional pelas imagens que chocam: chocaria em que medida um corpo que, em realidade, tende a estampar jornais⁷⁶ com cenas violentas e marcantes?

Na tríade proposta por Belting – da qual este trabalho se apropria e alarga –, o corpo é percebido de duas formas: na imagem dentro dela e fora dela. Os corpos presentes nas imagens suscitam outros corpos similares, de imagens semelhantes. Na tentativa de demonstrar isso visualmente, foram articuladas pessoas cobertas (ou ao menos tocadas) por sangue⁷⁷: sangue de violência, sangue menstrual, chuva de sangue, balde de sangue. Parece haver uma necessidade de sujar o corpo e expor a impureza que nele vive; a isso chamo de rastros de uma *abjeção* (discussão realizada no tópico anterior). Diante do que foi apresentado, ao retomar a pergunta inicial deste texto se há uma *circularidade*, um *pathos* que continua a sustentar os discursos monstruosos voltados a determinados corpos: as imagens, por si só, já respondem.

Na tentativa de não estagnar e não deixar que os discursos *naturais* se sobreponham aos atravessamentos *culturais*, há uma tentativa na sequência de extrapolar esses próprios limites e as fronteiras epistemológicas que até o presente momento sustentaram as teorias deste trabalho.

3.2 ESTUDOS *CRIP* E AS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS

Os estudos *crip/creepy* (arrepiaante, assustador e estranho) se instauram enquanto campo do conhecimento, buscando ampliar as margens epistemológicas e alargar os discursos e referências já impostos (Greiner, 2023). É preciso firmar o entendimento do conhecimento enquanto uma prática da qual somos, também, produtoras/es. Michel de Certeau (1982), em sua obra *A Escrita da História*, fala sobre o lugar da produção científica – ele se refere especialmente à história moderna social –, dentro da qual há

⁷⁶ Entendendo o contexto no qual nos inserimos, os jornais aqui são tomados como veículo de informação e de notícias; atualmente, o vetor dessas informações ocorre via *internet*.

⁷⁷ Há uma ressalva a ser considerada. O filme *Precisamos falar sobre Kevin*, dirigido por Lynne Ramsay, traz na imagem escolhida uma cena de uma tradicional festa espanhola chamada *Tomatina*, em que as pessoas participantes arremessam tomates umas nas outras. A opção pela cena deu-se pela semelhança que o corpo coberto por tomate remete ao corpo coberto por sangue, além de outros elementos que atesta uma presença marcante de uma maternidade *às avessas*. É um filme dirigido por uma mulher, com outro tipo de olhar sobre o corpo lido feminino e constantes transformações do *maternar*.

uma clivagem entre o discurso e o corpo social. É preciso fazer falar, pela história e por outros métodos⁷⁸, um corpo que se cala.

Não é possível, a essa altura, ignorar o fato de uma opacidade silenciosa instaurada sobre e sob os corpos que ainda estão distantes das práticas de conversação e das noções de civilidade. São estes corpos que não se mostram no silêncio e para os quais devemos, dentro de fronteiras possíveis, fazer falar e mostrar, já que “a violência do corpo só alcança a página escrita por meio de uma ausência” (Certeau, 1982, p. 14). De igual forma, o enredo dos gestos que circulam o corpo existe antes de falarmos sobre ele e permanece quando nos calamos, já que ele é o “limite onde o saber tropeça e pode parar” (Courtine, 2023, p. 147).

Nessa perspectiva, Preciado (2022) entende a tecnologia a partir de um jogo discursivo sofisticado: o de se apresentar pela *natureza*. Isso, portanto, leva os discursos das ciências naturais e humanas a se sustentarem por retóricas dualistas cartesianas, a exemplo: animais/humanos, corpo/espírito, natureza/tecnologia. Tais discursos reforçam pelo binarismo a estigmatização de alguns grupos: corpos trans e intersexos, as mulheres, os animais, as pessoas não-brancas, pessoas com deficiência, pessoas *queer*, doentes mentais. Na mesma medida, impedem que essas pessoas consigam acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais, etc. que são produzidas sobre elas.

Dentro dessa opacidade que tanto os discursos científicos quanto os ligados às artes se limitam, os estudos firmados na cripistemologia possibilitam a constituição do ser a partir da explosão da clausura que separa os sujeitos e os objetos (Greiner, 2023). Haraway (2009) não estava tão distante dessa maneira de entender o ser político ciborgue, como pôde ser observado no Capítulo 1. Sendo assim, por entender as noções de produtividade e eficiência ligados ao ato político de contribuir para o conhecimento, propomos apresentar um corpo “*a partir da singularidade (...) e de seus modos de existência*” (Greiner, 2023, p. 22. Grifo nosso). Nas palavras de Christiane Greiner (2023),

A cripistemologia faz emergir uma política de deliberada fragilidade (e imprevisibilidade), que nada tem a ver com o ficar inerte e sem ação, mas, em vez disso, concentra-se na recusa em habitar os parâmetros neoliberais de ativação. Trata-se de um outro tipo de movimento que emerge das opacidades (pp. 36-37).

⁷⁸ Concordamos com Pierre Goubert, para quem a História é um método, um projeto, uma maneira de se fazer ver e mostrar.

Então, as epistemologias *crip* condensam em si as opacidades daquilo que não é reconhecível, tampouco categorizável. Nesse sentido, propõe que não basta existir por existir, mas é necessário, também, propor um modo de existência e instaurá-lo como tal. Se cada gesto é fundamentalmente uma comunicação, dentro dela é possível propor uma existência pela qual se afirma o direito de existir (Greiner, 2023) – ou de silenciar, como recorrentemente observamos nas narrativas fílmicas audiovisuais.

Sendo assim, a rede a que se ligam as teorias *crip* instauram uma nova noção de campo do conhecimento, atravessando mundos e eixos temporais, sem necessariamente obedecer a uma ordem cronológica. Resta ainda a necessidade de organizar fundamentos e categorizar todas as modalidades de se fazer enquanto ser político? Seja pelo campo científico, seja pelos desdobramentos artísticos (Greiner, 2023). Impõe-se, disto, um grito de resistência que busca pluralizar e valorizar os movimentos singulares. Esses ecos não estão dados por acaso, mas são embriões de uma noção já muito importante que dialoga com os estudos *queer*, dos quais temos nos apropriado especialmente ao longo do Capítulo 1. Do *queer* ao *crip*, há um caminho de diálogo profícuo que se fundamenta, especialmente, a partir daquilo que entendemos das categorizações feministas e da insuficiência de uma única teoria feminista (que sirva) a todas as mulheres, por exemplo.

A feminilidade e masculinidade são arranjos tecnologicamente construídos e solidificados historicamente. O ato de desnaturalizar e desmitificar noções tradicionais ligadas ao sexo e ao gênero é tarefa prioritária de um corpo que se pretende *contrassexual* (Preciado, 2022). Se pela via da natureza a equação da normalidade de padrões (referente apenas aos dispositivos de controle sexual dos corpos, e entendendo a necessidade de intersecções que excluem e extinguem ainda mais a participação dessas pessoas; a exemplo de corpos trans não-brancos) impõe uma heteressexualidade e um binarismo do qual, ainda hoje, somos representantes, devemos a todo custo nos politizar por outros caminhos que não cedam à biopolítica – ou outras práticas de controle dos corpos.

De que forma, pelas imagens que os filmes mostram – entre as fotografias de Arbus do segundo capítulo e o *pathos* indicado durante a estruturação dos tópicos anteriores –, podemos romper com essa lógica binária? Durante a elaboração deste trabalho, entre as autoras e autores indicados, nos parece necessário ir mais além das categorizações epistemológicas já indicadas até presente momento. Se, durante as páginas anteriores, foi demonstrado como os *ecos* das imagens perduram, como propor

além das imagens pela criação de um porvir? É onde concentra-se o deslocamento e a fabulação.

Para Deleuze (e de Deleuze e Guattari), a fabulação consiste na “palavra em ato, um ato de fala” (Deleuze, 2018, p. 321), por meio da qual somos capazes de crer no mundo. Não se trata de crer em sua existência mundana, tal como nos é apresentada, mas na possibilidade de criar, entre movimentos e intensidades, novos modos de existir (Deleuze; Guattari, 1992). Diante disso, a discussão a seguir se fundamenta no conceito de fabulação estruturado pelo pensamento deleuziano, que consiste também numa das formas de resistência de um grupo *por vir*. Afinal, não é impossível desvencilhar desse pensamento uma noção de base foucaultiana em que a biopolítica é *transmutada* como um pensar político, por meio do qual buscamos afirmar políticas para a vida (Greiner, 2023).

3.2.1 Revestir o corpo de dor: modos de fabular e deslocar costumes

Aliado à epistemologia *crip*, a discussão se encaminha para pensar a dor pela sua própria desposseção, isto é, fazendo-a passar do estado individual para o estado coletivo quando compartilhada. Para isso, há o instrumento dos *processos de criação*, que entre gestos inacabados, instauram a possibilidade de tornar visível a dor como resistência política. Como propõe Greiner (2003), *é uma vontade de querer viver para não deixar morrer*.

Carrie White neste ponto é também um corpo *trans*. No caso de corpos transmasculinos, *estranhos à medida que sangram*; e corpos transfemininos, *na falta do sangue*, não há como se fundamentar somente pela natureza para explicar que uma mulher é uma mulher pelos fatores biológicos ligados a seu corpo. Não são todas as mulheres que menstruam; há, inclusive, opção entre mulheres cisgêneras de não menstruar (assim como condições biológicas que impedem esse fator), e mulheres trans e travestis que não menstruam e não existe condição biológica que as fará menstruar. Isso ocorre também com a possibilidade de gerar uma criança. A legitimidade de um corpo trans e travesti é meramente ilustrativa – para não dizer inexistente. De acordo com Preciado (2022), é atribuída a classe do feminino aos corpos suscetíveis de gravidez e parto (na lógica do modelo sexual = reprodução sexual).

Há também um tipo de *contrato social midiático* que reitera o que Susan Sontag (2003, p. 20) salienta em sua obra *Diante da dor dos outros*: “se tem sangue, vira

manchete”. É possível notar uma ambiguidade no sangue que atrai multidões; do ponto de vista da autora, as imagens atrozes da guerra veiculadas em excesso geraram a consciência de um sofrimento que não mais choca. Ler sobre as mortes é como ler sobre números. No Brasil, por exemplo, a guerra continua a imperar contra corpos trans e travestis, que reiteradamente violentados, alçam o país no *ranking* entre aqueles que mais matam essas pessoas.

Esse movimento direto de extinção das diferenças – resultado do corpo não-padronizado no âmbito da sexualidade (gênero e sexo imbricados) – obriga forças contrárias a reagirem. Arelado a isso, há também a justificativa de um auto-posicionamento enquanto uma dessas forças, no sentido de não responder aos dispositivos normatizados biologicamente (a natureza da qual se refere Preciado). Quanto mais lemos sobre os números de mortes (trans e travestis), menos sabemos sobre suas vidas e seus eixos de representatividade. É inegável que, atualmente, o cenário tem estremecido suas fronteiras graças às resistências, que têm ocupado lugares e conseguido dar voz à própria voz.

Nos casos em que as resistências integram o espaço das artes, novos corpos são dados a ver num movimento contrário à massificação de “imagens de guerra”. Aos corpos trans e travestis são possibilitadas outras histórias narradas/representadas que não apenas aquelas relacionadas à dor, violência, morte e busca por aceitação. Há uma pluralidade de vivências que não podem – nem devem – ser resumidas a esses eixos; da mesma forma que não devemos nos contentar com poucas presenças dissidentes em espaços heteronormativos.

Apesar disso, as imagens que recebemos – para além dos filmes e das fotografias apontados ao longo desta dissertação – continuam a reproduzir os binários. E, das muitas vezes que o fazem, reiteram a abjeção da *mulher cisgênera*. É igualmente importante ressaltar que não desconsideramos os fatores históricos que circunscrevem o cenário *feminino* e o que se implica no *ser mulher*, pois são construções estruturadas ao longo de décadas das quais não é possível fugir. Portanto, arquitetar uma *leitura contrassexual* das imagens munido das lentes da fabulação deleuziana é propor uma forma de *existência junto a outras*.

Fabular é narrar de formas diferentes, é criar tensão entre silenciamentos. Projetar, escancarar, desconfigurar. Um corpo transmasculino, generificado ao nascimento, sangra como Carrie. E é tomado pelas outras pessoas de formas similares àquilo que o filme resgata: distanciamento e estranheza. Neste ponto, cabe a retomada

de Butler (2022), quando esta destaca a fragmentação de feminismo(s) e a necessidade de se firmar uma luta direta (com as ressalvas que toda intersecção propõe).

Sabemos do abismo entre pessoas cisgêneras e transgêneras que transcende a cultura – mas que por ela ganham amparo –, que vão desde a aceitação principiada pelo discurso da *natureza* (o biológico) quanto pela transgressão de normas que se ampliam consideravelmente por outros discursos, a exemplo do científico, do religioso, das mídias (e artes no geral). Tão logo, diante da observação das imagens apresentadas nesta dissertação, por muitas vezes recaímos nos mesmos julgamentos binários, aplicando sobre os corpos que ali eram mostrados os moldes do binarismo. Dentro desse movimento, como não questionar os corpos – e a forma como *acontecem* – nas imagens? Essa questão perpassou boa parte desta dissertação, e voltamos a ela na intenção de rebater o binarismo e possibilitar uma leitura pelo silenciamento e o não-lugar – para a qual investimos o *gesto da fabulação*. Assim, abro aspas para um texto de autoria própria, que foi escrito ao *ler a imagem* que se apresenta a seguir (Figura 13).

Figura 13- Corpos que sangram



Fonte: *Carrie*, 1976, 4'43''.

“Olhem o sangue que escorre das minhas pernas. O que é isso? Por que, dentro deste corpo do qual não me reconheço, ainda ousou sangrar? Vocês estão vendo minhas mãos? O sangue escorreu do meu corpo, eu não sei o que é isso. Vocês estão se preocupando com o mundo em que vivem? Por que o [meu] sangue não chama a atenção das outras pessoas? Ou chama sim! Será que sou eu, em meu corpo e minha condição, que não mereço ser reconhecido/a/o? Olhem aqui! Há um corpo munido de sangue, entre as pernas, entre as mãos, há sangues e sonhos. Estamos nos espalhando nesse mundo. Escutem aqui, estão vendo o sangue? Assusta? Encabula? Choca? Não é sangue de manchete, é sangue de marca: marca viva de resistência”.

Se um corpo transmasculino sangra (menstrua), ele choca na medida em que rompe com o discurso biológico (vinculado à natureza); choca quando lhe falta um órgão na presença de outro; choca mais ainda quando os órgãos coexistem (intersexo); choca em ambientes privados e públicos, inclusive no banheiro generificado. Não podemos, a essa altura, deixar de considerar a violência do feminicídio e como todos os outros corpos, que não de homens brancos cisgêneros, ainda são alvos de violências extremas (vide o alto índice de feminicídio, crimes de racismo, LGBTQIfobia, entre outros). São diferentes tipos de *choques* que colidem, seja a submissão da mulher, da pessoa não-branca, da pessoa com deficiência, da pessoa transgênera. As intersecções servem como caminho de luta(s): é preciso unir forças contra o patriarcado e a visão limitada que temos sobre as outras pessoas.

Carrie White, personagem lida como mulher (e branca), é estranha por desconhecer sua menstruação e principalmente por não servir de exemplo padronizado à estética feminina (ou estética do desejo). Seu corpo e sua linguagem corporal respondem a uma lógica natural do biológico: nascida menina e criada *mulher*. Na condição de mulher, ela escala à monstrosidade. É também monstro, capaz de, num ato de rebelar-se contra tudo a ela imposto enquanto limite de *existência*, guiar seu olhar e matar as pessoas ao seu redor. O ato de rebelar-se não carrega uma carga pejorativa, pelo contrário, há um entendimento dele como um movimento significativo de *luta* – paralela às condições de medo e monstrosidade.

Ao retomar o que foi discutido anteriormente sobre *as paisagens do medo*, acrescentamos uma breve ideia de uma *paisagem do corpo que põe medo e tem medo*. No cinema de horror, a lógica binária é prevacente em muitas narrativas (a imagem é apenas um artifício, na qualidade de linguagem, que reitera isso); ou seja, há um arsenal de imagens disparadoras que reintegram aquilo nomeado anteriormente de *grito do pathos*: a mulher (cisgênera, mostrada pela imagem) continua a temer e a ser temida, entre os dois polos; quando não, serve como objeto de passividade ou desejo. Aos outros corpos não-cisgêneros são destinados os silêncios. Nem os monstros, nem os demônios alcançam estes corpos, que não existem ali. Corpos cuja “(...) existência social é matizada pelo terror” (Mombaça, 2017, p. 20) em sua já dada realidade.

Na perspectiva de Foucault e de Certeau (1982), as práticas de poder – e podemos pensar nestas que marginalizam algumas existências/corpos – não ocorrem de forma direta e imediata, mas se sustentam por um *conjunto* de ações e operações (denominadas por Certeau de *procedimentos*). Da mesma forma que existe esse movimento, há a possibilidade de uma criação “contrária”, na qualidade de se aliar às *tecnologias* com as quais convivemos hoje em dia (algo que viemos falando ao longo de todo este trabalho). Para tanto, resgatamos o que Michel de Certeau (1995) define sobre a cultura, e aplicamos essa definição a esse nosso último gesto, também cultural, de atravessar as imagens entre “(...) aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia” (p. 239).

À guisa do que escreveu Clarice Lispector em *Paixão Segundo G.H.* (2009, p. 21), “criar é o risco de se ter como realidade”. Que não nos falem essas possibilidades de criação no desejo de que, como transposto no início deste texto: “(...) novos mundos nos surpreendam em meio às ruínas!” (Greiner, 2023, p. 84). Dito isso, trazemos o que

Jota Mombaça, bicha não-binária, escritora e artista visual brasileira, relata em *O Mundo é meu trauma*:

(...) àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, *nós nos espalharemos*. Não como povo, mas como peste: *no cerne mesmo do mundo, e contra ele* (Mombaça, 2017, p. 20. Grifo nosso).

Crer nisso é, pois, uma forma de operar junto à *certeza*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E o “gesto inacabado” de pesquisa

a não linearidade e o inacabamento, intrínseco à continuidade. O tempo da reflexão não cessa quando o filme estreia, a exposição é aberta ou o livro é publicado. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas que estão sempre em processo.

(Cecília Salles, *O gesto inacabado*).

Entre rizomas e tessituras que compõem os *cruzamentos* desta dissertação como um todo, foi possível atribuir à leitura das imagens um gesto potente de olhá-las e atravessá-las. Foi preciso dialogar profundamente naquilo que Didi-Huberman (2016) menciona sobre crer que cada imagem é muito mais do que podemos dizer e traduzir com palavras e ideias. Por meio de imagens e outros discursos, refletimos sobre a *circularidade* de corpos monstruosos nos aparatos da fotografia e do cinema. Entretanto, esse desdobramento do olhar de pesquisa para o objeto proposto (as imagens monstruosas e outros discursos), só ocorreu depois de embates próprios e em diálogo com outros campos do conhecimento.

Michel de Certeau (2000, p. 269) nos afirma que “ler é estar alhures, onde não se está, é estar em outro lugar”. Ler imagens é, também, uma forma de se desarticular do instante presente para o instante-memória. E, dentro desse jogo discursivo do qual viemos falando ao longo desta dissertação, a memória privilegia, via de regra, a repetição – “citação, recitação e comentário” (Courtine, 2023, p. 75). Assim, por esse viés, também devemos levar em conta que nenhum discurso – inclusive o desta pesquisa – pode estar desvinculado de suas atuais condições de produção.

Embates próprios culminaram na descentralização do objeto de pesquisa inicialmente proposto: o filme *Carrie* (1976) e as relações contextuais de sua produção. Como condensar informações novas pela repetição daquilo que já não se mostra como novo? E mais, como tensionar reflexões que viabilizam a existência de um corpo fora dos padrões normativos, se este corpo não é mostrado? Essas interferências pulsantes de ruídos silenciosos permitiram com que uma leitura nova fosse sistematizada a partir de discursos já enraizados.

Buscamos entrelaçar as categorias sexo, gênero e sexualidade aos discursos médicos, biológicos, religiosos, científicos [e também artísticos] sobre o corpo. Entre autoras e autores articulados ao longo deste trabalho, compreendemos o corpo enquanto uma *situação*, cuja interpretação é dada por meio de significados culturais a ele implicados. Não há só um limite material do corpo – por isso a necessidade de uma história interminável sobre ele (Courtine, 2013) –, mas um limite discursivo que se firma pela *repetição*. Esse limite ocorre, especialmente, em razão da estreita afinidade com a memória (formações discursivas via repetição).

A fim de entender a construção que cerceia o corpo e os ideais regulatórios sobre ele, nos apoiamos nas teorias de Michel Foucault e em dois de seus conceitos: discurso e dispositivos (entre eles o da sexualidade). Junto de suas ideias, caminham as de Judith Butler, Berenice Bento, Guacira L. Louro, Paul Preciado e Donna Haraway (teorias *queer*, pós-estruturalista, feminista e pós-feminista) – autoras/es que partilham do entendimento de que o corpo, mais do que matéria, é *acontecimento*. E ele acontece em razão das estruturas e dos enunciados que operam sua *continuidade* – o poder que implica o surgimento dos corpos ocorre mediante sua atuação reiterada. Isso, portanto, nos leva a entender que o corpo é *construído* pelos domínios de exclusão e coerção a ele imposto. Exemplo disso é quando Berenice Bento nos afirma que nossos corpos já são maculados pela cultura (ou seja, pré-concebidos pelo dispositivo do gênero e da sexualidade que nos são impostos).

Disto, pois, entendemos as dimensões excludentes que “generificam” os corpos: o binarismo sexual e a diferenciação sexual (Preciado, 2022). Esses dispositivos são os limites que constroem o sexo, o gênero e o corpo (essa construção acontece em virtude do conjunto de discursos, instituições, leis, medidas, espaços projetados, entre outros elementos integrados aos dispositivos) (Foucault, 1979/2022). Sendo assim, compreendemos o corpo inscrito em uma sociedade, cujas *redes de poder* são responsáveis por formular e manter as categorias binárias de sexo (pênis – homem x vagina – mulher), de gênero (mulher – feminino x homem – masculino) e de sexualidade (um ideal de *vir a ser* inscrito na violência do regime sexual heteronormativo).

Quando os corpos não respondem aos ideais que buscam regulá-los, culmina o discurso do corpo *monstruoso*. Na concepção foucaultiana, o monstro contempla as irregularidades da natureza, um modelo de “todos os pequenos desvios” (Courtine, 2013, p. 256). De acordo com Foucault (2001), o monstro se apresenta sempre fora da

lei, e essa violação não ocorre apenas na dimensão social, mas também – e sobretudo – da natureza. Por isso a grande necessidade em se debater sobre a *construção* do sexo em seu aspecto cultural, sem incorrer à falsa alusão de inseri-lo entre as leis da natureza, as quais fazem surgir o “corpo-monstro”. Esse corpo, também *situacional*, não tem sua monstruosidade atribuída somente pelo sexo e gênero, mas por outros marcadores que o tipificam, como raça/etnia e deficiência(s).

Pensar os corpos tocados pela *impureza* foi uma das maneiras de entender os elementos que os permeiam. O sangue polui o corpo, o atravessa tanto em seus limites simbólicos quanto em sua concretude (desta segunda, buscamos apresentar as imagens de corpos *ensanguentados*). A partir da discussão articulada pela antropóloga inglesa Mary Douglas (1966), definimos a poluição e a impureza como *qualidades* da subversão à lógica natural imposta. A demarcação que cria o monstro é a fronteira ultrapassada pela *natureza*. Quando pensamos os corpos de “mulheres” (apesar de particularmente entendermos as criações dos gêneros), observamos uma fronteira bem delimitada que aponta para os *signos de fechamento* de seus corpos (entre olhares cabisbaixos, pernas cruzadas, postura correta) – particularmente ensejados pela função dionisíaca, instintiva e emotiva que lhes são atribuídas (Bourdieu, 1998/2021).

Portanto, concluímos que as construções dos corpos, dos sexos e dos gêneros se pautam em esquemas cartesianos de dualidade: homem e mulher, macho e fêmea, natureza e ciência, bom e mal – respectivamente nessa ordem de dualismos. Aos primeiros, do regime patriarcal, cabe a abertura aos mundos, ao mercado, ao trabalho, à faculdade racional. São estas pessoas – homens brancos, cisgêneros – que continuam a arquitetar os domínios de exclusão que se ligam à *construção dos corpos*. Das vezes que a diferença (as resistências) se propõe a clamar seu espaço, há a criação e uma imagem subvertida dessa ordem (o monstro). Para tanto, os dispositivos – na qualidade de produção de sujeitos – operam a partir de outros discursos, como no caso das imagens fotográficas e cinematográficas.

Concebemos o corpo e a relação de olhares que se integra a ele (no espetáculo do disforme, por exemplo) formulada por um emaranhado estrutural, que não se constrói de modo singular e único, mas a partir do esquema relacional que o circunda. Assim, ao pensar a dimensão dos dispositivos e dos discursos que se integram a ele na circulação do corpo monstruoso, nos direcionamos à tarefa de pensar os aparatos da fotografia e do cinema (os discursos das imagens fotográficas e cinematográficas). O historiador da arte, Hans Belting (2006), ao lançar a tríade imagem-corpo-mídia como

proposta de análise, nos forneceu um mapa norteador de entendimento da imagem enquanto resultado da negociação entre o corpo e a mídia. Sendo o corpo presente tanto enquanto receptor e produtor da imagem que lhe é apresentada, quanto corpo [objeto] na imagem que se mostra. Propomos caminhar aliados a uma *nova* iconologia, cuja tarefa fundamental seria a de

(...) tecer a ligação entre arte e imagens em geral, mas também reintroduzir o corpo que tem sido tanto marginalizado por nossa fascinação com a mídia *quanto desfamiliarizado como um estranho em nosso mundo*. O presente consumo massivo de imagens necessita de nossa resposta crítica, que, por sua vez, necessita de nossos insights sobre como as imagens operam em nós (Belting, 2006, p. 60. Grifo nosso).

De que forma as imagens operam em nós? Identificamos uma *circularidade* nas imagens depois de questioná-las. Percebemos uma comunicação pela reiteração de corpos/padrões/normas/formas. Cada mídia se propaga de forma diferente, a depender do contexto histórico que a permeia. Se antes as pinturas realistas desempenhavam o papel de duplicar o mundo, as fotografias se encarregaram de condensar uma realidade mais vívida na qualidade de *duplo* do corpo. Nada mais surreal que um objeto duplicado, disse Sontag. Na minha idade hoje, consigo recapitular os álbuns de fotografia que tecem os anos de minha infância, cujas legendas eram escritas pela minha mãe abaixo de cada foto colocada no plástico. Amuletos de vida. As fotos registram, recuperam e participam da nossa memória e do nosso catálogo visual (são as imagens endógenas e exógenas da qual viemos falando em parte desta dissertação).

Somos pessoas permeadas por uma linguagem visual, de textos [palavras] e de imagens. Palavras são, também, imagens. Sandra Pesavento (2008) já afirmava isso, assim como Alberto Manguel (2001), para quem essa linguagem se faz de imagens traduzidas em palavras e vice-versa. As imagens obstruem o mundo e nos convidam a viver junto delas. São frutos de nossa criação em conjunto com a cultura visual da qual participamos ativamente. Como apontado anteriormente, estamos, a todo momento, construindo nossas próprias imagens e, ao mesmo tempo, sendo construídos por elas. Percebam que a *construção* (a mesma do corpo, empregada por Butler) também é importante na nossa própria construção de imagens.

De imagens internas e externas, criamos nosso próprio arcabouço imaginário de *representações*. Não apenas na qualidade de presentificar no mundo uma ausência já

intrínseca, mas de narrar, de perpetuar, de continuar, de traçar aspectos já enraizados em outros discursos (como no caso do corpo). Conferimos às fotografias de Diane Arbus o gesto de enquadrar o corpo estranho, de atribuir a estes corpos, pela relação de olhares, o distanciamento, a subversão, a impureza. Entendemos que as imagens existem também em diálogo com outras imagens, na manutenção de *gestos* que são lembrados pela repetição (a mesma fórmula da formação discursiva). No caso da proposta metodológica desta dissertação, encontramos respaldo nas formulações de Jean-Jacques Courtine, Didi-Huberman e Etienne Samain. Deste primeiro, partimos do conceito de intericonicidade a fim de entender os *insights* que as imagens nos suscitam. Toda imagem é um discurso, um já-visto: uma imagem “velha” que a mídia resgata dentro de um acontecimento “novo”.

Nesse sentido, toda imagem instiga outras imagens e, nessa *cartografia de imagens* verificamos um *pathos* (resultado das instigações de Aby Warburg). A contribuição de Warburg chegou até nós de duas formas: as leituras feitas de Didi-Huberman e o encontro com Etienne Samain – em ambos identificamos a reafirmação deste *pathos* que se integra às imagens. E como definir o *pathos*? Para os autores, consistem em gestos imemoriais que as imagens cristalizam, transmitem e transformam. Imemorial no sentido de que não sabemos especificamente de onde vêm esses traços, mas sabemos que existem ali já há muito tempo (arraigados em formações pré e pós-discursivas). Não é preciso cair no mito das origens, nem questionar especialmente o quando das coisas, e sim o porquê delas. Diante das imagens, indagamos: como se reafirmam os discursos sobre os corpos? Como são anunciados? Quais seus *enunciados*?

O cinema, entendido como uma ampliação da realidade pelo movimento sugestivo das imagens, foi outra mídia que nos possibilitou refletir sobre as questões lançadas neste texto. Foi por ela que enfatizamos a percepção e experiência do corpo-abjeto-monstruoso em imagens emblemáticas do gênero horror, entrecruzando diversos filmes de diversas décadas. Como indicado anteriormente, o limite do *pathos* concentra-se em sua fronteira diluída: entre ecos que ultrapassam contextos espaciais e temporais; entre não-limites, entre sobrevivências (sobrevidas). Uma imagem é uma memória de memórias, ressalta Samain (2012), por isso apostamos em uma cartografia própria a fim de apresentar imagens disparadoras de alguns gestos do *pathos* que verificamos em produções do gênero do horror.

Perscrutamos a década de 1970 estadunidense pelo espetáculo do horror – tanto da fotografia quanto do cinema – por ainda colher frutos de um primeiro projeto escrito, que veio a criar outros *novos rumos* à medida que as leituras, proposições, articulações, orientações e aulas foram acontecendo. Justificamos esse gesto de nos apoiar nestas produções pelo fato de questionar a massificação de imagens que nos são apresentadas dia-a-dia (no cotidiano), entre práticas de produção de sentido e de significado atribuído. Nossas imagens mentais são criadas em diálogo [ou contraposição] às imagens que não são mostradas nas mídias. Novamente retomando Belting, propomos refletir sobre essa manutenção de uma imagem (binária) dos corpos, e de uma abjeção ligada ao mundo feminino (apresentado durante todo este trabalho pelo viés da monstruosidade).

Essas abordagens iniciais permitiram impulso para uma nova proposição, em que reavemos o conceito de fabulação deleuziano na intenção de *criar um porvir*. Se, num primeiro momento, o *pathos* serviu de fator pulsante das citações e recitações das imagens que *circulam*, num segundo momento o movimento ocorreu além-dele, no gesto de criar. Dentro das epistemologias científicas, conseguimos visualizar uma ligação com os estudos da cripistemologia: uma perspectiva que emerge das opacidades. Essa nova forma de encarar o mundo, de criar e de fantasiar foi um outro ponto da dissertação que buscamos explorar.

Entendemos os limites que operam durante o mestrado – seja no amadurecimento de leituras, compreensão de teorias e construção das reflexões –, sendo possível visualizar isso com maior ênfase no último gesto – o da criação (fabulação) pela imagem disparadora do filme *Carrie* (1976). Nesse sentido, reiteramos a importância de que outros estudos continuem ecoando essas *subversões*, que novas pessoas pesquisadoras se voltem às imagens a fim de questioná-las em sua massificação ou em seus silenciamentos. Eis aqui o *gesto inacabado* que o trabalho de pesquisa nos exige somado à potência da criação *em artes*. Não propomos noções engessadas, pelo contrário, reinauguramos uma *vontade de criar* na intenção de *instaurar estranhezas para existir*⁷⁹.

Sendo assim, partimos de Deleuze e Guattari para firmar o conceito de fabulação; quer seja o *ato de fala*. Esse ato (ação ou prática), consiste em um meio pelo qual somos capazes de crer no mundo (do ponto de vista de Warburg e os autores

⁷⁹ Subtítulo da obra *Corpos Crip*, de Greiner (2023).

contemporâneos a ele utilizados, podemos entender essa crença no mundo pelo *pathos* das imagens, por exemplo). Entretanto, a fabulação vai além de uma existência mundana, ela instiga a criação, entre os movimentos e as intensidades, entre novas formas de existir. Seria, em larga medida, uma forma de resistência de um grupo *por vir* (na criação de um *porvir*). Entendemos que não há uma quebra da proposição foucaultiana entrelaçada neste texto, muito pelo contrário, existe um diálogo profícuo com a biopolítica e sua transmutação de *pensar político*. É nesse gesto, de afirmar políticas para a vida, que nos debruçamos.

Foi durante o percurso que essas novas ideias se misturaram às outras já indicadas. Foi necessário olhar de fora, distanciar, verificar outros mecanismos para compreender *além* do *gesto* inicial de abordagem. Verificamos as inúmeras opacidades que nebulam o corpo, apagam e acinzentam cenários, e incluímos no percurso de pesquisa uma nova paisagem que deve ser lembrada, reiterada, reinaugurada em *novos outros tantos gestos de se fazer valer enquanto ser político*. O ser político de Haraway, que não teme a natureza e se familiariza a ela. Um ser político que, ao se despir das lógicas enraizadas dos discursos, saberá ainda mais compreender as *crianças que estão porvir*. Se Paul Preciado (2020), ao empreender suas “Crônicas da Travessia” (presentes no livro *Um apartamento em Urano*), fala para aquelas pessoas ainda não nascidas. Hoje, as pessoas que compõem esses novos públicos, já nasceram. Novos ecos estão impulsionando novos olhares. Novas formas de *ser* e *perceber* o(s) corpo(s) nas artes e nas mídias em geral.

A vocês me dirijo e, por ora, “interrompo” essa jornada.

REFERÊNCIAS

- Adelman, Miriam. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: **Representações de Gênero no cinema**. Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero UFPR, n. 2, 2003, pp. 80-109.
- Agamben, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, pp. 9-14, 2008.
- Alloa, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In Alloa, Emmanuel. (Org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 7-23.
- Almeida, Francis de. Resenha - Os Anormais, Michel Foucault. **Sociologias** (Porto Alegre), ano 8, n. 16, pp. 360-367, 2006.
- Bazin, André. A evolução da imagem cinematográfica. In: Bazin, André. **O cinema**. Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, pp. 66-81.
- Bazin, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Antologia. 2 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2021, pp. 107-111. Texto original publicado em 1958.
- Beauvoir, Simone de. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão, 1970.
- Belting, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à Iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia** (São Paulo), n. 8, 2006. ISSN 1679-9100
- Benjamin, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018. Trabalho original publicado em 1936.
- Bento, Berenice. Transexuais, corpos e próteses. **Labrys – Estudos Feministas**, n. 4, ago/dez. 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys4/textos/berenice1.htm>. Acesso em 16 jun. 2023.
- Bordwell, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. **A arte do cinema**. Uma introdução. São Paulo: Editora da Unicamp e Editora da USP, 2013.
- Bourdieu, Pierre. **A dominação masculina**. A condição feminina e a violência simbólica. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 2020. Trabalho original publicado em 1998.
- Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel Difusão Editorial Lda., 1989.
- Butler, Judith. “Criadora de Problemas: Trajetória política e intelectual”. Entrevista realizada por Carla Rodrigues, Maria Lygia Quartim de Moraes e Yara Frateschi. **Revista Margem Esquerda** (Ed. Boitempo), n. 33, 2021.

- Butler, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- Butler, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Obra original publicada em 1990.
- Carrière, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Carroll, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus Editora, 1999.
- Catrysse, Peter B.; Liu, Xinqiao.; Gamal, Abbas El. QE Reduction due to Pixel Vignetting in CMOS Image Sensors. In: Bloyke, Morley M. et al. (Eds). *Sensors and Camera Systems for Scientific, Industrial, and Digital Photography Applications. Proceedings of SPIE*, v. 3965, 2000. Disponível em: https://isl.stanford.edu/groups/elgamal/abbas_publications/C074.pdf. Acesso em 15 jun. 2023.
- Certeau, Michel de. **A cultura plural**. Brasil: Papyrus, 1995.
- Certeau, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- Certeau, Michel de. **A invenção do cotidiano: Vol. 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Chartier, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados** – Revista das Revistas, v. 11, n. 5, 1991.
- Clover, Carol. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**, 29, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2928507>. Acesso em 20 dez. 2023.
- Costa, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: Mascarello, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. Papyrus Editora, 2006, pp. 17-52.
- Corrigan, Philip. Making the boy: meditations on what grammar school did with, to and for my body. In Giroux, Hneri (Org.). **Postmodernism, feminism and cultural politics**. Nova York: State University of New York Press, 1991.
- Courtine, Jean-Jacques. **Corpo e Discurso**. Uma história de práticas de linguagem. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2023. Obra original publicada em 1989.
- Courtine, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**. Pensar com Foucault. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- Creed, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.

Delumeau, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Deren, Maya. Cinema: o uso recreativo da realidade. **Devires** (Belo Horizonte), v. 9, n. 1, pp. 128-149, 2012.

Didi-Huberman, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

Doane, Mary Ann. A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**. (Antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2021, pp. 371-387.

Douglas, Mary. **Pureza e Perigo**. Lisboa: Edições 70, 1966.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus Editora, 2018.

Epstein, Jean. A inteligência de uma máquina – Excertos. In Xavier, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Antologia, 2021, pp. 228-236. Texto originalmente publicado em 1974.

Ferreira, Luiz Carlos P.; Caixeta, Ana Paula A. A dimensão do estético na fotografia de Diane Arbus. In **17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, 2018, pp. 240-247. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/31-Luiz_Carlos_Ferreira.pdf. Acesso em 20 mai. 2023.

Foucault, Michel. **Arqueologia do saber**. 8 ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2020. Obra original publicada em 1969.

Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

Foucault, Michel. **História da Sexualidade I – A vontade de saber**. 13 ed. Edições Graal, 1988.

Foucault, Michel. **Microfísica do poder**. 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022. Obra original publicada em 1979.

Foucault, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Aulas ministradas no *Collège de France* (1974-75).

Freud, Sigmund. Além do princípio do prazer. In **Obras Completas** (v. XVIII). Rio de Janeiro: Imago, 1977. Trabalho original publicado em 1920.

Friedman, Lester. Introduction: Movies and the 1970s. In Friedman, Lester (Ed). **American cinema of the 1970s: themes and variations**. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, pp. 1-26.

Frainer, Luciana Fiamoncini; Rodrigues, Luis Carlos; Kraemer, Celso. Biopoder e biopolítica: Sade entre Foucault e Agamben. **Profanações Revista** (Universidade do

Contestado), v. 9, pp. 301-324, 2022. ISSN: 2358-6125. Disponível em: <http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/4094>. Acesso em 05 mai. 2023.

Greiner, Christine. **Corpos crip**. Instaurar estranhezas para existir. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

Haraway, Donna J. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In Tadeu, Tomaz (Org.) **Antropologia do Ciborgue**. Minas Gerais: Editora Autêntica, 2009, pp. 33-118.

Haraway, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women**. The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991.

Holanda, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos – Midia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, pp. 1-18, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24361>. Acesso em 15 mai. 2023.

hooks, bell. **Olhares negros, raça e representação**. Editora Elefante, 2019.

Hutchings, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Scarecrow Press: United States of America, 2008.

Jung, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Brasil: Harper Collins, 2016.

Kappler, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Krambeck, Isis Muller. **Dos palcos às telas, o espetáculo da (des)humanidade: relação entre os Freak Shows e a Vênus Negra/2010**. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), Universidade Estadual do Paraná/Campus Curitiba II, Curitiba, 2020. Disponível em: [http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2020/Dissertao IsisMulle rKrambeck_PPGCINEAV.pdf](http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2020/Dissertao%20IsisMullerKrambeck_PPGCINEAV.pdf). Acesso em 10 mai. 2023.

King, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Kristeva, J. **Powers of Horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

Lacan, Jacques. **Função e campo da fala e da linguagem**. In: Lacan, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Texto original publicado em 1953-54.

Laqueur, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Lauretis, Teresa de. Imagenação. In: **Representações de Gênero no cinema**. Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero UFPR, n. 2, 2003, pp. 1-79. Tradução do capítulo Imaging, extraído da obra Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

Lispector, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rocco, 2009.

Lobow, Arthur. **Diane Arbus: Portrait of a Photographer**. New York: Ecco Press, 2017.

Louro, Guacira L. **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2021.

Manguel, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Martins, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

Morin, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de Antropologia Sociológica. Brasil: É Realizações!, 2014.

Moulin, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX: Volume 3**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, pp. 15-82.

Mombaça, Jota. O mundo é meu trauma. **Piseagrama**, n. 11, pp. 20-25, nov. 2017.

Mulvey, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**. (Antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2021, pp. 355-370. Conferência apresentada em 1973.

Mulvey, Laura. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Texto apresentado durante a conferência *Cinema and Psychoanalysis*, vinculado ao Center for Media Studies, SUNY. **Framework**, 1981. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-19798-9_4. Acesso em 29 mai. 2023.

Nery, João Walter. **Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois**. 1. Ed. São Paulo: Leya, 2011.

Nicholson, Linda. Interpretando o gênero. Publicado originalmente em **The Play of Reason: From the Modern to the postmodern**. Traduzido ao português com permissão da Editora Cornell University, 1999, pp. 53-76.

Pedro, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História** (São Paulo), v. 24, n. 1, pp. 77-98, 2005.

Perrot, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

Pesavento, Sandra J. O mundo da imagem: território da história cultural. In Pesavento, S. J.; Santos, N. M. W.; Rossini, M. de S. (Orgs). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008, pp. 99-123.

Preciado, Paul. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2022.

Preciado, Paul. **Um apartamento em Urano**. Crônicas da Travessia. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2020.

Priori, Claudia. **Mulheres fora da lei da norma**: controle e cotidiano na Penitenciária Feminina do Paraná (1970-1995). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27118>

Reis, Francis V. dos; Lima, Paulo Santos. **A nova Hollywood**. Centro Cultural do Banco do Brasil, Ministério do Banco do Brasil, Brasil: 2015, pp. 6-12. Disponível em: https://www.enquadramen.to/_files/ugd/3f3f10_5b4f754c12ab4adb9ccdf659379ed67c.pdf. Acesso 02 jun. 2023.

Rodrigues, Sérgio Murilo. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. **Psicologia em Revista** (Belo Horizonte), v. 9, n. 13, pp. 109-124, 2003. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/168/181>. Acesso em 05 mai. 2023.

Salles, C. A. **O Gesto inacabado**. Intermeios, 2012.

Scott, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>

Silva, Juliana de P. Sales. **A materialidade do poder no pensamento de Michel Foucault**: Por uma “história política dos corpos”. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/45839/1/A%20materialidade%20do%20poder%20no%20pensamento%20de%20Michel%20Foucault.pdf>

Silva, Thomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**. A poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sontag, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Tuan, Yi-Fu. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

Turner, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

Vieira, Elizabeth. **A medicalização do corpo feminino**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2002.

Weeks, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: Louro, Guacira L. **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2021, pp. 43-103.

Williams, Linda. Filme Bodies: gender, genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, pp. 2-13, 1991. Disponível em: <http://faculty.las.illinois.edu/rushing/470j/ewExternalFiles/Williams%E2%80%94Film%20Bodies.pdf>. Acesso em 12 jun. 2023.

Xavier, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 10ª ed. São Paulo: São Paulo: Paz & Terra, 2019.

Vogner, Francis dos R.; Lima, Paulo Santos. A nova hollywood. In **Easy Riders – o cinema da Nova Hollywood**. Brasil: Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2015, pp. 6-12.

Vernant, Jean-Pierre. **Com a morte nos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

FILMES

A MORTE DO DEMÔNIO (*Evil Dead*). Direção e roteiro de Fede Álvarez. Sony Pictures Releasing. EUA, cor., 92 min, 2013.

A PROFECIA. (*The Omen*). Direção de Richard Donner e roteiro de David Seltzer. 20th Century Fox. Reino Unido/EUA, cor., 111 min, 1976.

A VINGANÇA DE JENNIFER. (*I Spit on your grave*). Direção e roteiro de Meir Zarchi. The Jerry Gross Organization. EUA, cor., 102 min, 1978.

ABISMO DO MEDO. (*The descent*). Direção e roteiro de Neil Marshall. Pathé Distribution. Reino Unido, cor., 100 min, 2005.

BANQUETE DE SANGUE. (*Blood feast*). Direção de Herschell Gordon Lewis e roteiro de Allison Louise Downe. Box Office Spectaculars, EUA, cor., 67 min, 1963.

BEBÊ DE ROSEMARY. (*Rosemary's baby*). Direção e Roteiro de Roman Polanski. Paramount Pictures, EUA, cor., 137 min, 1968.

CARRIE, A ESTRANHA. (*Carrie*). Direção de Brian de Palma. Roteiro de Lawrence D. Cohen. MGM, cor., EUA, 98min, 1976.

CENSOR. (*Censor*). Direção de Prano Bailey-Bond. Roteiro de Prano Bailey-Bond e Anthony Fletcher. Vertigo Releasing. Reino Unido, cor., 84 min, 2021.

ENRAIVECIDA NA FÚRIA DO SEXO. (*Rabid*). Direção e roteiro de David Cronenberg. Cinépix/New World Pictures. Canada/EUA, cor., 91 min, 1977.

FREAKS. (*Monstros*). Direção de Tod Browning e roteiro de Willis Goldbeck e Leon Gordon. Metro-Goldwyn-Mayer. EUA, p&b, 64 min, 1932.

GAROTA INFERNAL. (*Jennifer's body*). Direção de Karyn Kusama e roteiro de Diablo Cody. 20th Century Fox. EUA, cor., 102 min, 2009.

GRAVE. (*Raw*). Direção e Roteiro de Julia Ducournau. Wild Bunch (France) O'Brother Distribution (Belgium). França/Bélgica, cor., 99 min, 2016.

LARANJA MECÂNICA. (*A clockwork Orange*). Direção e Roteiro de Stanley Kubrick. Warner Bros. Pictures, EUA, cor., 136min, 1971.

O EXORCISTA. (*The Exorcist*). Direção de William Friedkin e roteiro de William Peter Blatty. Warner Bros. Pictures, EUA, cor., 132min, 1973.

O ILUMINADO. (*The shining*). Direção e roteiro de Stanley Kubrick. Warner Bros. (United States) Columbia-EMI-Warner Distributors (United Kingdom). EUA/Reino Unido, cor., 146 min, 1980.

OS FILHOS DO MEDO. (*The brood*). Direção e Roteiro de David Cronenberg. New World Pictures, Canadá, cor., 92min, 1979.

PRECISAMOS FALAR SOBRE KEVIN. (*We need to talk about Kevin*). Direção de Lynne Ramsay. Roteiro de Lynne Ramsay e Rory Stewart Kinnear. Artificial Eye (United Kingdom)/Oscilloscope Laboratories (United States). Reino Unido/EUA, cor., 112 min, 2011.

PSICOSE. (*Psycho*). Direção de Alfred Hitchcock e roteiro de Joseph Stefano. Paramount Pictures. EUA, p&b, 109 min, 1960.

SUSPIRIA. (*Suspiria*). Direção de Dario Argento. Roteiro de Dario Argento e Daria Nicolodi. Produzioni Atlas Consorziate, Itália, cor., 99 min, 1977.

TUBARÃO. (*Jaws*). Direção e roteiro de Steven Spielberg. Universal Pictures, EUA, cor., 124min, 1975.