

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POLÍTICA, MOVIMENTOS POPULACIONAIS E
SOCIAIS

MICHEL BOSSONE

O Exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970

Maringá
2015

MICHEL BOSSONE

O Exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Política, movimentos populacionais e sociais.

Linha de Pesquisa: Instituições e História das Ideias

Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Solange Ramos de Andrade

Maringá
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

Bossone, Michel
B745e O exorcista: a representação da possessão demoníaca nos
anos de 1970 / Michel Bossone. -- Maringá, 2015.
103 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Solange Ramos de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá,
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de
História, Programa de Pós-Graduação em História - Área de
Concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais,
2015.

1. Filme de terror. 2. História das religiões. 3.
Representações coletivas. 4. Possessão demoníaca. 5.
Ciência e religião. I. Andrade, Solange Ramos de, orient.
II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa
de Pós-Graduação em História - Área de Concentração:
Política, Movimentos Populacionais e Sociais. III. Título.

CDD 21.ed. 265.94

AHS-002808

AGRADECIMENTOS

Todas as pessoas que conviveram comigo nos últimos meses souberam da luta que foi terminar este texto. Para o mestrado, é o final, mas para o desenvolvimento intelectual apenas o começo de um caminho muito maior.

Existe, entretanto, um grupo de pessoas que eu não poderia deixar de citar, um grupo de mulheres que foram primordiais para a produção desse texto e para o plantio da semente deste aprendizado.

A primeira mulher deste grupo é a minha mãe, Valdete Bossone, que à sua maneira, me ajudou de todas as formas possíveis, fazendo tudo o que estava à seu alcance, do café fresco à roupa limpa e bem passada, das velas acesas e dos joelhos dobrados em sua religiosidade, e do apoio que o simples fato de estar ali, me passava uma tranquilidade que na maioria das vezes, dentro de mim não existia.

A segunda mulher é a minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a. Solange Ramos de Andrade, que lutou por mim até o fim, oportunizando-me continuar, muitas vezes, um trabalho que parecia estar perdido. Esta mulher me perdoou mais do que eu merecia, me incentivou quando tinha tudo para me desligar de sua orientação, me motivou quando nenhuma palavra mais me cabia, a ela, eu devo a minha vida acadêmica, e serei eternamente grato por tudo isso!

A terceira mulher deste grupo é a minha psicóloga Valéria Garcia da Silva, com quem há cinco anos venho me tratando, sendo nos primeiros, atendido por um preço muito baixo, somente pelo fato, segundo ela, de poder fazer algo por alguém, em agradecimento e retribuição ao que com tanta dificuldade, ela conquistou profissionalmente.

A quarta mulher é o “anjo” chamado Leide Barbosa Schuelter, uma daquelas peças raras e difíceis de encontrar, dando-me apoio e motivação incondicional, quando não servindo de exemplo.

A quinta mulher é a minha ex-namorada, Ellen Rinaldi que, com paciência, aturou meses de crises psicológicas e me perdoou quando fui ausente em momentos importantes de sua vida.

A sexta mulher é a professora Dr.^a Ivana Simili, à qual adquiri um grande apreço e admiração pela sinceridade, espontaneidade, e pelos momentos de aprendizado e de diversão.

Por fim, a sétima e última mulher é a professora Prof.^a Dr.^a Vanda Fortuna Serafim, que juntamente com o Prof. Dr. Áureo Busseto, e a Prof.^a Dr.^a Ivana Simili, formaram a banca de qualificação. Os apontamentos de vocês me geraram aprendizados para uma vida toda. À professora Vanda, que pelos puxões de orelha no laboratório de Estudos em Religiões e

Religiosidades até os apontamentos brilhantes feitos em meu exame de qualificação, me ensinaram (embora ainda continue aprendendo) o que é ser um historiador das religiões.

Ressalto novamente, sem essas mulheres e mais outras dúzias de heróis, este texto não existiria.

Gostaria de poder citar todas as pessoas que, em maior ou menor grau, contribuíram para que eu conseguisse escrever a dissertação, mas sei que precisaria de muitas páginas para isso. A todos os que não forem citados aqui, deixo o meu muito obrigado, amigos, colegas, companheiros de turma e conhecidos.

Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ele reitera um regime diferente, os mitos que se constroem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer.

(MICHEL DE CERTEAU)

O Exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970

RESUMO

Nesse trabalho objetivamos analisar como a possessão demoníaca e a sua terapêutica católica foram representadas no filme *O Exorcista*, lançado nos Estados Unidos em 1973, produzido por William Peter Blatty e dirigido por William Friedkin. Entendemos como “terapêutica católica” o ritual de exorcismos usado pela Igreja Católica no tratamento dos considerados possuídos pelo demônio, prática milenar que com base em uma tradição que vem desde Jesus Cristo, e que foi sendo moldada no decorrer do tempo. *O Exorcista* narra a história de Reagan MacNeil (Linda Blair), uma pré-adolescente de 12 anos que começa a apresentar drásticas mudanças de comportamento, levando sua mãe, Chris MacNeil (Ellen Burstyn) a recorrer a um exorcismo após várias tentativas frustradas de conseguir um diagnóstico médico. Partimos do postulado de que o cinema é uma prática cultural e, o conteúdo fílmico tem a capacidade de construir lugares, instituir práticas e transmitir ideias. Com esse pressuposto, trabalharemos com as noções de práticas instituídas, especificamente com o conceito de apropriação e representação coletiva de Roger Chartier (1990; 2002). Para o trabalho com a fonte fílmica, procuramos estabelecer um diálogo entre o método do cinema como representação da história (BARROS 2012), (RAMOS, 2002) (NAPOLITANO, 2008) e a história das crenças e das ideias religiosas (ELIADE, 1991), (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012,) estabelecendo uma relação que chamaremos de “filme de terror e história das religiões”. Iniciamos a nossa dissertação fazendo um esforço reflexivo para entender um pouco do medo e do terror em um sentido natural e humano, depois, passamos a abordar esse terror enquanto prática ficcional, enquanto uma produção que visa o terror artístico (CARROLL, 1990), e que como representação coletiva, se caracteriza enquanto uma testemunha de seu tempo presente. *O Exorcista* mantém um discurso conservador, em nossa leitura, a possessão de Reagan é uma transgressão que acaba, intencionalmente ou não, direcionada mais para a quebra dos valores sociais e culturais vigentes nos Estados Unidos, do que necessariamente uma batalha espiritual entre Deus e Satã, desenvolvida na mitologia cristã. O filme também representa uma discussão entre ciência e religião, construindo um terror cujo vilão é a própria ciência, que juntamente com a psiquiatria, se mostram insuficientes para algumas coisas (CERTEAU, 2002). *O Exorcista* foi um sucesso em todo mundo porque não trabalhou somente com simbologias que dizem respeito ao catolicismo, e sim, à todas as religiões e à aspectos inerentes à todos os seres humanos.

Palavras-chave: Filme de terror. História das religiões. Representações Coletivas. Possessão Demoníaca. Ciência e Religião.

The Exorcist: the representation of demonic possession in the 1970s.

ABSTRACT

In this thesis we aimed to analyze how the demonic possession and your Catholic therapy was presented in *The Exorcist* movie, released in the United States in 1973, produced by William Peter Blatty and directed by William Friedkin. We understand as “Catholic therapy” the ritual of exorcism used by the Catholic Church in the treatment of the considered possessed by the devil, an ancient practice that based on a tradition that comes from Jesus Christ, and that was being shaped over time. *The Exorcist* tells the story of Reagan MacNeil (Linda Blair), a 12 year old girl who begins to show drastic behavior changes, taking her mother, Chris MacNeil (Ellen Burstyn) to resort to an exorcism after several unsuccessful attempts to get a medical diagnosis. We start from the premise that cinema is a cultural practice and, the filmic content has the ability to build places, to establish practices and transmit ideas. With this assumption, we will work with the concepts of these established practices, specifically with the concept of collective appropriation and representation of Roger Chartier (1990; 2002). For the thesis with a filmic source, we seek to establish a dialogue between the method of the cinema as a representation of history (BARROS, 2012), (RAMOS, 2002), (NAPOLITANO, 2008) and the history of beliefs and religious ideas (ELIADE, 1991), (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012), establishing a link which we call “horror movie and history of religions”. We started our thesis making a reflective effort to understand some of the fear and terror in a natural and human sense, then, we began to approach this terror as fictional practice, as a production that aim the artistic horror (CARROLL, 1990), and as a collective representation, characterize itself as a witness of its present time. *The Exorcist* maintains a conservative discourse, in our reading, Reagan’s possession is a transgression that ends up, intentionally or not, directed more to the breakdown of social and cultural values prevailing in the Unites States, more than necessarily a spiritual battle between God and Satan, developed in Christian mythology. The movie also represents a discussion between science and religion, building a horror whose villain is the very science, that along with the psychiatry, shows up to be insufficient for some things (CERTEAU, 2002). *The Exorcist* was a success worldwide because not only worked with symbols related to the Catholicism, but to all religions and aspects inherent to all human beings.

Keywords: Horror movies. History of Religions. Collective Representations. Demonic Possessions. Science and Religion.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O TERROR: UMA HISTORIOGRAFIA	14
2.1 O MEDO COMO OBJETO DE ESTUDOS	15
2.1.1 O medo e o terror “natural”	15
2.1.2 O medo e o terror “artístico”	21
2.2 O MEDO NO CINEMA NORTE-AMERICANO (1895 – 1979)	28
2.2.1 O filme de terror e a gênese europeia	28
2.2.2 O filme de terror norte-americano	33
3. O EXORCISTA E A NARRATIVA FÍLMICA	40
3.1 O CINEMA E A HISTÓRIA DAS RELIGIÕES	40
3.2 O EXORCISTA: APRESENTAÇÃO DO FILME	46
3.2.1 As manifestações do demônio	48
3.2.2 A família e o padre	54
3.3 A DESCOBERTA: DOENÇA OU POSSESSÃO?	56
3.3.1 A anormalidade	56
3.3.2 A ciência	56
3.4 A CONFIRMAÇÃO: A POSSESSÃO	58
3.5. O ENFRENTAMENTO: O EXORCISMO	60
4. O MODELO DE POSSESSÃO DEMONÍACA NO SÉCULO XX	62
4.1 O FEMININO E O DEMÔNIO	64
4.2 A CRISE INSTITUCIONAL	70
4.3 CIÊNCIA OU RELIGIÃO?	73
4.4 O RITUAL ROMANO DE EXORCISMOS	76
4.4.1. O <i>Rituale Romanum</i> e a sua terapêutica para os exorcismos	77
4.4.2 <i>O Ritual no Exorcista</i>	84
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93
1. DOCUMENTAIS	93
2. BIBLIOGRÁFICAS	93
3. FÍLMICAS	101

1. INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa objetivamos analisar como a possessão demoníaca e a sua terapêutica foram representadas no filme *O Exorcista*, lançado nos Estados Unidos em 1973, produzido por William Peter Blatty e dirigido por William Friedkin.

Partimos do postulado de que o cinema é uma prática cultural e, o conteúdo fílmico tem a capacidade de construir lugares, instituir práticas e transmitir ideias. Com esse pressuposto, trabalharemos com as noções de práticas instituídas, especificamente com o conceito de apropriação e representação coletiva de Roger Chartier (1990; 2002).

No ano de 2013, o lançamento do filme completou 40 anos. A comemoração ganhou amplo espaço na mídia mundial, que apresentou o seu legado, as suas polêmicas internas e externas, o seu impacto na cultura cinematográfica, na sociedade contemporânea, dentre outros aspectos. Nesse contexto, optamos por desenvolver uma pesquisa que contemplasse a análise da possessão demoníaca naquele filme.

Nosso interesse em analisar a possessão demoníaca surgiu em 2010, ao realizarmos a nossa primeira pesquisa intitulada *Os Grupos de Oração e Cura na Renovação Carismática Católica em Maringá-PR (1979-2011)*¹, que tinha por objetivo analisar como, nos grupos de oração promovidos pela Renovação Carismática Católica (RCC) de Maringá, os fiéis buscavam cura espiritual, mental ou corporal.

Ao realizarmos pesquisa de campo frequentamos, durante um ano, os retiros espirituais de dois grupos de oração em Maringá. Nesses retiros, o que nos chamava atenção era a ênfase dada ao demônio quando se falava em “cura e libertação”. Ao usar o termo “libertação”, a RCC elaborava determinadas práticas visando combater ou expulsar o mal usando orações e súplicas ao Espírito Santo. Ao demônio eram atribuídos problemas relacionados à vida familiar, ao cotidiano, e à saúde humana em seus mais variados aspectos. Chegamos à conclusão que presenciávamos um discurso demonológico em pleno século XXI.

Em nossa segunda pesquisa de iniciação científica (2011/2012) analisamos as representações do demônio no seriado *Apparitions* (2008)². Escrita por Joe Ahearne e exibida

¹ BOSSONE, Michel. *Os Grupos de Oração e Cura na Renovação Carismática Católica em Maringá – PR (1979 – 2011)*. (2010/2011). Programa de Iniciação Científica (PIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2011, 40 p.

² BOSSONE, Michel. *Mídia e Religião na História: a possessão no seriado Apparitions*. (2011/2012). Programa de Iniciação Científica com Bolsa (PIBIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2012, 43 p.

pela *BBC One*³, com seis episódios de sessenta minutos cada, a série narrava a história de padre Jacob, sacerdote católico cujo trabalho era promover candidatos à santidade, mas acaba se envolvendo em situações que requeriam exorcismos, os quais ele teve que fazê-los. A partir da relação entre história e cinema, cada episódio foi analisado e, em cada um deles identificamos os processos de possessão e os agentes do demônio. Antes de terminarmos a graduação em 2012, também fomos colaboradores em uma pesquisa sobre a possessão de freiras em Loudun, na França do século XVII⁴.

Para nós história, exorcismo, representação e cinema formavam um quarteto interessante que, somado às três experiências de pesquisa, levou-nos ao tema do exorcismo no cinema. Num primeiro momento, nosso objetivo era o de estudar as representações do exorcismo no cinema norte-americano a partir de três filmes: *O Exorcista* (1973); *O Exorcismo de Emily Rose* (2005) e *O Ritual* (2011).

O critério de escolha dos filmes citados anteriormente foi o fato de o trio ter se baseado em fatos históricos documentados de possessões demoníacas, fatos reais para os membros que lá estiveram presentes. Como todo início de pesquisa, nosso primeiro trabalho foi o de realizar um levantamento bibliográfico que contemplasse nossa perspectiva de análise⁵.

Diante da necessidade de realizar um recorte mais preciso, optamos por analisar apenas um filme especificamente: *O Exorcista* de 1973, por ser um dos propulsores da popularização do filme de terror nos Estados Unidos, pelo impacto cultural e expressivo que teve por onde passou, e por servir, de uma forma ou de outra, como modelo para todos os outros filmes posteriormente lançados sobre exorcismos.

O tema da nossa pesquisa tem como ponto norteador, algumas concepções da história cultural francesa. A história cultural, “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.17). O método de Chartier tem sido usado por muitos historiadores como ferramenta de análise para entender como, em uma determinada sociedade, diferentes

³*BBC One* (*British Broadcasting Corporation*) é um canal britânico de televisão, surgido em 1936. Sua grade de programação é composta por notícias, seriados, documentários, filmes e programação das redes locais da BBC. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/bbcone>>. Acesso em: 26 set. 2014..

⁴ SOARES, Nelson de Oliveira; BOSSONE, Michel. *As práticas exorcistas na França do século XVII na obra “Os demônios de Loudun” de Aldous Huxley*. Programa de Iniciação Científica com bolsa (PIBIC). Departamento de História (DHI) da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2013, 36p.

⁵ A Biblioteca Estadual de Maringá tinha poucas obras sobre possessões demoníacas e exorcismos. A necessidade de montar da uma biblioteca particular tornou-se primordial para o desenvolvimento do nosso trabalho.

grupos se apropriam de determinados conteúdos e os reconstróem sob os moldes de sua cultura e dos seus conceitos.

Acreditamos que o método seja aplicável às fontes audiovisuais na medida em que estas representam conteúdos ressignificados. Pensar práticas instituídas no cinema nos possibilita fazer uma história social dos usos e das interpretações, isto é, o que se poderia caracterizar-se como uma história das representações no cinema, ou uma história das ideias religiosas no cinema. Ao nos determos às condições e aos processos que sustentam as operações de construção do sentido, reconhecemos que, nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, que as categorias devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 2002).

Procuramos entender como *O Exorcista* abordou a possessão demoníaca no cinema, representando-a sob a ótica de suas experiências, isto é, sob o contexto cultural da década de 1970 nos Estados Unidos. Procuramos aplicar o método de análise do filme enquanto representação da história, para desse modo, ter no *Exorcista* um objeto que sirva de construtor e de testemunho de ideias e valores de sua época.

Nosso interesse pelo contexto cultural da década de 1970 nos Estados Unidos consiste em abordar questões referentes ao fenômeno da possessão demoníaca apresentadas no filme e à visão da bibliografia especializada sobre o tema, assim como as normas, os pronunciamentos em vigência na Igreja Católica do mesmo período.

Acreditamos que um filme nasce da apropriação de uma determinada ideia de realidade (social, cultural ou epistemológica), repensada, retrabalhada e reescrita por meio de uma representação que, apesar de ser construída enquanto entretenimento é recebida pelo público como o próprio discurso do real, como já dito anteriormente, como uma referência visível da realidade (CERTEAU, 2003; CHARTIER, 1990).

No cinema de terror, *O Exorcista* inaugurou um subgênero no qual o demônio passou a ser a principal atração. O filme suscitou muitos estudos sobre as questões esotéricas, a demonologia católica e à visão médica da possessão, gerando uma extensa literatura. A partir de 1974, o assunto passou a ser tratado por padres exorcistas, ativos ou inativos, com ou sem o aval da Instituição, com destaque para Malachi Martin (1976), Corrado Balducci (1974), Francesco Bamonte (2006) e Gabriele Amorth (2005, 2010, 2012) e José Antonio Fortea (2009; 2010).

Também levou intelectuais não ligados às instituições religiosas a desenvolverem produções temáticas sobre o mal no cristianismo ou sobre a possessão demoníaca, como

Traugott Oesterreich (1974), Roland Villeneuve (1975), John Montgomery (1976), Martin Ebone (1978), Jeffrey Burton Russel (1991), Robert Muchembled (2001), Jeffrey Burton Russel e Alexander Brooks (2008), entre outros.

Pretendemos comparar as relações existentes entre o conteúdo do filme e a visão da literatura científica e demonológica a respeito das questões inerentes ao fenômeno da possessão demoníaca e dos exorcismos. Trabalharemos os conteúdos, ou cenas, pertinentes ao nosso tema, não seguindo necessariamente a ordem cronológica da narrativa fílmica, mas que estarão centrados na vida da personagem Reagan MacNail e no ritual de exorcismo.

Nossa fonte primária é o filme lançado em 2013, uma edição especial, em comemoração ao seu 40º aniversário gravado em *Blu-ray*, dividida em três discos, lançada pela *Warner Bros*. Deste material, utilizaremos o disco intitulado *The Exorcist, original theatrical version*, que traz a versão original do filme, exibida em 1973.

Como fonte secundária, utilizaremos o *Rituale Romanum*, edição de 1952 em latim, publicado em 2008 sob a direção de M. Sodi e A. Toniolo, e o *The Roman Ritual*, traduzido do latim para o inglês, publicado em 1964 por Philip T. Weller⁶, que utilizou como base para sua tradução a edição de 1952 do *Rituale Romanum*⁷. Escolhemos esta versão, pois é a utilizada pelo padre Merrin na realização do exorcismo de Reagan.

Também faremos uso de ferramentas qualitativas, considerando que há uma relação entre o mundo real e os sujeitos, ou seja, “um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (REIS, 2010, p.63).

Realizaremos a nossa análise por meio da pesquisa descritiva e indutiva tendo no processo e nos significados da construção do filme nosso foco principal, buscando identificar os elementos narrativos ou alegóricos do filme com base em uma espécie de “descrição densa” de seus elementos narrativos básicos: o plano e as sequências⁸. (NAPOLITANO, 2008, p.274).

⁶ Weller publicou entre as décadas de 1940 e 1950, uma edição tripla e bilíngue (latim/inglês) do *Rituale Romanum* que, provavelmente, abarcou as edições de 1614 até aquele momento. Acreditamos que com a promulgação de um novo *Rituale Romanum* em 1952, Philip Weller decidiu atualizar a sua tradução, mas desta vez o publicou apenas em inglês e em um volume único, trazendo a edição completa do *Rituale* de 1952 com seus respectivos acréscimos até 1964. Lembrando que o ritual de exorcismos permaneceu inalterado de 1952 até 1998.

⁷ Na introdução do seu texto, Weller (1964) informa que, apesar de ter utilizado o *Rituale Romanum* vigente até então (o de 1952), algumas mudanças já haviam sido feitas, e não estavam incorporadas. Weller introduziu estas mudanças em sua tradução, e trouxe aos padres dos Estados Unidos um *Rituale* totalmente atualizado.

⁸ Para Napolitano, as unidades básicas do filme, ficção ou documentário, são o plano e a sequência: “o plano é o quadro, o enquadramento contínuo da câmera, situado entre um corte e outro. A sequência é a junção de vários planos que se articulam, por meio da montagem/edição, por alguma contiguidade cênica ou narrativa (nem sempre linear)” (2008, p.274).

Com a abertura teórico-metodológica por parte da Nova História francesa, o cinema foi incorporado de forma definitiva pela historiografia e passou a integrar as mais variadas dimensões, abordagens e domínios. Ao trabalharmos com a relação entre “filme de terror e história das religiões”, adotamos a perspectiva do cinema enquanto representação da história, aplicando sobre a fonte audiovisual uma análise qualitativa, viés explorado por autores como José d’Assunção Barros (2012)⁹, Alcides Ramos (2002)¹⁰ e Marcos Napolitano (2008)¹¹. Essa abordagem pode ser operacionalizada em consonância com as dimensões da história cultural, que pensa a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo (PESAVENTO, 2012).

O filme, ao tornar-se objeto da história, se transforma em uma importante testemunha do passado, visto que constrói uma realidade social baseada nas percepções representacionais de sua época. Desse modo, dividimos a dissertação nos seguintes capítulos:

No capítulo *O terror: uma historiografia*, apresentamos como os filmes de terror se apropriam de alguns medos históricos do homem e os representam por meio da ficção, tendo como intuito a construção de uma emoção a ser transmitida: o “terror artístico” (CARROLL, 1999). A delimitação fílmica será de 1895 a 1930 para o cinema mundial, e de 1930 a 1979 para o cinema norte-americano.

No capítulo *O Exorcista e a narrativa fílmica*, estabelecemos um diálogo metodológico sobre filmes de terror e história das religiões e, apresentamos *O Exorcista*, dividido em tópicos distintos, tentando problematizá-lo dentro da cultura do seu tempo e das representações simbólicas abordadas pelo filme.

No capítulo, *O modelo de possessão demoníaca do século XX*, abordamos três temáticas representadas no filme: o feminino e o demônio; a crise institucional e; a ciência e a religião. Em cada temática analisamos a contextualização histórica, apresentamos a perspectiva do filme e sua continuidade em filmes posteriores. Por fim, analisamos como o filme representou o Ritual Romano de Exorcismos, a partir do exorcismo realizado em Reagan.

⁹ BARROS, José d’Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações p.55-105. In NOVOA, Jorge; BARROS, José d’Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

¹⁰ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel, p. 235-239. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas*. 2. Ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.

2. O TERROR: UMA HISTORIOGRAFIA

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.

(H. P. LOVECRAFT)

Os filmes de terror constroem um tipo de realidade que visa representar um ambiente ameaçador a partir de um local seguro. Tais filmes se apropriam de conteúdos míticos históricos e culturais - preferencialmente aqueles que, de uma forma ou de outra, fascina, amedronta e espanta, ou seja, fabricam o medo.

No cinema ou na TV, os filmes de terror contam com um grande número de espectadores que vivem, conhecem e enfrentam os medos mais primitivos¹² desenvolvidos historicamente pela humanidade.

Em fins do século XIX, quando o cinema estava em seu início, os cineastas começam a explorar o medo, desenvolvendo temas que já eram recorrentes na literatura desde o século XVIII, materializando-os nas telas.

Mas de quais medos o cinema se apropriou? De que maneira o cinema materializou, representou e conduziu os seus espectadores ao medo e ao terror? Este é o tema deste capítulo, que procura abordar uma história do medo, narrada a partir da representação cinematográfica. Em primeiro lugar, vamos abordar as suas interfaces “naturais”, o “não artístico”, a partir de uma bibliografia advinda da história, da psicologia, da sociologia e, da geografia; em segundo, abordamos o medo a partir das suas representações “artísticas”, especificamente o medo representado pelos filmes de terror.

¹² “Primitivo” no sentido de antigo ou primeiro.

2.1 O MEDO COMO OBJETO DE ESTUDOS

O medo acompanha a trajetória do homem desde os tempos mais remotos e esteve presente em todas as eras, seja por meio de ambientes ou situações concretas do seu cotidiano ou, por intermédio de estados psíquicos, decorrentes de suas operações mentais.

Enquanto objeto de estudos no âmbito coletivo, o medo começa a ser estudado mais amplamente a partir da segunda metade do século XX, com destaque para as análises de Jean Delumeau (1989) que procurou pensá-lo por meio das mentalidades coletivas da Europa Ocidental, de 1300 a 1800; por Yu-Fu Tuan (2005) que utilizou o conceito geográfico de “paisagem” para entender em que ambientes o medo se manifesta e; por George Duby (1998) que realizou uma análise comparativa entre os medos da Idade Média e da Idade Contemporânea francesa.

Dentre os estudos mais recentes estão os de Zygmunt Bauman (2008) e do brasileiro Adauto Novais (2007). Bauman realiza um inventário dos medos líquido-modernos¹³, tentando procurar suas fontes comuns, os obstáculos que se acumulam no caminho de suas descobertas, e de que maneiras eles podem ser colocados fora de ação, ou se tornarem inofensivos (2008, p. 33). Adauto Novaes (2007) reúne textos de vários intelectuais como Jean Delumeau, no qual abordam o medo social e político como princípio regulador do próprio equilíbrio humano e um dos próprios fundamentos da humanidade.

Cientes de que nossa abordagem constitui apenas um dos inúmeros enfoques e direcionamentos possíveis e pertinentes às características do medo, apresentaremos algumas noções que serão essenciais para compreendermos e situarmos o nosso objeto.

2.1.1 O medo e o terror “natural”

*O medo é fundamentalmente o medo da morte.
Todos os medos contêm, em graus diferentes, essa
apreensão fundamental (Jean Delumeau)*

O medo é um sentimento complexo no qual se distinguem dois componentes: o sinal de alarme, detonado por um evento inesperado e impeditivo do meio ambiente, no qual a

¹³ Expressão do próprio autor, derivado do conceito de liquidez, à situação dos tempos atuais (chamado pelo autor de “modernidade”) em que o conjunto de relações e instituições são líquidos (ao contrário de sólidos), voláteis, incertos e inseguros e, se impõem e dão base para a contemporaneidade.

resposta instintiva do animal deve ser enfrentar ou fugir e; a ansiedade, uma sensação difusa de medo, no qual se pressente um perigo, mesmo quando este inexistente, uma sensação de estranheza e desorientação que faz com que a necessidade de agir seja refreada devido à ausência de uma verdadeira ameaça (TUAN, 2005, p.10).

O medo é uma emoção ambígua, se constitui enquanto um reflexo indispensável, que permite escapar provisoriamente da morte, mas ao mesmo tempo, quando ultrapassa o suportável, pode se tornar patológico, chegando até a criar bloqueios (DELUMEAU, 1996):

A aceleração dos movimentos do coração ou a sua diminuição; uma respiração demasiadamente rápida ou lenta; uma contração ou uma dilatação dos vasos sanguíneos; uma hiper ou uma hiposecreção das glândulas; constipação ou diarreia, poliúria ou anúria, um comportamento de imobilização ou uma exteriorização violenta. Nos casos-limite, a inibição irá até uma pseudoparalisia diante do perigo (estados catalépticos) e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico (DELUMEAU, 1996, p. 23).

Em sua forma mais intensa, o medo se caracteriza enquanto “terror”, isto é, um estado de pavor intenso, em que o medo parece se apoderar do cérebro, impedindo, muitas vezes, que o indivíduo consiga pensar de forma racional¹⁴. O terror é acompanhado de um suspense, a preocupação de que algo terrível aconteça, ou esteja para acontecer: “é o que se esconde atrás da porta: o presságio da dor” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09).

Jacques Rancière vai além ao dizer que o terror não é apenas um medo mais forte que responde uma ameaça mais temerosa e mais difusa:

É uma maneira de nomear de ressentir e de explicar o que causa perturbação na alma de cada um de nós, assim como na ordem mundial. É uma maneira de definir os princípios da ordem e as razões da desordem. É uma maneira de ligar um regime intelectual de pensamento da causalidade a um regime moral de compreensão do bem e do mal. Nomear “o terror” como mal que está em torno de nós e nos ameaça é, pouco a pouco, redefinir o conjunto de coordenadas que nos servem para explicar o mundo, para pensar as relações entre causa e efeito, entre bem e mal, e também as relações que ligam os indivíduos em sociedades e o próprio vínculo entre a experiência íntima do sujeito e a configuração global do mundo (RANCIÈRE, 2007, p. 53).

Os mecanismos do medo são ativados mediante a tomada de consciência de um perigo eminente que, exceto em casos patológicos, provém de circunstâncias externas (TUAN,

¹⁴ Adaptado de FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3ed. Curitiba: Positivo, 2004 e do site Conceito. de: “Conceito de terror - O que é, Definição e Significado”, disponível em: <<http://conceito.de/terror#ixzz3Lv6nOtzB>>. Acesso: em 11 dez. 2014.

2005). Yi-Fu Tuan denomina estes quadros de “paisagens do medo”, isto é, construções mentais ou materiais das quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais ou humanas, que podem ser:

Medo do escuro e a sensação de abandono quando criança; ansiedade em lugares desconhecidos ou em reuniões sociais; pavor dos mortos e do sobrenatural; medo das doenças, guerras e catástrofes naturais; desconforto ao ver hospitais e prisões; medo de assaltantes em ruas desertas e em certos bairros; ansiedade diante da possibilidade de rompimento da ordem mundial (TUAN, 2005, p.07).

Medo e terror quase se equivalem, por isso são muitas vezes confundidos: “o temor, o espanto, o pavor, o terror, todos dizem respeito ao medo” (DELUMEAU, 1996, p. 25). De maneira geral, as paisagens do medo são praticamente as mesmas, o que muda, além da diferença de intensidade é que, em uma situação de medo, há um objeto determinado, conhecido, ao qual se pode fazer frente (DELUMEAU, 1996), enquanto no terror a ameaça pode estar em qualquer lugar, vir de qualquer lado, a pessoa não sabe, ou não tem certeza do que aconteceu ou vai acontecer.

Há uma confusão também com relação aos termos “terror” e “horror”. De fato, ambos estão vinculados ao medo, mas com algumas diferenças essenciais: o horror provém de uma consequência, é resultado de algum acontecimento, “são os medos feitos realidade, o presságio cumprido” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09).

Medo, terror, e horror são separações que procuramos fazer a fim de melhor analisá-los, mas emocionalmente falando, isso oscila bastante no ser humano. Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua existência:

Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender, ao passo que em torno do que ele não entendia - e estes abundavam no mundo dos primeiros tempos - teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias de uma raça portadora de ideias poucas e simples e experiência limitada. (LOVECRAFT, 1987, p.02).

O homem já nasce com essas imagens, com predisposições para pensar, sentir, perceber e agir de maneiras específicas frente às experiências da vida, que serão transformadas em realidade consciente na medida em que, se identificarem com os objetos que lhe são correspondentes (HALL; NORDBY, 2005). Desse modo, um medo qualquer

poderia desenvolver-se com facilidade quando a predisposição para senti-lo já se encontrasse no inconsciente coletivo¹⁵.

Os monstros da mente humana são ativados perante situações específicas do cotidiano, os conteúdos e as estruturas do inconsciente apresentam semelhanças surpreendentes com as imagens e as figuras mitológicas. Para Eliade, cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História, os monstros do inconsciente também são mitológicos, uma vez que continuam a preencher as mesmas funções que tiveram em todas as mitologias: em última análise, ajudar o homem a libertar-se, a aperfeiçoar sua iniciação (ELIADE, 1991, p.9-10).

Há um ponto comum entre o inconsciente coletivo, a estrutura mitológica que transcende os séculos e as representações elaboradas pelos filmes de terror. O medo é como uma crise existencial cujos monstros que habitam a mente humana se assemelham aos monstros mitológicos que, uma vez representados nos filmes de terror, fazem com que o homem rememore tempos ou medos primordiais. Retomaremos isso no tópico específico sobre filmes de terror e história das religiões.

Mesmo que não admita, sobrevive no homem moderno, em seu subconsciente, uma mitologia abundante, um valor espiritual superior à sua vida “consciente”, um simbolismo que jamais desapareceu da sua *atualidade* psíquica (ELIADE, 1991, p.12-13). Toda crise existencial põe de novo em questão, ao mesmo tempo, a realidade do Mundo e a presença do homem no Mundo: aos níveis arcaicos de cultura, o *ser* confundia-se com o *sagrado* (ELIADE, 1992, p.171).

O medo se caracteriza enquanto uma crise existencial uma vez que leva o homem a questionar a si e ao mundo ao seu redor, à sua existência perante, por exemplo, a morte, um medo do presente projetado sobre o futuro. Física, cósmica, intelectual, política ou econômica, a morte representa a ruptura da existência, a dissolução da vida, um fim que pode ser eterno, sem continuidade.

Todos os animais sentem medo, porém, a imaginação do homem aumenta os tipos e a intensidade dos seus. A consciência da morte e do mal sobrenatural, por exemplo, são exclusividades da espécie humana, o que permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos com bruxas, fantasmas e monstros (DELUMEAU, 1996, p.19; TUAN, 2005, p. 12-11).

¹⁵ Na psicologia junguiana, a personalidade como um todo é denominada de *psique*, ela abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos, tanto os conscientes quanto os inconscientes, sustentada pela ideia de Jung de que uma pessoa, em primeiro lugar, é um todo (HALL; NORDBY, 2005, p. 25).

Da consciência do mal sobrenatural e do medo da morte derivam quase todos os outros medos; uma ameaça medonha, independente de sua forma, normalmente produz duas sensações:

Uma é o medo de um colapso iminente de seu mundo e a aproximação da morte – a rendição final da integridade ao caos. A outra é uma sensação de que a desgraça é personificada, a sensação de que a força hostil, qualquer que seja a manifestação específica, possui vontade. Antes que as modernas ideias científicas fossem conhecidas, as pessoas, ao que parece, em quase todas as partes, viam as forças da natureza como seres animados, como deidades e demônios, bons e maus espíritos (TUAN, 2005, p. 14).

O medo de um colapso iminente do mundo e de forças hostis animadas ou humanizadas pode ser localizado historicamente em todas as sociedades: é o Caos para o homem religioso; a Peste Negra e a invasão dos “bárbaros” para o homem da Europa medieval; o avanço do exército napoleônico para os povos europeus do século XIX, dentre outros

A ideia da morte coloca o homem diante do seguinte paradoxo: é totalmente seguro *que* um dia todos morrerão, e absolutamente incerto *quando* (e onde? e como?) (WOLFF, 2007, p. 21). As crenças na outra vida, tais como a ressurreição, a reencarnação e a imortalidade, mesmo que tivessem outro significado original, deram um pouco de paz e esperança ao homem no que diz respeito às tentativas de se resolver o problema da morte.

Lovecraft afirma que “a espécie mais forte e mais antiga de medo, é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.01). De fato, nenhum medo físico palpável parece ser páreo para os medos psicológicos, medos cujo terreno é deveras fértil para o terror.

O terror diante do caos, que envolve o mundo habitado do homem religioso, corresponde ao terror diante do nada, de um desconhecido que faz parte de “outro mundo”, povoado de espectros e demônios “estranhos” (ELIADE, 1992). As crenças religiosas, ao mesmo tempo em que deram uma esperança e uma solução para a morte, trouxeram ainda mais terror: “um medo do invisível sempre presente, bem implantado no âmago do homem de hoje (contemporâneo) que vacila (ainda) perante o sentimento de impotência em face de seu destino” (DUBY, 1999, p. 123).

As fantasias individuais e coletivas em torno da morte são frequentemente assustadoras. Para Norbert Elias, muitas pessoas, especialmente ao envelhecerem, vivem secreta ou abertamente em constante terror da morte: “o sofrimento causado por essas fantasias e pelo medo da morte que engendram pode ser tão intenso quanto a dor física de um

corpo em deterioração. (...) A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa” (ELIAS, 2001, p.76-77).

Para Delumeau o medo é, fundamentalmente, o medo da morte. Todos os medos contêm, em graus diferentes, essa apreensão fundamental e, portanto, não desaparecerão da condição humana ao longo de sua peregrinação terrestre (DELUMEAU, p.41, 2007). Bauman também afirma que o medo maior é o medo da morte, é o “medo original”, inato, endêmico, o qual o ser humano tem a apavorante, incompreensível e aterradora consciência:

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O *fim de tudo*. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a *morte*. (BAUMAN, 2008, p.11).

Acreditamos que o medo da morte é a realidade por trás de todas as outras paisagens do medo, podemos até pensar em uma derivação desse conceito denominando-o de “mascaras do medo”, isto é, as variações histórico-culturais que o medo da morte tomou, e como o mesmo foi representado.

O homem contemporâneo parece ter superado alguns dos medos vividos por gerações anteriores, entretanto, acreditamos que não se trata de uma superação, mas sim de substituição, de medos que mudaram de forma, trocaram de máscara, se adequaram ao tempo e ao espaço, mas não deixaram de existir.

O medo é um componente inevitável do comportamento humano, é uma condição humana, está nele e com ele, desde a sua origem, sagrada ou profana. O medo é onipresente, múltiplo e cambiante, e é isso o que o faz um dos sentimentos mais intensos do homem:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos, de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entram em contato. Do que chamamos “natureza” (pronta, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a subida abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais, comida envenenada, água ou ar poluído) (BAUMAN, 2008, p. 11).

O medo será um tema recorrente nos filmes de terror, essa categoria que se pode chamar de “o desconhecido” e que, frequentemente, alude àquilo que vai frontalmente contra o conceito de cotidiano, constitui uma fonte inesgotável das quais se alimentaram as distintas artes, em sua tentativa de representar o irrepresentável: fantasmas, vampiros, lobisomens, zumbis, condições físicas e mentais alheias à suposta normalidade do ser humano (LOSILLA, 1993, p.17).

Evidentemente, existiram muitas paisagens e máscaras do medo; as formas como cada sociedade conviveu, representou e lidou com os seus medos, vai muito além do espaço que nos propomos a discutir aqui. Para além das subjetividades, passemos então ao “terror artístico”, noção cunhada por Noel Carroll (2005) para designar as representações das obras do gênero “terror”, denominação que cruza com numerosos meios de comunicação e formas artísticas como a literatura, a dança, o teatro, a música, a TV e o cinema.

2.1.2 O medo e o terror “artístico”

O terror dá asas aos pés
(VIRGÍLIO)

A ficção é a verdade dentro da mentira
(STEPHEN KING)

O terror tem sido parte do lazer e da arte desde a aurora dos tempos, desde as pinturas rupestres de leões, tigres e ursos. A Bíblia, o Corão, textos antigos da China e Japão, apresentam elementos horripilantes e espirituais, com os finais mais atrozes e os medos mais terríveis feitos realidade (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09). Em praticamente toda história, poder-se-á encontrar imagens de terror:

No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomens em *Satíricon* de Petrônio, Licáon e Júpiter nas *Metamorfoses* de Ovídio, Aristomenes e Sócrates no *Asno de ouro* de Apuleio. As *danças macabras* da Idade Média e as representações do inferno como a *Visão de São Paulo*, a *Visão de Túndalo*, e o *Juízo final* de Cranach, o Velho, e o célebre *Inferno* de Dante, também constituem exemplos de figuras e incidentes que se tornarão importantes para o gênero do terror (CARROLL, 2005, p. 41).

O conto de terror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem, "o terror cósmico aparece como ingrediente do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados" (LOVECRAFT, 1987, p.07) ¹⁶. Os traços desse terror transcendente já eram vistos na literatura clássica:

[...] foi feição proeminente da complexa magia cerimonial, com seus ritos de conjuração de trasgos e demônios, que floresceu desde os tempos pré-históricos e alcançou seu máximo desenvolvimento no Egito e nos países semitas. Fragmentos como o Livro de Enoque e as *Claviculae* de Salomão ilustram bem o poder fabuloso na mentalidade oriental antiga, e sobre coisas como essas fundaram-se sistemas e tradições duradouras cujos ecos obscuramente estendem-se ao presente (LOVECRAFT, 1987, p.07).

Como gênero classificatório, o terror surgiu no século XVIII com o romance gótico inglês, o *Schauer-roman* alemão e o *Roman noir* francês, cristalizando-se em torno da época da publicação de *Frankenstein* (SHELLEY, 2004), e persistindo, muitas vezes ciclicamente, por meio de romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX (CARROLL, 2005, p.24-25; 41).

O terror entrecruzar-se-á com todas as formas de arte, Noel Carroll chamará estas representações de "terror artístico", derivação que vem do próprio afeto que, geralmente, as obras deste gênero procuram causar, de modo típico ou ideal, o terror (CARROLL, 2005, p. 43,44).

O termo "terror artístico" nomeia a emoção que os criadores do gênero, permanentemente, buscaram despertar em seu público, embora, sem dúvida, estivessem mais dispostos a chamar-lhe de "terror" e não "terror artístico" (CARROLL, 2005, p. 62). Em sua noção integral, refere-se a toda e qualquer representação que esteja dentro do gênero terror e que, de um modo ou de outro, provoque e estimule o medo em seu espectador.

Destas representações, as que nos interessam são as produzidas pelos filmes de terror; nossa análise se atém somente à produção, raras vezes à recepção, ou seja, no terror artístico, procuramos entender de que conteúdo mítico-religioso os filmes de terror se apropriam para construir o medo, o terror artístico.

Stephen King acredita que, embora o terror possua um valor artístico ao oferecer uma conexão entre os medos imaginários e os medos reais, poucos filmes de terror foram concebidos enquanto "arte", pois, a maioria foi concebida enquanto "lucro" mesmo (KING,

¹⁶ Em seus contos, Lovecraft trabalha com a noção "Terror cósmico", uma perspectiva de medo que transcende a realidade do homem, que perante a grandiosidade no universo, é insignificante.

2003, p.92). Não discutiremos sobre estas distinções, nem faremos discussões sobre arte, consideraremos todas as representações fílmicas enquanto terror artístico, isto é, enquanto representações construídas da realidade.

Para construirmos uma noção do que vem a ser um filme de terror, precisamos ter em mente algumas propriedades particulares e específicas do gênero em si. O gênero cinematográfico denominado de Terror, tal como todos os outros gêneros¹⁷, não pode ser trabalhado enquanto uma noção fechada, pois no cinema, os filmes e os gêneros não são “puros”, ou seja, transitam de uma forma à outra, entre outros gêneros, temas e emoções:

Estando a delimitação e a caracterização dos gêneros sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos, torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero. No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. Dito isto, podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado gênero; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros. Semelhança ou afinidade tornam-se, portanto, os princípios de reconhecimento e distribuição genérica dos filmes. É na medida em que podemos reconhecer numa obra a assunção ou a subversão de determinadas convenções que podemos estabelecer o índice da sua pertença ou do seu distanciamento em relação a um gênero (NOGUEIRA, 2010, p. 3).

Dessa forma, a identificação de um determinado gênero passa, inevitavelmente, por uma concepção esquemática, de uma série de aspectos que uma obra deve preencher e do modo como a preenche:

Tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. Quando este esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de obras, temos então que um gênero ganha dimensão crítica – isto é, um elevado número de qualidades é partilhado por uma elevada quantidade de filmes. A partir daí o gênero torna-se uma instituição cultural relevante – mesmo se o futuro lhe augurará, com certeza, mutações e hibridações (NOGUEIRA, 2010, p. 4).

¹⁷ Criados em sua maioria pela indústria norte-americana (NOGUEIRA, 2010).

Os gêneros, de algum modo, efetuam uma forma de mediação entre as expectativas do espectador e o cálculo do produtor (NOGUEIRA, 2010). Eles darão ao público uma base do que será representado pelo filme, qual será seu tema, seu enredo ou a emoção predominante; sinais que também estarão presentes no cartaz do filme, no seu *trailer*, na sinopse do panfleto do cinema, na embalagem do filme, ou nos anúncios de internet e vinhetas da TV.

Para King, o terror, seja em termos de livros, filmes ou TV, é na verdade uma coisa só: terrores críveis (KING, 2003).

Se o espectador aceita o pacto proposto pelo gênero – aceita o medo, permite que o medo aflore – e, ao mesmo tempo, mantém um senso de distanciamento estético, o filme de terror conseguirá transportá-lo a mundos inimagináveis (VIEIRA, 2007, p. 226).

Essa é a marca de afinidade do gênero terror: construir histórias cuja emoção característica seja o medo e seus derivados, representações do terror, ou de personagens aterrorizados, com os quais, o espectador é levado a viver, seduzido por representações que por mais desconfortáveis que sejam, o faz abrir mão de si.

Entendemos como “filme de terror”, aqueles filmes que independente do conteúdo representado, possuem como emoção principal, em maior ou menor grau, o medo, sobretudo o terror. Muitos filmes, que antecederam a criação do gênero de terror, exerceram uma influência importante para o desenvolvimento posterior do mesmo, por isso, entendemos que a noção de filme de terror tem de ser maleável, visto que nem sempre as produções seguiram um mesmo padrão.

Na relação com seu espectador, as representações fílmicas de terror funcionam como um estímulo à predisposição que o homem tem sobre determinados medos, quando seus mecanismos de defesa são ativados mediante a tomada de consciência de um perigo. Os medos são atualizados, revividos e lembrados na medida em que os seus espectadores entram em contato com as paisagens mais primitivas enraizadas em seus subconscientes.

O terror artístico, ao traduzir o “indizível”, representa e constrói o medo lidando com os espaços mais complexos do ser humano tais como a insanidade, a loucura, a alienação, os desvios sexuais, as obsessões e a violência (VIEIRA, 2007, p. 225). Essas inquietações são representadas conforme as crenças e convicções de suas respectivas épocas, metaforicamente contextualizadas em medos de cunho social, cultural, político ou econômico, e representados sob a forma de monstros, fantasmas, vampiros, zumbis, lobisomens, psicopatas, alienígenas ou demônios.

No terror artístico, o medo, por maior que seja, pode ser controlado, pois ainda que seja baseado no real, no onírico, é uma ficção (JOSÉ PLANS, 2012). No filme de terror, o medo é real, mesmo que o monstro não o seja, e esse “terror controlado” é um dos maiores atrativos do gênero.

No filme, o espectador é convidado a identificar-se com o medo da vítima, em um movimento que mistura ficção e realidade, no qual o espectador, ao mesmo tempo em que vive aquela personagem, vive sua própria crise existencial. Historicamente, o enfrentamento com o tenebroso é uma prática cultural que fez parte da educação sentimental do homem:

Em volta das fogueiras, nos contos de fada, nas cantigas de ninar, nas brincadeiras de roda, na mitologia, na literatura, na pintura e, é claro, no cinema. Dando faces monstruosas aos seus receios e pulsões, o homem aprendia a conviver com o terror, era seu modo de lidar com o mundo selvagem ao seu redor, seu modo de lidar com o mundo maléfico dentro de si, o terror de sua própria condição (ANDRADE, 2008, p.68).

Ao representar o medo, nenhuma outra forma dramática esteve mais bem equipada do que o cinema: “desde suas condições materiais de representação (uma sala completamente escura) até sua própria linguagem (baseada no não visto, ou no não visto ainda: o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê)” (CHION, 1989, p. 149).

A pergunta que se tem feito é, porque representar coisas terríveis enquanto há tanto terror no mundo de verdade? Ou, porque uma pessoa, após um fatigante dia de trabalho, escolhe, como meio de entretenimento, experiências de medo e ansiedade? Uma das respostas possíveis pode ser a interpretada por meio da *catarse*, que vê o prazer estético das representações aflitivas como um alívio de nossas emoções negativas (CARROLL, 2005).

[...] nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas – para dismantelar esses mesmos elementos. O termo *catarse* é tão antigo quanto o drama na Grécia [...]. O sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto... E pode ser que os sonhos de terror nos meios de comunicação de massa possam algumas vezes se tornar um divã de analista de âmbito emocional (KING, 2003, p. 24).

Do ponto de vista biológico, quando o cérebro percebe uma ameaça, uma espécie de circuito do medo entra em ação: formado por núcleos cerebrais, como a amígdala e o hipocampo, ele libera neurohormônios e neurotransmissores, endorfina e adrenalina vão para o sangue, preparando o corpo para a reação. Quando o cérebro lembra que o monstro não é

real, suspende a produção dessas substâncias, e a alta dopamina, que deixa o corpo atento e alerta durante esses momentos, dá uma sensação de prazer e calma (LOIOLA, 2010, p. 38-39).

Por isso os filmes de terror jogam com o suspense, o susto e o descanso, para que os ciclos do medo possam ser montados pela mente do homem, o que constitui uma das estratégias do terror artístico. A iconografia que se desprende da estrutura arquetípica do cinema de terror, parece girar em torno de certos conceitos gerais tais como:

A Antiguidade, a religião, a natureza e os impulsos inconscientes, respectivamente voltados para a modernidade, a ciência, a civilização e a inteligência consciente, que constituíram a estrutura arquetípica da ficção científica (LOSILLA, 1993, p. 52).

O terror artístico pode ser eficaz, ou não, dependendo da pessoa e do grau de envolvimento dela com o filme. O público dos filmes de terror não gosta do medo pelo medo; ele gosta da sensação do medo controlado, preso nos limites da tela, nas fronteiras do irreal, no qual a angústia tem hora certa para começar, acabar e se transformar em prazer, suprindo uma necessidade de adrenalina sem que o fim seja trágico (LOIOLA, 2010).

De fato, o “filme de terror” é um objeto complexo, e possui múltiplas vertentes explicativas, das quais, nenhuma é e nem será definitiva ou conclusiva. Os temas têm transitado entre as mais variadas disciplinas como a história, a sociologia, a psicologia, a teologia, e até a comunicação social.

A criação cinematográfica é um fato coletivo dirigido a uma coletividade, que se reúne, como em uma cerimônia, nas salas de cinema, disposta a compartilhar mitos e arquétipos capazes de afetar a totalidade da audiência (LOSILLA, 1993, p. 24). São essas representações coletivas que permitirão ao historiador construir uma inteligibilidade.

O terror tornou-se um elemento essencial em todas as formas de arte contemporânea, populares ou não, no final do século XX:

Vampiros, trolls, gremlins, zumbis, lobisomens, crianças endemoninhadas, monstros espaciais de todos os tamanhos, fantasmas e outras inumeráveis invenções que fizeram da década de 1980 uma espécie de longa noite de Halloween (CARROLL, 2005, p. 16).

A análise dos filmes de terror nos permite fazer uma reflexão sobre o modo como essas representações são apropriadas e concebidas, como as suas classificações e exclusões

são historicamente produzidas por práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas, religiosas) que, ao serem construídas, dão sentido ao mundo (CHARTIER, 1990, p. 27).

Na continuidade do processo de reflexão e delimitação do nosso tema, apresentaremos um breve histórico dos filmes de terror, da origem do cinema à consolidação e expansão do gênero no cinema norte-americano, de 1930 até finais da década de 1970. Nossa intenção é apresentar um panorama geral do lugar social no qual o *Exorcista* surgiu, e demonstrar o quanto a religião cristã ocidental esteve presente na elaboração do medo e do terror fílmico.

2.2 O MEDO NO CINEMA NORTE-AMERICANO (1895 – 1979)

Sempre achei que um filme deve ser, antes de mais, uma experiência emocional. Deve fazer rir, ou chorar, ou sentir medo. Mas deve também inspirar e provocar... estimular a reflexão.

(WILLIAM FRIEDKIN)

2.2.1 O filme de terror e a gênese europeia

O medo esteve presente, desde as primeiras emoções geradas pelo cinema. Quando o filme *A chegada do trem na estação*¹⁸ foi exibido pelos irmãos franceses Augustine e Louis Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*, em Paris, o público foi tomado pelo susto, de tão real que a locomotiva parecia.

Isso aconteceu porque, no filme, uma câmera foi posicionada em uma estação de trens para passar a impressão de que uma locomotiva vinha sobre as pessoas que assistiam à projeção e, como ninguém naquela época havia tido contato com aquele tipo de ilusão visual em movimento, conta-se que muitos caíram da cadeira, ou saíram correndo da sala de projeção (GONÇALO, 2008, p.162).

O trem não era um objeto desconhecido para o público do *Grand Café*; os espectadores bem sabiam que não havia um trem de verdade na tela. A imagem era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto, não poderia haver dúvidas em relação a isso. Porém, a imagem parecia real, o susto foi real e, era aí que residia a grande novidade: na ilusão, na “impressão de realidade”, em ver o trem na tela como se fosse real (BERNADET, 2012, p.12).

A “impressão de realidade” se refere ao sentimento vivido pelo espectador diante do filme, a de estar assistindo diretamente uma apresentação quase real, desencadeando um processo, ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”, conquistando de imediato uma espécie de credibilidade (METZ, 2010, p. 16).

George Méliès, mágico e ilusionista francês, estava presente na audiência dos irmãos Lumière e ficou impressionado com o realismo do cinematógrafo. Determinado a investigar

¹⁸ *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat.*

as imagens em movimento, Méliès adquiriu sua própria máquina, e começou a produzir experimentos utilizando efeitos fotográficos para criar mundos e seres fantásticos, combinando elementos que não eram possíveis de serem representados teatralmente¹⁹.

De George Méliès nasceu o que foi considerado o primeiro filme de terror da história²⁰, *O castelo assombrado* ou *A mansão do diabo*²¹ em 1896. Era um filme de três minutos no qual um grande morcego voava em um castelo, se transformava em Mefistófeles e atormentava dois cavaleiros que passavam por ali, evocando fantasmas, esqueletos e bruxas, até ser derrotado por um deles, que o confrontou com uma cruz e o fez sumir como uma nuvem de fumaça (GIFFORD, 1975, p. 14).

O filme de Méliès foi uma das primeiras representações do medo em movimento, e já trazia como pano de fundo, elementos religiosos. Proveniente da literatura demonológica cristã, Mefistófeles é um dos inúmeros nomes dados ao diabo ou aos demônios. Collin de Plancy o define como “um dos líderes mais formidáveis do inferno”, depois de Satanás (PLANCY, 1863, p. 457)²². Suas representações provêm das lendas medievais nas quais é visto como um demônio perigoso, capaz de utilizar aparências diversas e de fazer-se invisível (FAGUNDES FILHO, 1997, p. 57).

Já na primeira década do século XX, Méliès produziu *O Monstro*²³, em 1903 e *O Diabo Negro*²⁴, em 1905, lidando respectivamente com feitiçaria e aparições demoníacas. Acrobacias e truques de montagem davam ritmo aos filmes e criavam os feitos mirabolantes de magos e demônios. Em ambos os filmes, identificamos a antecipação de um personagem muito caro a vários filmes alemães da década de 1920 e norte-americanos dos anos de 1930: “o monstro que aparece para perturbar a ordem e causar a ruína dos heróis” (MAGNO, 2014, p. 24).

¹⁹ Adaptado de (BERNADET, 2012, p.11-13); (GONÇALO, 2008, p.162); e do site “EarlyCinema.com”, disponível em: <http://www.earlycinema.com/pioneers/melies_bio.html>. Acesso em: 10 de ago. 2014.

²⁰ O que seria apenas um dos inúmeros pioneirismos elencados pelos os historiadores do cinema à Georges Méliès.

²¹ *La manoir du diable*.

²² J. Collin de Plancy é um demonólogo francês autor do livro *Dictionnaire Infernal* ("Dicionário Infernal"), impresso em Paris em 1863. O livro descreve em ordem alfabética os demônios, suas magias, e a sua relação com o inferno. Para Harold Hernández (2012), o livro é uma raridade bibliográfica, visto que não há muitos textos que descrevem de forma tão precisa os demônios: "Na França, no século XIX havia uma grande disposição para informar as pessoas sobre as distintas classes de demônios e os seus interesses pelas almas, por isso se faziam estes textos". Adaptado da publicação original do diário “EL COMERCIO”, disponível em: <<http://www.elcomercio.com/actualidad/quito/diccionario-del-infierno-biblioteca.html>>. Acesso em: 20 de dez. 2014.

²³ *Le monstre*.

²⁴ *Le diable noir*

Os filmes de Méliès exerceram grande influência na história do cinema e, de acordo com os seus biógrafos, ele teria chegado a mais de uma centena de curta-metragens, explorando uma variedade de temas, dos quais, muitos remeteram à religião, à mitologia e à história (GONÇALO, 2008, p.160).

Em todas as mitologias e religiões do mundo o mal esteve presente. Foi por meio dos mitos que o homem antigo personificou tanto, as forças nocivas da natureza como o mundo espiritual que o ameaçava (SANFORD, 1981). De maneira geral, as primeiras representações do mal no cinema traziam Satanás em versões de clássicos da literatura, como *Fausto* de Goethe (2003) ou em contextos mais religiosos, normalmente em adaptações das histórias do Antigo e do Novo Testamento da Bíblia.

Em 1911 na Itália, a plateia assistiu *Inferno*, dirigido por Giuseppe de Liguoro, um filme baseado na “Divina Comédia” de Dante Alighieri. Diversos artistas do mundo inteiro e em diversos momentos da História, ao pretenderem representar as encarnações do mal e seu horror, recorreram, direta ou indiretamente, às imagens do cântico do *Inferno* incluindo os cineastas italianos (HAONIN, 2014).

Com mais de sessenta minutos de duração, o filme de Giuseppe de Liguoro representava o inferno dantesco e suas almas perdidas por meio de figurantes nus, monstros montados em tecido e manipulados feito marionetes gigantes, demônios vermelhos com rabos e chifres, seres voadores com corpos de leão, asas de morcego e cabeças humanas, presos por cordas que os deslocavam de um espaço a outro, além de um grande uso de maquiagens, principalmente na caracterização dos servos de Satã, demônios com aparência humana, porém com chifres e longas asas de morcego. (GONÇALO, 2008, p.160).

Devido a sua ligação com um mundo desconhecido, que se abre depois do fim da vida, o inferno aterrorizou gerações inteiras e é um dos mais antigos pesadelos da humanidade (MINOIS, 1997, p.07). *Inferno* foi provavelmente a primeira adaptação, feita no cinema, da obra de Alighieri, materializando uma das paisagens mais temidas da sociedade cristã ocidental.

Em 1913, na Alemanha, *O Estudante de Praga*²⁵ levava às telas uma adaptação do conto *William Wilson* (1981), de Edgar Allan Poe. O filme contava a história de Balduin (interpretado pelo próprio diretor, Paul Wegener), um estudante e espadachim que vende seu reflexo (sombra, imagem ou alma) para uma figura mefistofélica no intuito de ficar rico e conquistar o coração da condessa Margit (Grete Berger). Após o pacto, Balduin vê sua vida

²⁵ *Der Student von Prag*. Também conhecido como *Uma barganha de Satanás*

arruinar-se ao começar a ser perseguido pelo seu Duplo, representado como uma sósia que, apesar de estar em forma de espectro, pode ser visto pelos demais personagens, despertando reações de temor, evidenciando, além das pretensões amorosas, uma esfera de medo e misticismo (LORENSI, 2012).

Segundo Chevalier e Gheerbrant, as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do seu corpo por meio da morte, do sonho, ou por força de uma operação mágica, podendo reencarnar novamente no mesmo corpo ou em outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 353). No final do *O Estudante de Praga*, Balduin, perturbado pelo seu duplo, tenta matá-lo com um tiro, mas após o disparo, a imagem some, e ele descobre que atirou em si mesmo, morrendo após o ocorrido.

Segundo Durkheim, o duplo é a própria alma. Acredita-se que, em um grande número de sociedades, a alma foi concebida como uma imagem do próprio corpo, inclusive, que ela reproduz as deformações acidentais do corpo, como as resultantes de ferimentos e mutilações (DURKHEIM, 1996, p.36). O romantismo alemão deu a esse duplo (*Doppelgänger*) uma ressonância trágica e fatal, representando-o como um adversário que desafia o homem ao combate (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 354)

O Estudante de Praga pode ser entendido como uma representação da venda e consequente condenação da alma, semelhante ao pacto com o diabo da literatura cristã. Neste filme, o terror artístico é construído por meio da perseguição do duplo à Balduin, causando no espectador uma ansiedade similar à do personagem, fazendo com que desejem vê-lo livre do tormento de um mau que acaba triunfando no final (MAGNO, 2014).

Nos Estados Unidos, houve certa relutância quanto ao terror e até a década de 1920, a produção foi bem modesta. Os primeiros filmes foram adaptações literárias de clássicos ingleses, como *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1886) e *Frankenstein ou O Prometeu moderno*, de Mary Shelley (1818).

*O médico e o monstro*²⁶, de 1908, foi produzido por Colonel William N. Selig, dono da *Selig Polyscope Company*, um dos primeiros estúdios cinematográficos dos Estados Unidos. A ideia de fazer o filme veio após Selig assistir a peça teatral homônima escrita por George F. Fish e Luella Forepaugh, que contratou os próprios escritores da peça para adaptarem o roteiro para o filme (GIFFORD, 1973, p.32).

Acredita-se que *O médico e o monstro* de 1908 tenha sido a primeira adaptação da obra de Stevenson ao cinema. O filme conta a história do Dr. Jekyll, um cientista que

²⁶ *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

descobre uma substância química para separar os componentes do bem e do mal no ser humano e, utilizando a si como cobaia, se transforma em um monstro, o Sr. Hyde.

Utilizando o Sr. Hyde como máscara, Dr. Jekyll liberta os desejos culturalmente reprimidos de sua personalidade. No entanto, o experimento foge ao seu controle, e quando ele volta à razão, determina-se a nunca mais usar a poção, porém, descobre que a transformação começa a ocorrer espontaneamente. Dr. Jekyll criara Hyde para escapar as exigências de decoro e no fim das contas, ele se tornou prisioneiro de Hyde (KING, 2003).

Em *O médico e o monstro*, percebemos, no sentido da trama, um princípio de retorno mítico ao conflito interno vivido pelo Dr. Jekyll, os questionamentos transcendentais que acompanham o homem ao longo da sua história, a busca pela distinção entre o bem e o mal (PINHEIRO, 2010). De acordo com King, o clero da época saudou a obra de Stevenson, pois acreditava que o livro mostrava os amargos resultados de se permitir a expansão da “natureza mais ignóbil” do homem, além dos mais rígidos limites (KING, 2003, p. 59).

Dois anos depois, em 1910, a *Edison Studios*²⁷ rodou a primeira adaptação americana de *Frankenstein* às telas de cinema. Adaptado e dirigido por Searle Dowley, o filme apresentava a história Victor Frankenstein, um jovem estudante de medicina que ao construir um homem com pedaços dos corpos de mortos, deu vida a uma criatura que escapava ao seu controle.

Os temas explorados em *Frankenstein* não eram novos para Mary Shelley; a criação artificial, por exemplo, remetia a origens muito antigas, tal como a criação do homem pela intervenção divina, rastreada no mito de Prometeu, no de Pigmalião, ou até mesmo nas lendas judaicas do Golem ainda mais antigas (FLORESCU, 1998, p.185).

Na mitologia grega, Prometeu foi o antigo deus que roubou fogo do céu, dando origem a humanidade, ou seja, criando-a sem intervenção divina. O mito de Pigmalião conta a história de um escultor grego de Chipre que, um dia esculpiu uma mulher de tanta beleza, que ele próprio se apaixonou por ela, e pediu à deusa Afrodite que a transformasse em mulher. A mitologia do Golem no judaísmo, que remete ao século XVI, narra como diversos homens santos deram vida ao barro, com o auxílio de um nome secreto ou uma palavra de Deus (FLORESCU, 1998).

Muitos alquimistas, como Paracelso (1486-1541), Agrippa (1486-1535), e Konrad Dippel (1673-1734) tentaram em suas buscas, imitar a Deus, criando seres humanos em tubos de ensaio, pela destilação do sangue ou por outras práticas ocultistas. O subtítulo de

²⁷ Empresa dos estúdios de Thomas Edison (1847-1931).

“Prometeu moderno” ao livro de Mary Shelley estava ligado às descobertas da física, da biologia, da química, da medicina e da cirurgia dos séculos XVII e XIX (FLORESCU, 1998).

A partir da década de 1920, o cinema alemão começou a se destacar no cenário das produções de terror com o movimento artístico conhecido como “Expressionismo alemão”. O uso do adjetivo “expressionista” para um grupo de filmes realizados na Alemanha nos anos 1920 deriva de uma vertente da arte moderna que foi muito popular nesse país após a Primeira Guerra Mundial: a preocupação em torno dos sentimentos e das emoções (CÁNEPA, 2012, p.56).

Um dos filmes de destaque é *O Gabinete do Doutor Caligari*²⁸ (1920), que traz uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade, cujos sentimentos se traduziam em um drama plástico e repleto de simbologias (CÁNEPA, 2012, p.66). Em 1922, Friedrich Wilhelm Murnau, dirigiu o filme *Nosferatu*²⁹, uma versão alemã da obra inglesa *Drácula*, de Bram Stoker.

O filme de Murnau apresentava um vampiro com aparência monstruosa e grotesca, diferente do Drácula de Bram Stoker e das representações posteriores do mesmo. A versão alemã modificou o nome dos personagens, dos locais e a estética de Drácula (Graf Orlok, na versão de Murnau), mas mesmo assim, a viúva de Bram Stoker processou os produtores, e todas as cópias do filme tiveram que ser destruídas (GIFFORD, 1975, p.57)³⁰.

Apesar de o expressionismo alemão ter sido um fenômeno isolado, alheio à evolução posterior do gênero e de seus padrões estruturais, foi um ponto de referência inevitável para o cinema de terror, desde os filmes da Universal dos anos de 1930 até produções de Hitchcock e Powell (LOSILLA, 1993).

2.2.2 O filme de terror norte-americano

Podemos afirmar que a história dos filmes de terror norte-americano, assim como a sustentação mínima deles enquanto gênero cinematográfico, se inicia na década de 1930, com a onda de filmes produzidos pela *Universal Pictures*, com destaque para *Drácula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931), agora sonoros.

²⁸ *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

²⁹ *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*.

³⁰ Muitas cópias foram guardadas, provavelmente até a morte da viúva, pois o filme pode ser facilmente encontrado na internet.

Drácula, conde que mora em Londres e carrega uma maldição que o obriga a beber sangue humano para sobreviver, mostra-se como “homem do mundo e como representação do mal” (LOSILLA, 1993, p. 75); “um empreendimento notável na medida em que humaniza o conceito de mal exterior” (KING, 2003, p.54)

Drácula remete aos mitos do vampiro, do morto-vivo, do ser além-túmulo que destrói a vida do outro para dar continuidade à sua, caracterizando uma existência profana e antinatural. (BARTLETT; IDRICEANU, 2007, p.13). O filme ganhou uma série de outras representações, e o tema dos vampiros é um dos mais explorados em filmes de todo mundo.

Frankenstein segue a mesma linha do filme de 1910, citado anteriormente, mas agora de uma forma mais elaborada em função da evolução das técnicas de cinema. Para criar a aparência monstruosa de Frankenstein, Jack C. Pierce, maquiador da *Universal*, frequentou necrotérios e capelas mortuárias, tendo estudado, também, alguns livros de medicina. O resultado foi certeiro; macas tiveram de ser levadas para as salas de cinema, a fim de socorrer as pessoas que desmaiavam na plateia, devido ao medo (FLORESCU, 1998, p.169).

Entre as décadas de 1920 a 1930, a *Universal* consolidou o gênero do terror no cinema norte-americano, ainda que marginal até meados de 1960. Marginal porque os conteúdos representados por estes filmes eram contrários ao que a sociedade entendia como normal. Eram filmes recebidos com rejeição e desprezo; pessoas “comportadas” e de “bom gosto” consideravam esses filmes nocivos, agressivos e irresponsáveis, embora de fato, muitos não resistiram à tentação de assisti-los (DE MARTINO, 1994, p.06).

Da década de 1940 até meados de 1955, a produção desses filmes não foi significativa: os grandes monstros dos anos 1930 foram saturados por versões embaraçosas e de pouco sucesso e, o cinema norte-americano “tentou espremer até a última gota de cada centavo de bilheteria até que as ‘velhas criaturas’ pudessem descansar em paz” (KING, 2003, p.34). Nesse período, a *American-Internacional Pictures* (AIP) foi a única produtora cinematográfica americana de grande porte a demonstrar lucro consistente por anos a fio, realizando uma grande variedade de filmes direcionados a um alvo que foi certeiro: o público jovem.

Tanto o *rock n’ roll* como os novos filmes para o público jovem atingiram também uma geração mais velha, porém, este ainda era apenas o prenúncio do verdadeiro terremoto juvenil que estava por vir:

O mítico adolescente, de pé na calçada da loja de doces lá da Nossa Cidade, seu cabelo lambuzado com brilhantina, um maço de Luckie no bolso da

jaqueta de couro, uma espinha no canto da boca e um canivete de mola novinho em folha no bolso traseiro da calça comprida, à espera de um garoto para bater, um pai ou mãe para assediar e envergonhar, uma garota para assustar, ou talvez um cachorro para estuprar e depois matar, ou vice-versa (KING, 2003, p.41).

O conflito de gerações, iniciado entre fins dos anos 1950 e início da década de 1960 teve o seu apogeu entre 1966 e 1972, aproximadamente:

Little Richard, que havia horrorizado os pais em 1957, quando pulou em cima de seu piano e começou a rebolar com sua jaqueta de pele de lagarto, parecia dócil se comparado a John Lennon, que proclamava que os Beatles eram mais populares do que Jesus Cristo³¹ – afirmação que gerou uma fundamentalista queima de discos. Os pais começavam a encontrar ervas estranhas na gaveta da escrivaninha de seus filhos e filhas. As imagens de rock se tornavam cada vez mais aflitivas [...] Elton John tornou pública suas tendências bissexuais e continuou a fazer sucesso³²; e, menos de 20 anos antes, o incontrolável Jerry Lee Lewis foi vetado nas rádios AM quando casou com sua prima de 14 anos (KING, 2003, p.115).

No final da década de 1960 inúmeros jovens que criticavam as autoridades e os valores da classe média, começaram a adotar estilos diferentes, a guerra no Vietnã provocava protestos em massa e as bandas de rock proliferavam por todo país. Foi uma década de extrema efervescência cultural e de grande agitação social, sobretudo no ano de 1968 com as mortes de Martin Luther King Jr. e Robert Kennedy.

O terror das multidões era representado em filmes como *A Noite dos Mortos Vivos*³³, de George Romero (PENNER; SCHNEIDER, p.13, 2008), no qual os mortos levantavam de seus túmulos e caçavam os vivos. Mesmo com representações sociais de terror, podemos identificar aspectos míticos:

O termo "Zumbi" tem origem na mitologia do Haiti e os primeiros trabalhos cinematográficos relacionados ao assunto estavam inseridos nesse contexto. Nos anos 60, Romero criaria um conceito totalmente novo e original para os Zumbis, o que vem perdurando até os dias de hoje (SOUZA, 2012).

A partir da metade da década de 1960 as representações do medo nos filmes de terror, de modo geral, passaram a ter como ameaça o próprio homem: era a fase da “humanização” dos monstros, com destaque para *Psicose*³⁴ (Alfred Hitchcock, 1960). Os assentos das salas de

³¹ Declaração dada em 4 de março de 1966.

³² Embora tenha assumido somente em 1976, num artigo de capa da "Rolling Stone".

³³ *Night of the Living Dead*.

³⁴ *Psycho*.

cinema pareciam um lugar seguro para se assistir ao apocalipse; os norte-americanos experimentavam o terror com o distanciamento e a ironia de quem já tinha visto noticiários demais (REBELLO, 2013).

Com *O Bebê de Rosemary*³⁵ (Roman Polanski, 1968) teve início uma onda de filmes com temas satânicos e demoníacos de maior sucesso nos Estados Unidos. Acreditamos que, de 1968 até o final da década de 1970, foram produzidos os filmes mais memoráveis sobre esse tema, aqueles que contribuíram de uma forma ou de outra, para que o mal sobrenatural fosse personificado e representado por tantos outros filmes posteriores.

O Bebê de Rosemary contava a história de uma criança que era preparada por uma seita satânica para ser a própria reencarnação do anticristo. O tema ia ao encontro de um movimento satanista cada vez mais crescente nos Estados Unidos: em 1966, Anton Szandor La Vey³⁶ fundava *Igreja de Satanás*. Em todo país, jovens insatisfeitos protestavam e se rebelavam contra os modelos de comportamento vigentes até então, o clima parecia propício para uma “encarnação do diabo”.

E ela parece ter acontecido, coincidentemente, no ano de 1969: Roman Polanski viu o próprio “anticristo” encarnado na figura Charles Manson, líder de uma seita formada por jovens hippies que o seguiam e foram responsáveis pela morte de Sharon Tate, esposa de Polanski, grávida de oito meses, e de mais quatro pessoas que estavam com ela. Manson e sua família - como denominava seu grupo - foram julgados e condenados à prisão perpétua. A promotora se referiu a ele como “o homem mais maligno e satânico que já caminhou na face da Terra” (FELTON, 2008).

Poucos filmes penetraram tanto na consciência e no imaginário sombrio dos espectadores: Hitchcock, Polanski e Romero não poderiam ter sido lançados em um momento mais adequado (REBELLO, 2013). A partir da década de 1960 os filmes de terror começam a sair da marginalidade até chegarem ao topo da popularidade a partir de *O Exorcista* em 1973.

Durante mais de uma década e meia, o terror floresceu como uma fonte importante de estímulo estético de massa, amplamente disseminado, se tornando um dos gêneros de vida mais longa, e de maior persistência a partir da década de 1960 (CARROL, 2005). Se os filmes da década de 1960 haviam humanizado o monstro, os filmes que se seguiram introduziram o pavor no interior das casas, fazendo-os não apenas humanos, mas familiares (PENNER; SCHNEIDER, p.13, 2008).

³⁵ *Rosemary's Baby*.

³⁶ Mais detalhes sobre a história da Igreja de Satanás e do seu fundador no site oficial da Igreja: <http://www.churchofsatan.com/history.php>. Acesso em 31/08/ 2014.

Os filmes de terror da década de 1970 também se concentram na exploração do psicológico humano, enfocando mais diretamente os problemas sociais e os medos genuínos de uma sociedade que vivia em luto e apreensão devido a dissipação do clima de otimismo e prosperidade das décadas anteriores (SANTOS, 2009).

Segundo Goffman e Joy, esta década costumava ser vista como consequência dos anos de 1960:

Quando os sonhos de paz e amor, ou a revolução anarco-cultural, foram abandonados [...], a geração mais ligada de todas era feita principalmente de seres humanos comuns [...], prontos a recuar e se comprometer com o sistema (GOFFMAN; JOY, 2004, p.339).

Na década de 1970 o mal sobrenatural é representado por meio da possessão demoníaca de Reagan MacNeil, no filme *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), na figura do anticristo, nascido em Damien Thorn em *A profecia*³⁷ (Richard Donner, 1976) e das infestações diabólicas na casa da família Lutz em *Horror em Amityville*³⁸ (Stuart Rosenberg, 1979).

Quando *O Exorcista* estreou, em 1973, as filas davam voltas nos quarteirões de todas as grandes cidades dos Estados Unidos onde o filme era exibido e, mesmo nas cidades menores onde as ruas ficavam desertas e as luzes dos postes eram apagadas pontualmente às 19h30m, foram realizadas sessões à meia noite:

Grupos da Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos vaticinaram; radialistas leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. O país, na realidade, ficou possuído por dois meses (KING, 2003, p.115).

O Exorcista apresentava um tipo de terror nunca visto até então, com uma menina possuída por um demônio, dizendo palavras obscenas e se masturbando com um crucifixo. Era algo tão diferente quanto o ritual medieval de exorcismos usado contra o demônio na tentativa de uma cura que a medicina não conseguia resolver.

Em março de 1974 *O Exorcista* já havia vendido mais de seis milhões de ingressos nos Estados Unidos. Nos meses que se seguiram ao lançamento do filme, milhares de famílias norte-americanas pareciam estar infestadas com presenças demoníacas, as reitorias católicas

³⁷ *The Omen*.

³⁸ *The Amityville Horror*.

foram cercadas com chamadas de pessoas em busca de exorcismos para si, para os seus entes queridos e, às vezes, até mesmo para os seus animais de estimação (CUNEO, 2001, p.10).

Tanto *O Exorcista* como *Horror em Amityville* eram adaptados de livros homônimos que se proclamavam como baseados em fatos reais. No caso do *Exorcista*, isso já vinha sendo anunciado desde o sucesso do livro, dois anos antes, de forma que, quando chegou aos cinemas, já era de conhecimento público. No caso de *Horror em Amityville*, outras versões foram feitas do filme e a suposta casa mal assombrada ainda existe até os dias de hoje, e em seu último anúncio de venda, em 2010, estava anunciada em US\$ 1,150 milhão³⁹.

O sucesso do filme impulsionou o desenvolvimento da indústria do gênero terror. Os filmes nos Estados Unidos se multiplicaram, de tal maneira que hoje é quase impossível escrever uma história que abranja todas as produções e todos os gêneros cinematográficos. Cada filme, cada categoria de gêneros ou subgêneros e cada época, estão inseridos em um universo próprio, de forma que não nos seria possível abordá-los em sua totalidade.

A indústria cinematográfica está intrinsecamente mergulhada nos conceitos econômicos, sociais, culturais, políticos e ideológicos vigentes no país e no tempo de sua produção. O cinema pode ser concebido como um veículo das representações que uma sociedade tem de si mesma, constituindo um documento suscetível a abordagens muito diversas, cujo valor documental está diretamente relacionado ao olhar e à perspectiva de cada analista, isto é, respondendo tanto quanto for questionado (PEREIRA, 2005).

O Exorcista surgiu em um momento em que os filmes de terror começavam a se destacar no cenário nacional e, como afirmamos, sua produção será um marco quanto à massificação e desenvolvimento do gênero que, dos Estados Unidos atingiria grande parte do mundo.

Foi no contexto cultural dos conflitos geracionais que *O Exorcista* apareceu e se tornou um fenômeno social. A possessão de Reagan representará, sob a máscara de *Pazuzu*, as transgressões de valores e de tabus morais da sociedade norte-americana, além de elementos simbólicos, míticos e religiosos que podem ser identificados. *O Exorcista* também nos permite perceber como a sociedade norte-americana estava pensando a religiosidade, qual a leitura que tinham de um caso de possessão demoníaca. E esse será o caminho que vamos seguir.

³⁹ Fonte: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI142690-16353,00-CASA+DO+HORROR+DE+AMITYVILLE+ESTA+A+VENDA+POR+US+MILHAO.html>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Uma vez que os filmes estiverem apresentados, e os conteúdos mítico-religiosos identificados, estabeleceremos algumas diretrizes para explicar como o filme de terror pode servir de objeto de análise para a história das religiões, partindo então em seguida, para a sua aplicabilidade em nosso foco principal: *O Exorcista* (1973).

3. O EXORCISTA E A NARRATIVA FÍLMICA

O que um historiador das religiões tem a dizer a respeito de seu meio contemporâneo?

(MIRCEA ELIADE, 1979)

O cinema foi considerado por muito a “arte do século XX”

(JOSÉ D’ASSUNÇÃO BARROS, 2012)

3.1 O CINEMA E A HISTÓRIA DAS RELIGIÕES

Atualmente, os filmes dividem a atenção das pessoas com outras mídias e veículos de comunicação, como a televisão, a internet e os aparelhos celulares. O século XXI se tornou o século do ciberespaço, mas como sabemos, nem sempre foi assim. Entre as décadas de 1950-1970, o cinema era um dos principais meios de entretenimento, a televisão ainda vinha se aprimorando, e os videocassetes se iniciavam⁴⁰.

O cinema foi uma das maiores expressões da mistura de atributos da contemporaneidade, o século XX foi marcado por uma cultura cinematográfica:

O cinema formou a um só tempo, um feixe de novas formas de tecnologia, espetáculo, distração e passatempo, representação, consumismo, mobilidade e entretenimento, além de materializar, em película, o lado cada vez mais efêmero da experiência moderna. O cinema possibilitou a convergência de estratégias de representação, técnicas e ideias já presentes em outras esferas da cultura (VIEIRA, 2007, p.228-229).

O cinema construiu uma linguagem própria e uma indústria específica, seus discursos e suas práticas – incluindo todo imenso conjunto das obras cinematográficas produzidas – foram se transformando juntamente com a história contemporânea, não cessando de interferir e representá-la (BARROS, 2012).

No primeiro capítulo de uma de suas obras, Mircea Eliade, uma das referências nos estudos da história das religiões, inicia seu texto com a seguinte pergunta:

⁴⁰ O videocassete (VHS) foi inventado em 1976, simplificado e popularizado nos últimos anos da mesma década. Começou a sair de circulação a partir de mais ou menos o ano 2003, 2004. O videocassete foi substituído pelo aparelho de DVD, que atualmente já vem perdendo espaço para os aparelhos de Blu-ray.

O que um historiador das religiões tem a dizer a respeito de seu meio contemporâneo? Em que sentido pode ele contribuir para a compreensão de seus movimentos literários e filosóficos, de suas orientações artísticas recentes e significativas? (ELIADE, 1979, p.13)

Na tentativa de responder às questões postas por Eliade, a partir da história cultural, que visa analisar as apropriações e representações da realidade (CHARTIER, 1990), abordamos o terror artístico dos filmes a partir da história das crenças.

O século XX viu o cinema, o telefone, o rádio, e a televisão se tornarem objetos de consumo de massa e, ao mesmo tempo, instrumentos essenciais para a vida cotidiana. “Não podemos escapar à mídia. Ela está presente em todos os aspectos da nossa vida” (SILVERSTONE, 2002, p. 09). De fato, a mídia operou de maneira significativa no século XX, filtrando e moldando realidades cotidianas por meio de suas representações singulares e coletivas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum (SILVERSTONE, 2002).

Para Michel de Certeau, o surgimento da mídia provocou uma reviravolta no terreno onde se desenvolviam as crenças, resultando em uma mutação nos paradigmas do saber. Com a mídia, “a invisibilidade do real, postulado antigo, cedeu o lugar à sua visibilidade” (CERTEAU, 2003, p.287-289), ou seja, a localização do crer passou para o ver, e a cena sociocultural da modernidade passou a definir o seu referente social por sua visibilidade e, portanto, por sua representatividade científica ou política.

Com base nesse postulado que se baseia na crença de que o real é visível, os filmes foram vistos muitas vezes como a própria realidade, produções camufladas em fatos, dados e acontecimentos, cujas representações articularam saberes, ideias e práticas, ditando interminavelmente aquilo que se devia crer ou aquilo que se devia fazer, fornecendo assim, um meio de produzir crentes e, portanto, praticantes (CERTEAU, 2003).

A partir de Certeau (2003) podemos pensar os filmes de terror enquanto simulacros fabricados, na medida em que pretendem personificar uma realidade, falarem em nome de fatos e assumirem, como referencial, a semelhança que produzem. Por isso, entendemos que os filmes de terror, traduzem os valores culturais de sua época, constituindo objeto de análise para o historiador.

No breve histórico apresentado anteriormente sobre os filmes de terror, demonstramos como a história das crenças mítico-religiosas esteve presente na construção do terror artístico, mesmo que de forma não intencional.

A abordagem do filme de terror por meio da história das religiões é relativamente recente e existem poucos trabalhos sobre o assunto, de modo que nossa abordagem partirá das nossas próprias delimitações.

Há entre os intelectuais que estudam o cinema e, por conseguinte, os filmes, um esforço na busca de construir uma inteligibilidade sobre o significado e o sentido por trás das representações. As combinações imagem-som-ideias produziram um complexo sistema, que possibilitou aos discursos históricos mais competência e mais completude para a produção de narrativas históricas ainda mais próximas da realidade objetiva e das representações históricas (NOVOA, 2012).

Isso se deve, principalmente, ao pioneirismo do historiador Marc Ferro (1988), que ao utilizar o termo “cinema-história” defendeu que o filme era um artefato cultural capaz de oferecer uma “contra análise” da sociedade. Nossa perspectiva não busca as ideologias, os embates políticos e econômicos, ou o que foi modificado ou influenciado no que diz respeito à história oficial. Nosso caminho metodológico se propõe a entender o sentido da produção fílmica no que se refere à suas apropriações e representações, enfocando a construção da sua produção, e os sentidos dados à essas apropriações, conforme o contexto e a época.

A leitura analítica diante do filme pressupõe algumas questões de método. Analisar um filme não é vê-lo, mas revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente tomando outra atitude com relação a ele, desmontando-o, estendendo seu registro perceptivo e, fazê-lo “mover-se”, mexer em suas significações, seu impacto (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1992, p. 12).

Ao tratar o filme enquanto fonte de representação da história, o historiador terá de fazer face ao complexo e fundamental problema da reconstrução do real⁴¹. Para o âmbito das relações entre a história e os filmes, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como “meio de representações ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica” (BARROS, 2012, p.57).

Essa análise pressupõe um método qualitativo no qual se busca esmiuçar a forma como as pessoas constroem o mundo à sua volta:

[...] o que estão fazendo ou o que está lhes acontecendo em termos que tenham sentido e que ofereçam uma visão rica. As interações e os

⁴¹ Esse real é a própria representação fílmica, é o que faz dela uma fonte de análise única dentro daquilo se propõe.

documentos são considerados como formas de constituir, de forma conjunta (ou conflituosa), processos e artefatos sociais. Todas essas abordagens representam formas de sentido, as quais podem ser reconstruídas e analisadas com diferentes métodos qualitativos que permitam ao pesquisador desenvolver modelos, tipologias, teorias (mais ou menos generalizáveis) como formas de descrever e explicar as questões sociais (psicológicas⁴²) (FLICK, 2009, p.08).

As imagens, enquanto fruto da ação humana, são interpretações que recriam o mundo como representação, sua característica visual carrega consigo uma condição especial que se realiza no plano dos sentidos ao serem captadas e fixadas por certo tempo na retina de quem vê, contribuindo para uma experiência sensorial e emotiva (PASAVENTO, 2008).

Construir o medo, por meio de sensações e emoções, será a característica dos filmes de terror e a função do historiador das religiões será a de contextualizar, no interior da *produção de significados*, a simbologia religiosa desses terrores, buscando perceber no filme, os mecanismos de representação da realidade a partir de seus códigos internos (NAPOLITANO, 2008).

Compreender um filme será, sobretudo, identificar as combinações de imagens e sons (um discurso) que lhe dão forma, descobrir sua significação intrínseca, e contextualizá-la conforme seu tempo e espaço (RAMOS, 2002). Analisar o filme em si é mais importante do que pensar se ele produziu de forma fiel ou não a história, pois suas representações devem ser encaradas como fontes documentais complementares à história oficial, e não necessariamente contrárias a ela:

A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma "realidade" em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada [...] é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser "fiel" ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2008, p. 237).

No uso das fontes fílmicas, o pesquisador deverá buscar um conjunto de informações, que estarão localizadas nos diversos canais e códigos formadores da linguagem fílmica, tendo como base uma sociedade que não é mostrada, mas encenada, e são os elementos dessa

⁴² E culturais.

encenação, narrativa ou alegórica, que vão nortear os princípios da análise do historiador (NAPOLITANO, 2008).

Uma vez feita a crítica documental interna e externa, a classificação, a catalogação, entre outras divisões específicas e necessárias, transcritas em uma ficha de análise fílmica, o historiador das religiões segue dois caminhos na análise do filme de terror: o de identificar no filme as representações pertinentes ao seu campo específico, o das ideias e das crenças religiosas e; o de compreender como aquele terror artístico foi representado por meio do contexto social e cultural do seu tempo.

Será a interpretação crítica e a capacidade de integrar dados sobre as crenças mítico-religiosas por meio das representações fílmicas, que distinguirá o espectador comum do historiador das religiões. Este procurará contextualizar o “porque” e o “como” o filme de terror, produziu um determinado sentido ao tentar estabelecer conexões entre o que ele se apropriou e o que foi representado.

A História das religiões, partindo do campo da história eclesiástica e dos estudos bíblicos, aos poucos se constituiu em uma disciplina marcada pela diversidade de abordagens e perspectivas analíticas a partir de inícios do século XX (MATA, 2010). O estudo das crenças e das ideias religiosas desenvolveu-se por meio de vários campos do conhecimento até conquistarem o seu espaço na História: psicólogos, etnólogos, sociólogos, filósofos, teólogos, linguistas e outros, deram contribuições valiosas para a História, os quais, o historiador das religiões não pode deixar de agradecer.

De acordo com Eliade, existiriam duas orientações metodológicas divergentes, mas complementares, que são comuns entre os historiadores das religiões: o estudo das estruturas específicas dos fenômenos religiosos; e o estudo do contexto histórico desses fenômenos. Os primeiros esforçam-se em compreender a essências das religiões, enquanto os segundos trabalham por decifrar e apresentar a sua história (ELIADE, 1992, p.13).

Para o historiador das religiões, lhe importam os dados histórico-religiosos, os quais ele tenta compreender e os fazer inteligíveis aos demais, trabalhando tanto o significado, como a história do fenômeno religioso (ELIADE, 1967, p.118). Por meio da análise fílmica, procura sistematizar o resultado dos seus descobrimentos, das cenas que lhe chamaram atenção, para depois pensá-los a luz do fenômeno religioso.

Para Eliade, a característica comum a todas as religiões está em duas modalidades de ser, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história: o “sagrado”, que é a manifestação de algo de ordem diferente de uma realidade que não pertence ao nosso

mundo e, o “profano”, presente em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural (ELIADE, 1992, p.17).

Ao indicar o ato da manifestação do sagrado, Eliade propõe o termo *hierofania*, realidade que não pertence ao nosso mundo, manifestação de algo “de ordem diferente” em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural, profano”. Poder-se-ia dizer então que a história das religiões é constituída por um número considerável de *hierofanias*, isto é, pelas manifestações das realidades sagradas (ELIADE, 1992, p.17).

Uma metodologia que relaciona filme de terror e história das religiões teria como uma das premissas identificar no filme os conteúdos pertinentes ao sagrado e ao profano, aos símbolos, às hierofanias vinculadas ao medo, ao mistério e à fascinação, em outras palavras, ao *numinoso: mysterium tremendum et fascinans*, isto é, o “mistério terrível e fascinante”.

O *numinoso* se configura enquanto *mysterium tremendum*: assombra e causa medo no sujeito, enquanto *majestas* (“majestade”), que exala uma superioridade esmagadora de poder diante da insignificância do homem e, enquanto *mysterium fascinans*, que também fascina e encanta (ELIADE, 1992, p.16). De certa forma podemos comparar a experiência do *numinoso* ao experimentado pelo espectador do filme de terror, pois fascina, aterroriza e encanta.

Para Eliade, cada ato religioso, pelo simples fato de ser religioso, possui um significado simbólico, posto que referencia seres e valores sobrenaturais. Poderia dizer-se, então, que toda investigação de um tema religioso implica no estudo de seu simbolismo (ELIADE, 1967). Estes símbolos podem ser relacionados aos filmes de terror na medida em que não se detêm somente ao sentido literal das coisas, mas trabalham, representam conteúdos em forma de símbolos, os quais podem ser desenvolvidos sob diferentes perspectivas de realidade.

Os símbolos religiosos podem revelar uma modalidade do real que não é evidente ao nível da experiência imediata, e as perguntas que o historiador das religiões colocará diante do filme de terror será: de que maneira tal mito ou símbolo foi transmitido? O que ele revelou? Por que certos detalhes foram representados e outros não?

Também vimos na apresentação dos filmes de terror como muitos deles remetiam a mitos antigos. Um mito designa uma “história verdadeira” e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa (ELIADE, 1963, p.09). O mito relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo dos “começos”, ele nos conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja uma

realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano ou uma instituição (ELIADE, 1963, p.12-13).

Os mitos remetem a realidades extremamente complexas, que podem ser abordados e interpretados de inúmeras maneiras. O historiador das religiões também procura nos filmes de terror aspectos do mito e da sacralidade, a origem de certas ideias ou atitudes usadas na construção do terror e suas representações.

Até os comportamentos e as atividades mais profanas do homem encontram os seus modelos nos gestos dos Seres Sobrenaturais, até a existência mais dessacralizada conserva traços de uma valorização religiosa do mundo (ELIADE, 1957; ELIADE, 1992). O historiador das religiões, identifica nos filmes de terror o sagrado, mesmo em novas representações, entre os chamados “mitos modernos”, convertidos em cotidianidades que, aparentemente, não remetem mais à religião.

Seria possível escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, apresentados e representados nos filmes. O cinema, esta “fábrica de sonhos”, representa inúmeros motivos míticos: “a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciativas, as figuras e imagens exemplares (a “donzela”, o “Herói”, a paisagem paradisíaca, o “Inferno”)” (ELIADE, 1992, p. 167).

3.2 O EXORCISTA: APRESENTAÇÃO DO FILME

*O mal contra o mal. Padre.
(O EXORCISTA)*

O *Exorcista* é um filme de terror norte-americano produzido pela *Warner Brothers* entre 1972 e 1973 com direção de William Friedkin e roteiro de William Peter Blatty, adaptado de seu próprio *best-seller* homônimo publicado em 1971 pela *Bantam Books*. Com 122 minutos de duração, o filme foi lançado nos cinemas dos Estados Unidos em 26 de dezembro de 1973⁴³ e, posteriormente, em outros países⁴⁴.

⁴³ Segundo o site IMDB, o filme foi lançado no Brasil em 11 de novembro de 1974. Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0070047/releaseinfo?ref=tt_dt_dt. Acesso em 06/08/2014.

⁴⁴ Censurado e até proibido em muitos países, sobretudo nos países orientais.

O filme narra a história de Reagan MacNeil (Linda Blair), uma pré-adolescente⁴⁵ de 12 anos que começa a apresentar drásticas mudanças de comportamento, levando sua mãe, Chris MacNeil (Ellen Burstyn), a recorrer a um exorcismo após várias tentativas frustradas de conseguir um diagnóstico médico. O exorcismo ficará a cargo de dois padres jesuítas, o veterano Merrin Lankester (Max Von Sydow) e o novato Demian Karras (Jason Miller). A história se passa em Georgetown (Washington DC), em meados da década de 1970.

Para apresentarmos o filme, consideramos necessário elaborar um roteiro por meio da observação e da escrita, tendo como base alguns pontos que consideramos importantes dentre dos conteúdos representados, seguindo a progressão cronológica dos planos e das sequências, sem pretender chegar a uma sistematicidade absoluta.

O olhar perante um filme torna-se analítico quando, “decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação” (AUMONT; MARIE, 2013, p.11). O trabalho de crítica documental consiste em isolar essas cenas e desconstruí-las para depois, novamente construí-las a partir de nossa interpretação (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1992).

Para isso, dividimos o filme em momentos, tal como uma tipologia, construída com base em um modelo classificatório, elaborado *a posteriori*, de uma forma que possamos apresentar o filme e encaminhar a nossa proposta de análise. O processo também será importante para o conhecimento das personagens, e do envolvimento que cada um deles terá no processo de possessão e exorcismo de Reagan.

Em cada divisão estabelecida, intercalamos a apresentação do filme às duas principais vertentes que o norteiam segunda a nossa leitura: as representações do *Exorcista* enquanto narrativa inserida na realidade da sociedade norte-americana da década de 1960 e 70 e, na construção do terror artístico, por meio dos aspectos mítico-religiosos presentes no filme.

O primeiro momento será dividido em duas partes: “o demônio” e “a família”. Na primeira, apresentamos como a presença do demônio é estabelecida, fato que dará início e sentido à elaboração do terror artístico; na segunda, apresentaremos a família e os envolvidos no processo da possessão demoníaca, quem são eles, o que fazem, e como a normalidade do cotidiano se altera com a doença de Reagan.

⁴⁵ No início do filme, Reagan tem 11 anos, e completará 12 pouco depois. Chamaremos Reagan de “menina” quando nos referirmos a ela antes do aniversário, e de “pré-adolescente”, ou de “garota” quando nos referirmos a ela após o aniversário. Essa escolha foi baseada na ideia que defenderemos de que o aniversário de Reagan de 12 anos teve o papel simbólico de representar a passagem da infância para a vida adulta.

3.2.1 As manifestações do demônio

Identificamos sete apresentações do demônio no filme, sete momentos em que o sagrado se materializa perante os personagens. O demônio do *Exorcista* não tem o seu nome citado no filme, o livro homônimo o cita como *Pazuzu*.

Pazuzu, cuja origem remonta o segundo milênio a.C, é um dos demônios-deuses do submundo da cultura assíria e é associado tanto às práticas maléficas, provindas do vento oeste, quanto benéficas, de proteção contra outros demônios,. (KALENSKY, 2007). O demônio no *Exorcista* vem, portanto, do Oriente e sua primeira apresentação se dá logo no prólogo do filme, no norte do Iraque, em uma breve sequência do personagem Lankester Merrin, um padre jesuíta exorcista, que tem a premonição de que *Pazuzu*, um velho conhecido seu⁴⁶, atacará novamente.

O mau presságio é causado pelo contato com um de seus achados arqueológicos, uma cabeça do demônio *Pazuzu*, esculpida em um amuleto, encontrada dentro de um túmulo. O amuleto é um objeto sagrado que simboliza uma relação entre aquele que o traz consigo e as forças que o amuleto. Segundo o formato de um amuleto e a imagem que representa, crê-se que este seja capaz de conferir força ou proteção (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 49).

As cenas do Iraque foram gravadas em Ninrud e nas ruínas de Nínive, no Iraque setentrional. Há cerca de 150 anos em uma exploração arqueológica no Iraque e nos países vizinhos foram retiradas, aproximadamente, meio milhão de inúmeras peças, relativas não apenas à movimentada história do país, triplamente milenar, como também às múltiplas facetas de sua refinada, complexa e inteligente civilização (BOTERO, 2011).

A imagem do demônio *Pazuzu*, tal como a vemos no filme, era amplamente representada na arte assíria do primeiro milênio a.C. na forma de inúmeras estatuetas de bronze e amuletos de proteção, confeccionados com vários tipos de materiais. O amuleto encontrado pelo Padre Merrin na escavação, assim como a estátua encontrada no final da sequência do Iraque, foram inspiradas exatamente nas representações visuais que se faziam do demônio *Pazuzu* deste período.

O *Museu de Louvre*, em Paris, possui uma dessas estatuetas na qual *Pazuzu* é representado por um corpo humano com asas, cabeça de dragão ou serpente, com características caninas e felinas em suas garras, rabo de escorpião e uma espécie de anel por

⁴⁶ As expressões faciais de Merrin e a atitude dele no Iraque após encontrar o amuleto deduzem isso.

sobre a cabeça, sugerindo que foi um objeto usado, tanto em volta do pescoço como pendurado em algum lugar como símbolo de proteção (KALENSKY, 2007)⁴⁷.

O que levou William Peter Blatty a “buscar” um demônio no Oriente? Os historiadores do tempo presente ficariam tentados a dizer que foi a ameaça exterior provindo de um terror recorrente da Guerra Fria, mas pensando a partir da história das religiões, acreditamos que, a primeira motivação de Blatty tenha sido a historicidade do lugar.

A Mesopotâmia é berço das religiões monoteístas, as primeiras relações entre o homem e o sagrado, tal como os relatos míticos e simbólicos, vieram de lá. Por exemplo, *A Epopeia de Gilgamesh*⁴⁸, escrita em sumério por volta do fim do terceiro milênio antes de Cristo.

A demonologia da Mesopotâmia teve grande influência sobre as ideias hebraicas e cristãs dos demônios e do Diabo. Seus demônios eram, em geral, espíritos hostis associados a pestes, pesadelos, dores de cabeça e vendavais, e contra eles já se elaboravam estratégias de defesa como encantamentos, exorcismos, amuletos ou magias (RUSSEL, 1991, p.78-80). A personificação do mal enquanto um demônio se constituiu na Mesopotâmia, e de certa forma, todos os demônios “nasceram” lá.

É interessante notar que, se compararmos a estatueta do *Pazuzu* do *Museu do Louvre* com a construída pelo *Exorcista*, são muito parecidas, mas com uma diferença: enquanto a do museu não apresenta órgão sexual, no filme traz um pênis grande e ereto, o que simboliza a visão que o filme tem do demônio enquanto transgressor sexual, como vemos mais à frente.

Quando Merrin tira o amuleto de *Pazuzu* da tumba no Iraque, desenterra simbolicamente um velho inimigo adormecido, um demônio que, conforme o próprio filme, o padre já enfrentara em outra oportunidade. A tumba representa uma réplica modesta dos montes sagrados, reservatórios de vida, lembram o simbolismo da montanha (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 915).

Eliade descreve a Montanha Cósmica como uma das imagens de ligação entre o Céu e a Terra, cujos alicerces mergulham profundamente nas regiões inferiores, às quais, padre Merrin teve acesso, libertando o demônio (ELIADE, 1992). A simbologia do túmulo e da

⁴⁷ A própria estatueta do Museu do Louvre, citada anteriormente, apresenta um anel em cima da sua cabeça, o que sugere que este tipo de objeto foi usado em volta do pescoço, ou pendurado em algum lugar, servindo como proteção. Descrição técnica da estatueta: O demônio assírio *Pazuzu*; Bronze, primeiro milênio antes de Cristo; A. 15 cm; L. 8,60; Pr. 5,60; Adquirida em 1872; MNB 467. KALENSKY, Patrícia. Antiquités orientales Mésopotamie.

Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/statuette-inscrite-du-demon-pazuzu>>. Acesso em: 29 set. 2014.

⁴⁸ A epopeia conta a heroica lenda de Gilgamesh, rei da cidade meridional de Uruk. ANÔNIMO. *A Epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

presença de *Pazuzu* em seu interior, por meio da estatueta, também pode ser entendida como preâmbulo da ligação que o demônio terá com o sexo feminino, com a pureza e o processo de possessão de Reagan:

C.G.Jung associa o túmulo ao arquétipo feminino, como tudo o que envolve ou enlaça. É o lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito, ou do renascimento que se esboça; mas é também o abismo onde o ser é devorado pelas trevas passageiras e fatais. A mãe, e seus símbolos, é simultaneamente *amorosa e terrível* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 915).

Já fora do campo de escavações, na sala do curador de antiguidades, padre Merrin observa, novamente, o amuleto do demônio e o curador a ele se dirige dizendo “o mal contra o mal. Padre”, em alusão ao poder de proteção que era atribuído a este demônio, e ao poder simbólico do amuleto. O pêndulo do relógio da parede para de se mover, “Há algo que preciso fazer”, diz o sacerdote ao curador.

Na mesma tumba em que o padre Merrin encontrou a cabeça do demônio, também continha uma moeda de São José, igual a que padre Karras usava no pescoço durante o filme. Acreditamos que esta seja uma representação simbólica sobre o conflito que estava por vir entre *Pazuzu*, padre Merrin e padre Karras, ou até mesmo, entre o bem e o mal, visto que remete à objetos sagrados que representam respectivamente um santo e um demônio.

A moeda em forma de pingente, presa por uma pequena corrente, está presente em três momentos do filme: com padre Merrin, no meio do filme, com o padre Karras, e em seu final, quando Chris a entrega ao padre Dyer como lembrança do amigo Karras. Tanto na religião como no filme, um símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafia qualquer outro meio de conhecimento (ELIADE, 1991).

Esta apresentação termina com Merrin à caminho dos Estados Unidos, frente a frente com uma estátua de calcário de *Pazuzu*, em um plano geral, no qual o exorcista aparece em uma ponta, e a estátua do demônio aparece na outra, prenunciando novamente o conflito, agora delimitado entre o homem e o demônio.

A segunda apresentação do demônio ocorrerá de forma lenta e misteriosa, com o demônio se manifestando aos poucos e, de maneira ambígua e subliminar, também nos primeiros minutos do filme, após o prólogo, dentro da casa de Chris, em Georgetown, quando ela está recostada à cabeceira da cama estudando um roteiro de filme, e é distraída pelo barulho de leves batidas, vindas do sótão que, curiosamente, param quando ela entra no quarto de Reagan.

Chris atribui as batidas aos ratos, embora Karl afirme, com veemência, que não havia ratos no sótão. Essas batidas podem ser interpretadas como *hierofanias*; o demônio vai se aproximando aos poucos da casa, e ocupa os seus lugares liminares: primeiro no sótão, depois no porão.

A terceira apresentação ocorre quando já estão apresentados todos os personagens do filme, o contexto de suas vidas e a normalidade do cotidiano⁴⁹. Desta vez a irrupção acontece no quarto de brinquedos de Reagan, que fica no porão da casa, quando Chris avista um tabuleiro *Ouija*, e começa a conversar com Reagan sobre ele.

A menina conta que já brincou com o tabuleiro e que sabe como usá-lo. Chris pede para brincar também, Reagan aceita, coloca os seus dedos em posição na prancheta, mas quando Chris estende as mãos para fazer o mesmo, o cursor da prancheta, em um movimento brusco e violento, vai para o lado do “Não” do tabuleiro. Chris questiona e Reagan se defende, afirmando que foi o “Capitão Howdy” quem moveu o tabuleiro. Chris aceita em um tom de brincadeira e a cena é interrompida.

Meio pelo qual o demônio *Pazuzu* teria se aproximado de Reagan, o tabuleiro *Ouija* é conhecido como uma ferramenta de receber mensagens mediúnicas e, nas histórias de terror, é lembrado por causar tragédias como obsessões, possessões ou desencadear manifestações horripilantes e fantasmas (CORNELIUS, 2008)⁵⁰. Do ponto de vista social, o amigo imaginário de Reagan pode representar a falta que sentia de um pai, uma presença masculina em uma casa constituída quase em sua totalidade, por mulheres. O filme não cita, mas no livro, é dito que o pai de Reagan chama-se Howard, muito semelhante à Howdy, o capitão do tabuleiro.

Reagan é uma menina à beira da puberdade. Em seu estado normal de consciência, ela se caracteriza mais como uma menina, brinca com a mãe, anda a cavalo, sorri e conversa de forma descontraída, seus brinquedos se encontram no porão da casa, representando que já estavam sendo deixados de lado.

Quando passa dos 11 aos 12 anos, o que simbolicamente representa a passagem, da infância para a puberdade, Reagan começa a demonstrar um comportamento estranho, atípico até então, e os primeiros sintomas de possessão começam a aparecer.

⁴⁹ Que apresentaremos no tópico *A família*.

⁵⁰ Para Cornelius (2008), o “tabuleiro falante” foi reduzido a condição de brinquedo no século XX, e associado negativamente ao cristianismo por meio de Ed e Lorraine Warren, e de suas representações de mau uso nos filmes, ganhando sua “notoriedade como maligno” com *O Exorcista* (CORNELIUS, 2008, p. 7-20).

A quarta apresentação ocorre, novamente, com leves batidas no sótão. Desta vez Chris decide verificar: sobe até lá e vê todas as ratoeiras armadas e intactas. Antes de se levantar da cama, Chris notou que Reagan estava dormindo ao seu lado, a garota explica que foi se deitar ali porque sua cama sacudia demais, e que lá ela não conseguia dormir. As sacudidelas da cama já representam as primeiras manifestações no interior da casa, e podemos inferir que, por meio do tabuleiro *Ouija*, Reagan abriu um ponto de referência para que o demônio tivesse acesso a casa e, posteriormente, ao seu corpo.

As primeiras apresentações do demônio são dúbias e podem ser interpretadas como naturais e corriqueiras ou, como sobrenaturais. Essa dubiedade se deve mais a Friedkin do que ao roteiro de Blatty. Católico, o escritor intencionava construir uma história muito mais proselitista, com a intenção de mostrar, segundo as suas concepções, que o mal existe, e que pode atacar a qualquer momento, mas Friedkin preferiu retratar tais questões de uma maneira mais neutra.

O conhecido conduz ao desconhecido por meio de uma interrupção bruta da cotidianidade, da quarta apresentação em diante, Reagan vai “saindo” de si e dando lugar à possuída, se tornando cada vez mais desconhecida para a sua mãe. Basicamente, o desenvolvimento das etapas que configuram o processo de possessão demoníaca de Reagan será acompanhado por Chris, que exercerá o papel de descobridora e testemunha ocular do caso.

Acontecimentos externos também começam a aparecer: em uma Igreja das redondezas, a efígie da Virgem Maria é profanada, transformada em meretriz por meio de esculturas em argila em forma de um falo em ereção e seios nus e pontiagudos decorados com tinta vermelha, lembrando as missas satânicas da década de 1970.

Neste momento, o filme começa a destacar a principal característica que o demônio terá: a transgressão do comportamento sexual. O símbolo da Virgem, Mãe divina enquanto *Theotokos*⁵¹ designa a alma na qual Deus recebe a si mesmo, representa a alma perfeitamente unificada na qual Deus tornou-se fecundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 962).

O estado virginal significa o não-manifestado, o não-revelado, no qual podemos associar ao corpo de Reagan, escolhido por *Pazuzu*, e aos próprios movimentos satanistas que se desenvolviam na época, os quais poderiam ser os autores da profanação da Igreja em uma interpretação que remetesse ao social⁵².

⁵¹ Mãe de Deus em grego.

⁵² Sobre a sexualidade, puberdade e outras questões relacionadas a esse assunto e à Reagan, serão abordadas no próximo capítulo.

A quinta apresentação do demônio acontece à noite, na casa de Chris. Durante uma festa, quando poucos convidados estão reunidos cantando músicas ao redor do piano, Reagan aparece de camisola, olha fixo para um astronauta que estava lá e diz “você vai morrer lá no alto”. Reagan começa a urinar profusamente no tapete, em meio ao silêncio dos convidados e Chris, consternada, corre para perto da filha, pede desculpas aos convidados e a leva para o quarto. Logo após Chris sair do quarto de Reagan, ela ouve a filha gritar em tom de urgência “Mãe! Mãe!”, Chris corre em direção ao quarto e vê a cama de Reagan sacudir violentamente.

A quinta apresentação é mais evidente porque a cama sacode sozinha, sem explicações. Chris pula em cima da cama, abraça a filha, e mesmo assim a cama continua pulando. Chris ainda não entende o que está ocorrendo, mas já tem o primeiro sinal que a levará para a descoberta do problema. A narrativa é construída com base nos acontecimentos e comportamentos de Reagan que fogem ao cotidiano, à tranquilidade e à ordem anteriormente apresentada na casa.

Em geral, todo filme de terror é conservador, e o monstro é retratado como aquele que quebra os valores, e os tabus sociais. No *Exorcista*, ao mesmo tempo em que o terror artístico utiliza o arquétipo do demônio, também retrata os terrores sociais do seu tempo, tal como a independência da mulher, em Chris MacNeil, e a quebra de tabus sexuais, por meio de Reagan.

A sexta apresentação do demônio vem em forma de sonho, para o padre Damien Karras. A morte de sua mãe somou-se aos, já existentes, conflitos internos, conteúdo que o demônio se aproveitará para enfraquecê-lo na hora do enfrentamento. Karras sonha que sua mãe está chamando por ele, mas não consegue chegar até ela. Durante o sonho, aparecem *flashbacks* de imagens: uma corrente com uma moeda de São José caindo, um cachorro preto correndo, o pêndulo do relógio balançando e a face de *Pazuzu*.

Esta será uma das poucas vezes que a face espiritual do demônio *Pazuzu* aparecerá. Nos universos oníricos são reencontrados os símbolos, as imagens e figuras dos eventos que compõem as mitologias, as categorias do espaço e do tempo são modificadas, de uma forma que lembra, em certa medida, a abolição do tempo e do espaço nos mitos (ELADE, 1957).

No sonho, o padre Karras se encontra com *Pazuzu* no Iraque, pois vemos a imagem do pendulo do relógio, passa pelo drama da morte de sua mãe, e mostra seu pingente caindo do pescoço, que, como sabemos, acontecerá ao final do filme, com sua morte. Cada um desses

elementos possui um conjunto muito mais amplo de significados, por hora, deixamos apenas a interpretação do sonho enquanto espaço atemporal.

A sétima apresentação levará adiante a irrupção do demônio até o seu descobrimento e acontece em uma sala de exames do hospital, no qual Chris e a enfermeira seguram Reagan, enquanto o médico tenta aplicar-lhe uma injeção. A adolescente, totalmente alterada, grita, cospe e ofende o médico.

Por meio da ciência médica, Chris procura soluções para o problema da filha, submetida a uma bateria de exames médicos e muitos diagnósticos: “distúrbio na atividade eletroquímica do cérebro, lesão no lóbulo temporal, personalidade esquizóide, possessão sonambuliforme”, mas nenhum que pudesse ser confirmado e tratado.

3.2.2 A família e o padre

O Exorcista acata os formalismos narrativos do cinema norte-americano, ao apresentar metodicamente as relações básicas entre os personagens principais e estabelecendo uma situação de crise (PENNER & SCHNEIDER, 2008). O filme apresenta três núcleos de problema, do maior para o menor: a premonição do padre Merrin sobre um novo ataque do demônio *Pazuzu*; os acontecimentos inexplicáveis em torno da família MacNeil (Chris e Reagan) e; a crise de fé e a culpa do padre Karras, por ter abandonado a mãe. O filme basicamente tem como enredo a vida destes quatro personagens, cujos conflitos individuais se encontram e se concluem no desfecho do filme.

A família MacNeil é constituída por dois membros e três funcionários: Chris, a mãe e famosa atriz de cinema; Reagan, a filha da atriz; Sharon Spencer, secretária de Chris e; os empregados de meia idade, Willie e Karl.

A família sempre foi considerada um dos pilares da sociedade norte-americana. Chris MacNeil é divorciada, embora ainda apareça usando aliança, mas sua condição econômica, de classe média alta, permite dar à filha uma vida confortável.

Chris também representa a mulher “moderna” da década de 1970, o lar já não é o seu local de trabalho, mesmo quando ausente, a mãe garante a segurança da filha, pelos empregados da casa, inclusive Sharon, que mesmo sendo a secretária, também se dedica aos cuidados de Reagan.

Chris recebe convites importantes para jantar, promove festas para convidados ilustres e Reagan, passeia com Sharon, anda a cavalo, e ambas procuram se divertir juntas quando se encontram no mesmo horário.

A narrativa enfatiza a normalidade do cotidiano de cada um dos personagens. No caso do padre Karras, o público pode vê-lo dando conselhos psiquiátricos, rezando missas, mas diferente de Chris e Reagan, os seus conflitos são representados durante quase todo tempo, perceptíveis na expressão sempre fechada ou de tristeza.

Karras tem problemas de fé, não tem mais certeza sobre a existência de Deus e avalia estar exercendo a função errada (conselheiro psiquiátrico da Igreja), além do que sente um remorso constante por ter deixado sua mãe morando sozinha até a morte, em Nova York.

O filme procura familiarizar a aparência física e a personalidade de Reagan, para que o público possa perceber como ela vai se modificando com o passar do tempo. Há cenas em que a câmera foca vários segundos o seu rosto. Reagan é representada como uma pessoa meiga, feliz e bem comportada, uma criança comum, muito diferente da aparência física e da personalidade que terá após ser possuída pelo demônio.

É característico dos filmes de terror apresentar relações dicotômicas, o conhecido e o desconhecido, o belo e o sinistro, o consciente e o inconsciente, o apolíneo e o dionisíaco. O conhecido conduz ao desconhecido por meio de uma interrupção bruta da cotidianidade, o terror trabalha o “anormal”, o medo humano de perder-se.

[...] a representação artística do horrível parece basear-se em um sistema de opostos que afeta tanto a mente humana como a sua relação com o representado [...], ou seja, as formas aparentemente opostas vão se moldando entre si, partindo do “familiar” para chegar ao “estranho” (LOSILLA, p.21, 1993)⁵³.

Após a apresentação do demônio ou o estabelecimento do problema, a família MacNeil vai se modificando em função dos acontecimentos e ficando cada vez mais tribulada. Geralmente, quando o grupo ou o indivíduo fica sabendo da existência do monstro, essa ideia é recebida com ceticismo por parte de outro grupo ou indivíduo, geralmente representado pelo poder estabelecido, que precisará de provas para acreditar que um ser não natural possa estar na raiz dos recentes problemas (CARROL, 2005, p.215-216).

⁵³ O contexto em que Carlos Losilla discute é na relação entre cinema e psicanálise, o conceito de “sinistro” de Freud, etc.

3.3 A DESCOBERTA: DOENÇA OU POSSESSÃO?

Na etapa da descoberta nos perguntamos se os personagens humanos da história serão capazes de descobrir a origem, a identidade e a natureza dos acontecimentos desagradáveis e desconcertantes elaborados pela trama (CARROLL, 2005). Neste momento, nos interessa expor como Chris MacNeil enfrenta a doença de Reagan: a busca pela cura, o desespero ao ver que a medicina não da conta, e a descoberta paulatina, de que o caso está muito além do que a ciência pode explicar.

3.3.1 A anormalidade

Quando Reagan urina no tapete da sala, na frente dos convidados da festa de Chris, a mãe pede desculpas e fala que filha está doente. O filme não revela porque Chris já estava levando Reagan ao médico, mas podemos notar que havia alguma coisa estranha no comportamento da adolescente e que o médico havia diagnosticado como um “problema nos nervos”. Quando Chris presenciou as sacudidelas da cama de Reagan, já percebera alguma coisa estranha, mas o médico lhe disse que tudo não passava de convulsões e espasmos musculares, enquanto o público já sabe, e já espera uma manifestação do demônio.

Em um filme de terror, o descobrimento do monstro, do enigma ou do problema geralmente ocorre por partes e o *Exorcista* não fugiu à regra: Chris MacNeil procura a solução para a anormalidade, primeiro na medicina, e vai se frustrando a cada diagnóstico não confirmado. A cada exame, uma nova recomendação e a cada cena, um pequeno indício de que o problema estava além do mundo real. A essa etapa que vai da ciência à possessão, denominamos de descoberta.

3.3.2 A ciência

O primeiro movimento de descoberta ocorre novamente no quarto de Reagan. Os médicos são chamados, Reagan está sendo jogada de um lado para o outro na cama, e o demônio se manifesta pela primeira vez. A representação está estruturada da seguinte maneira: primeiro por meio de um inchaço em seu pescoço, e dos olhos virados para trás; depois por meio de transe, de uma possessão temporária em que, já com a voz da possuída,

Reagan dá um soco em Dr. Klein que o faz cambalear até o outro lado do quarto e o incita sexualmente dizendo “me fode! Me fode!”.

O segundo movimento acontece com a morte de Burke Dennings. O diretor é encontrado morto na escadaria abaixo do quarto de Reagan no que parecia ser um assassinato ritual. O envolvimento de Reagan fica declarado, pois Burke estava em seu quarto antes da morte e, segundo os próprios médicos o seu estado patológico poderia levá-la a apresentar comportamentos destrutivos e até mesmo criminosos, além de uma força anormal e uma atividade motora acelerada⁵⁴.

O terceiro movimento ocorre quando Reagan é atendida pelo psiquiatra. Em seu quarto, Chris e Dr. Klein tensos, observam Reagan hipnotizada. Quando o psiquiatra pede para que a pessoa dentro de Reagan se manifeste e responda às suas perguntas, cai um quadro de cima da lareira, as feições da garota se contorcem, e ela emite um cheiro tão ruim que Chris e Dr. Klein chegam a recuar. Reagan continua fazendo caretas e gemendo com a voz áspera e gutural do demônio quando o psiquiatra pergunta: “quem é você?”. Reagan estende a mão, agarra os testículos do psiquiatra com toda a força e os dois rolam no chão.

O quarto, e último, movimento de descoberta acontece quando Chris está sentada à mesa de uma equipe de médicos, e recebe deles a sugestão de procurar alguma ajuda espiritual para Reagan, especificamente um exorcismo. Chris não tem religião, e fica indignada com tal proposta. Elegemos esta cena como a última pelo fato de que, até então, Chris não pensava em procurar ajuda na religião, e o fato dela se declarar cética atesta isso.

Chris vinha descobrindo em Reagan sintomas estranhos, mas não considerava que o problema ultrapassava a medicina. A partir do momento em que ela recebe a sugestão de um exorcismo, mesmo que não o aceite imediatamente, considera a possibilidade.

Chris e padre Karras se manterão céticos até o momento de suas respectivas descobertas, tendo certeza somente após a confirmação, que ambos também terão em momentos distintos.

⁵⁴ a casa de Chris sofre pequenas quedas de energia antes de ela saber do assassinato do seu amigo e diretor de filme.

3.4 A CONFIRMAÇÃO: A POSSESSÃO

Aqui apresentamos como será confirmada a hipótese de possessão demoníaca⁵⁵. A função da confirmação implica no convencimento ou na convicção da existência do monstro, seja pelos seus próprios descobridores, ou por outro grupo ou indivíduo que estava cético até então, conforme explicitado na descoberta (CARROL, 2005, p.217).

É a presença da função de confirmação nesse tipo de história que fará dela um enredo de descoberta complexa, em que ocorrerá uma tensão causada pelo intervalo que vai, da descoberta à confirmação do monstro, percorrida pelos personagens e pelo público que, envolvido não só no drama da prova, acompanha tudo de uma posição superior.

Chris convencida da possessão de Reagan procura por ajuda da Igreja, por meio do padre Karras. Quando o padre começar a verificar, basicamente repetirá algumas etapas anteriores da “descoberta do enredo complexo”: ele já havia sido apresentado ao demônio, no sonho. Por meio das investigações chegará à descoberta, passará à confirmação, e tomará as medidas para que o exorcismo seja aprovado pela Igreja.

A confirmação de Chris acontece por meio de duas cenas seguidas. Primeiro, ela é interrogada por um investigador de polícia, o tenente Kinderman (Lee J. Cobb), sobre a morte de Burke Dennings. De acordo com o investigador, Burke morreu após ter ficado vinte minutos dentro da casa de Chris, subiu até o quarto de Reagan e, possivelmente, se jogou ou foi jogado de lá, o que pressupõe um conflito com alguma pessoa muito forte.

Kinderman não tem noção da gravidade dos problemas de Reagan e não consegue imaginar que ela tenha alguma ligação com a morte de Dennings, mas Chris logo associa que, possivelmente, em um dos ataques de força extrema, a adolescente executou o amigo.

A segunda cena na qual a confirmação se define ocorre logo após a saída de Kinderman. Em uma das cenas mais famosas do filme e um dos seus pontos máximos, Reagan começa a gritar do seu quarto e Chris, ao entrar correndo, fica espantada ao ver objetos voando para todos os lados e a filha sentada na cama, com as pernas abertas, masturbando-se com um crucifixo já ensanguentado.

As feições e expressões de Reagan mudam, e uma voz mais grossa sai da sua boca dizendo “Deixe que Jesus te foda”. Chris se joga em cima de Reagan, tentando arrancar o crucifixo de suas mãos e Reagan luta, força a cabeça da mãe até o meio de suas pernas,

⁵⁵ Este tópico será assunto do nosso segundo capítulo, portanto, deixaremos os maiores detalhes para serem discutidos lá.

esfregando-a no sangue que ali estava, dizendo: “Me chupe! Me chupe!”. Em seguida, levanta a cabeça de Chris e a esbofeteia tão forte, que a mulher cai do outro lado do quarto.

Quando Sharon e Willie correm para ajudar, uma cadeira atravessa o quarto, trancando a porta e uma cômoda se arrasta tentando atingir Chris, que estava no chão. Ainda atordoada, Chris levanta, corre para o canto do quarto, Reagan está de costas para ela, e em um giro de 180°, o pescoço de Reagan olha para Chris, e da sua boca sai a voz de Burke Dennings dizendo “Sabe o que ela fez? A puta da sua filha?”.

Diante de tal situação, Chris decide procurar por um exorcismo, e o padre Karras entrará como a visão contemporânea da Igreja católica. Ela tenta convencê-lo de que Reagan precisa de um exorcismo. Para o padre, esta será a parte mais complexa da descoberta, pois além de padre, Karras também é psiquiatra, e está muito mais engajado em uma visão científica das patologias humanas do que da perspectiva demonológica, pois, segundo ele mesmo, não existiam mais especialistas em possessão.

Com a insistência de Chris, Karras decide fazer algumas visitas, e nesses encontros serão esmiuçados alguns dos procedimentos da Igreja Católica para certificar-se de que uma pessoa esteja possuída pelo demônio. Por hora, exploraremos a descoberta (verificação, averiguação, o acompanhamento do caso) e a confirmação.

Reagan já está totalmente em transe nesse momento, quem fala é a possuída. Diante da manifestação do demônio, Karras se mantém fiel à psiquiatria, convicto de sua posição. Por duas vezes o movimento se repete; Karras chega, faz o teste, constata que a possessão não é verídica, mas alguma coisa sempre o intriga antes dele ir embora, então ele volta.

Na primeira visita, a possuída⁵⁶ diz à Karras ser o próprio Demônio, ele não acredita, mas fica curioso com o fato dela citar a morte de sua mãe, sem que Reagan soubesse de sua história. Na segunda visita, ocorrem alguns fenômenos, como uma gaveta que abre sozinha e a contorção da possuída quando Karras asperge água da torneira, dizendo a ela que era água benta. Mesmo não acreditando, Karras gravou, em áudio, os gritos de dor da possuída e quando foi ouvi-lo, em um estúdio de som, descobriu o áudio reproduzido ao contrário formava algumas palavras como “medo do padre”, “deixe-nos” e “Merrin”.

A confirmação de Karras ocorre em sua terceira visita a Reagan quando uma ligação de Sharon, recebida no meio da noite, solicitou sua presença na casa para mostrar-lhe algo. Os dois seguem até o quarto de Reagan, Sharon desabotoa a camisola de Reagan até a altura dos seios, e da barriga dela, se formam as palavras *help me* (Socorro). Karras se convence de que

⁵⁶ Quando *Pazuzu* estiver falando por meio de Reagan, nós a chamaremos de “a possuída”.

se tratava de um autêntico caso de possessão demoníaca e solicita um exorcismo. Padre Merrin é o exorcista enviado. Será o confronto final, Padre Merrin contra o demônio *Pazuzu*, um conflito anunciado desde o começo do filme.

3.5. O ENFRENTAMENTO: O EXORCISMO

Após as hesitações da confirmação, o enredo do descobrimento complexo culmina no confronto, e a humanidade sai ao encontro do seu monstro, que, na maioria das vezes, sai vitoriosa, embora a derrota seja uma possibilidade. Aqui, apresentamos como o padre Merrin e o padre Karras enfrentaram o demônio, vencendo-o, perdendo suas vidas, mas salvando Reagan.

A terapêutica para a possessão demoníaca é o ritual de exorcismos, prática milenar da Igreja Católica com base em uma tradição que vem desde Jesus Cristo, e que foi sendo moldada no decorrer do tempo. O ritual e as práticas do exorcismo também retornarão mais à frente, por hora, encerraremos a apresentação do filme com o último período dos quatro: a luta entre o homem e o demônio.

No enfrentamento, temos também o desfecho do conflito pelo qual passavam os personagens principais que, reunidos no mesmo local, a casa de Chris, dão ao espectador os seus momentos finais. O Bispo local responsável considerou que um exorcista experiente deveria assumir o caso, visto que a vítima era uma criança. Mandou chamar o padre Merrin, que já havia feito exorcismos anteriormente, e permitiu ao padre Karras acompanhá-lo, pelo fato do mesmo ter investigado e acompanhado a investigação da possuída. Chris MacNeil recebeu padre Merrin, “o exorcista”, que imediatamente quis iniciar o Ritual, sem solicitar provas, tal era a sua convicção, presentida no prólogo do filme.

O enfrentamento ocorrerá dentro do quarto de Reagan, onde a possuída está amarrada. Já paramentados, padre Merrin e padre Karras sobem as escadas rumo ao quarto. Chris, Sharon e Karl esperam na porta, mas somente os dois entram. O Exorcismo dura pouco mais de quinze minutos e os padres lutam com água benta, crucifixos, orações, súplicas, e ordens em nome de Deus. Por outro lado, a possuída luta com ataques psicológicos profundos, e violência física, quando possível.

O enfrentamento é extremamente pesado e os padres ficam esgotados. Padre Merrin morre no meio do exorcismo. Padre Karras, que estava fora do quarto no momento da morte do exorcista, tenta reanimá-lo, mas sem sucesso. A possuída começa a caçar, e o padre

Karras, em um ataque de fúria, entra em combate físico com ela, desafiando o demônio a entrar nele. O demônio se apossa do padre Karras, que em um momento de serenidade, pula da janela do quarto, tirando a própria vida para salvar Reagan, matando seu próprio corpo com o demônio dentro. Os padres morrem, mas Reagan é salva.

A concepção de possessão demoníaca de Blatty é que o demônio se apossa do corpo de outra pessoa, não para destruí-la, mas para destruir os que estão ao redor dela, ou seja, para minar a fé daquelas pessoas que fatalmente questionariam o porquê Deus permitira tal coisa. Partindo desse pressuposto, para Blatty, o filme teve um final feliz, pois mesmo com a morte dos dois padres, eles se mantiveram firmes, e salvaram a criança inocente.

Padre Karras, que sofria com a culpa por ter deixado sua mãe, teve que passar por cima das acusações de abandono feitas pela possuída. Chris, até então sem religião, teve de se render à ideia da possessão, e procurar a ajuda da Igreja. Finalmente, o padre Merrin que, desde o prólogo pressentia o conflito com o demônio, não fugiu do seu chamado e do enfrentamento com *Pazuzu*, a quem já havia enfrentado em outro momento.

O filme só não foi mais voltado à moral cristã católica por causa de William Friedkin. Se compararmos a história do livro com a história do filme, veremos que Blatty pretendia muito mais direcionar a sua história do medo para unir o público cristão e apresentar o poder maligno do que construir uma “obra prima” do medo.

Em nossa análise, a família MacNeil foi a vítima do demônio. O padre Merrin representou a posição da Igreja e a visão da literatura demonológica, já o padre Karras representou a visão contemporânea da Igreja, aquela que separa ciência e religião, os médicos, o psiquiatra e o tenente Kinderman, representavam a modernidade do mundo frente a problemas tão antigos quanto o surgimento do homem.

No próximo capítulo, privilegiaremos as etapas do descobrimento do enredo complexo, isto é, a confirmação da possessão, no qual a ficção serviu para representar uma pessoa possuída e, o enfrentamento, que é a terapêutica da possessão demoníaca, o exorcismo, suas práticas e representações.

4. O MODELO DE POSSESSÃO DEMONÍACA NO SÉCULO XX

Neste capítulo, procuraremos demonstrar de que maneira *O Exorcista* estabeleceu determinados modelos para abordar o tema da possessão demoníaca por meio do cinema, se apropriando de algumas ideias da história das religiões, e representando-as por meio dos seus personagens. Esses modelos ficaram instituídos como a própria realidade, na medida em que organizaram práticas e representações tanto no que diz respeito à história das crenças e das ideias religiosas quanto ao legado transmitido às produções cinematográficas posteriores.

Na história do cinema mundial, encontramos apenas dois filmes com a temática da possessão demoníaca anteriores ao *Exorcista*, ambos baseados nos casos de possessão demoníaca que ocorreram na cidade de Loudun, na França (1634), o primeiro, polonês e, o segundo, britânico.

O filme *Madre Joana dos Anjos*⁵⁷ (Jerzy Kawalerowicz, 1961), transpõe a história de Loudun para a Polônia, com roteiro de Tadeusz Konwicki e Jerzy Kawalerowicz, adaptado do livro homônimo de Jaroslaw Iwaszkiewicz, que por sua vez se baseou em documentos do século XVII sobre o mesmo caso. O filme retrata o caso da Madre Joana dos Anjos após a execução do padre Grandier, quando o padre Surin acaba de chegar.

O filme *O Demônio*⁵⁸ (Ken Russell e John Whiting, 1971), foi inspirado no livro *Os demônios de Loudun*, de Aldous Huxley, publicado em 1952⁵⁹, e inicia sua narrativa com a chegada do padre Grandier a Loudun, e termina com sua morte.

O Exorcista foi o primeiro filme de possessão demoníaca do século XX a alcançar projeção mundial, teve um grande investimento em publicidade e propaganda feita pela Warner Brothers⁶⁰ e pela mídia, tanto antes como depois do lançamento do filme.

Em 1949, quando cursava o penúltimo ano da Universidade Georgetown, em Washington, D.C., Blatty leu na edição do jornal *Washington Post*, a notícia de que, em *Mount Rainier* (Maryland, EUA), um padre católico havia libertado um menino de 14 anos possuído por um demônio, após 20 ou 30 sessões de exorcismos (BLATTY, 1974). Blatty

⁵⁷ *Matka Joanna od Aniolów.*

⁵⁸ *The Devils.*

⁵⁹ HUXLEY, Aldous. *Os demônios de Loudun.* São Paulo: Editora Globo, 1952.

⁶⁰ Apesar de *O Exorcista* não proclamar no filme, o fato de Blatty ter se inspirado em um caso real, o departamento de publicidade da Warner sempre tratava de lembrar isso à imprensa, e já no ano de 1973 nos Estados Unidos, todos o sabiam (CULL, 2000). Outro método da Warner Bros era distribuir folhetos promocionais do filme nos cinemas, cujo conteúdo trazia um breve panorama sobre a história do exorcismo e as informações sobre o caso de 1949, que inspirou Blatty (Informação encontrada em um dos sites oficiais do filme: <http://behindtheexorcist.com/page/3>. Acesso em 26/02/2014).

arquivou a história pensando em escrever sobre ela e, anos depois, já no final da década de 1960, começou a se dedicar aos estudos dos fenômenos de possessão demoníaca, tendo acesso ao diário de um dos exorcistas do caso de 1949 (BLATTY, 1974).

Embora Blatty tenha baseado sua ficção no fato elementar do exorcismo de 1949, o filme incluiu alguns incidentes de outros casos de possessão aprendidos, pelo autor, com os jesuítas. Na época em que escrevia *O Exorcista*, Blatty procurou vários amigos jesuítas na esperança de que pudessem indicar alguém que ainda estivesse vivo e que já tivesse oficiado um exorcismo. Foi assim que conseguiu entrar em contato com um dos padres que participara diretamente no caso de 1949 (BLATTY, 1974, p.19).

Outras adições ficaram por conta de sua própria imaginação, tal como a ideia de uma criança ficar possuída no meio de um clima psicológico tenso do divórcio dos seus pais (BROTTMAN, 1999, p.89).

O livro *O Exorcista* foi publicado em 1971 e, antes mesmo de sua publicação, já existiam propostas para sua adaptação ao cinema. Blatty negociou os contratos de publicação e de produção cinematográfica para sua história, quase concomitantemente. Blatty gostava da ideia, mas somente aceitaria se fosse o produtor, pois sabia que na indústria cinematográfica, os escritores praticamente viviam na “miséria” ou então acabavam “assassinados”, “tornados como desconhecidos na rua” (BLATTY, 1974, p.24). Também porque Blatty acreditava no que estava escrevendo, e não queria ver a essência da sua escrita se perdendo nos padrões comerciais do cinema⁶¹.

Quando o livro foi lançado em 1971, foi um fracasso, mas após Blatty aparecer em um programa de entrevistas na TV, o *The Dick Cavett Show*, o livro saltou para o topo dos *Best Sellers* do jornal *The New York Times*⁶². O sucesso do livro chegou até John Calley, chefe do estúdio da *Warner Bros*, que leu o romance e ficou aterrorizado, fechando contrato para a compra dos direitos do livro e sua filmagem, em 1972. Após o lançamento do filme, o impulso se inverteu, todos queriam saber a história do livro por trás do filme ou guardar uma lembrança do cinema em suas casas, visto que o VHS só surgiria a partir de meados de 1976.

⁶¹ Mesmo assim, muito do que Blatty intencionava demonstrar se perdeu na transposição do livro para o filme.

⁶² Blatty havia concedido uma pré-entrevista ao programa e foi informado, pelo apresentador, que seria muito improvável que ele fosse escolhido como convidado, pois o público daquele programa tinha muito pouco interesse por histórias paranormais. No entanto, segundo o próprio Blatty, a “mão divina” interveio e ele foi chamado para o show poucos minutos antes do programa começar, devido à desistência de um convidado. Como se não bastasse, outro convidado foi embora antes do previsto e Blatty teve 45 minutos em TV nacional. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-william-peter-blatty-exorcist-20131008-story.html> Acesso em 26/02/2014.

De fato, o livro homônimo de Blatty serviu de propaganda para o filme, após sua publicação, vários jornais e revistas trouxeram, à baila, a versão do exorcismo praticado em 1949, fazendo com que houvesse uma grande expectativa em relação ao lançamento do filme⁶³. Enquanto o livro chegava ao topo de vendas, o filme estava sendo gravado, e a mídia relacionava o livro com o caso de 1949 no qual Blatty se inspirou, a informação de que um filme estava em processo de construção também era divulgado.

Os elementos históricos que contribuíram para compor os modelos representados no *Exorcista*, que intencionalmente ou não⁶⁴, serviram de inspiração para tantos outros filmes posteriores foram construídos em teoria por Blatty, na prática, por Friedkin e sua equipe de produção, representando-os por meio dos melhores recursos cinematográficos da época.

Os modelos que iremos analisar são: “O feminino e o demônio”; “A Crise institucional”; e “Ciência x Religião”⁶⁵. Em cada um deles procuraremos apresentar os elementos históricos que os compõe, a maneira como o *Exorcista* os representou, e o que deles foi levado à diante por outros filmes⁶⁶. Os modelos estarão representados por meio de Reagan, enquanto o feminino, padre Karras, o padre psiquiatra em crise de fé, em Chris MacNeil, a mulher sem adesão religiosa que se converte por meio da possessão, e, por fim, os médicos de Reagan, o investigador Kinderman, e novamente os padres, agora juntos, com Karras e Merrin, representando respectivamente a ciência e a religião.

4.1 O FEMININO E O DEMÔNIO

A construção de uma “mitologia satânica” (NOGUEIRA, 1995)⁶⁷ ao longo do Cristianismo implicou em um esforço de reconhecimento do Inimigo e de suas atuações. Dentre os chamados a encarnar o papel de agentes de Satã estava, fundamentalmente, a

⁶³ Após a publicação do livro, Blatty recebera várias cartas provenientes de uma série de leitores que pediam auxílio por se julgarem endemoninhados (BLATTY, 1974, p.30).

⁶⁴ Se pegarmos o porquê da escolha de cada um dos modelos representados pelo filme, veremos que nem todos estavam ligados necessariamente à apropriação ou à inspiração de um fato histórico. Entretanto, é uma característica da análise fílmica perceber aquilo que está além das opções do diretor, as ausências, os ditos e não ditos fazem parte da análise fílmica. Nosso objeto é o filme como produto final, portanto, a nossa apresentação e análise dos modelos, não levarão em consideração se determinado modelo teve uma básica histórica na sua intenção de construção.

⁶⁵ Esta classificação foi feita com base no próprio filme, o critério de escolha foi a relevância de cada um dos modelos dentro da história, do filme, e das representações posteriores. Estes são os nossos três modelos, isso não significa que não possam haver mais.

⁶⁶ Não seguindo necessariamente esta ordem.

⁶⁷ Expressão utilizada por Carlos Nogueira (1995) para se referir à história do mal por meio de Satã no meio cristão.

mulher, repositória de um estigma ancestral que fora sofisticadamente enriquecido por teólogos e eruditos medievais (NOGUEIRA, 1995, p.69).

O sexo feminino foi uma das escolhas preferidas do demônio, seja para usá-la como vítima, seja para usá-la como agente, quando não para os dois. Na mitologia cristã, Eva, a primeira mulher criada por *Iahweh*, já caía nas artimanhas da Serpente (Gn, 3) ⁶⁸. Foi por meio da mulher que o pecado entrou no mundo, no início da Idade Moderna, na Europa Ocidental, a mulher, encarnada no papel da feiticeira, passava a ser identificada como um perigoso agente de Satã, não apenas por homens da Igreja, mas igualmente por juízes leigos (DELUMEAU, 1989, p. 310).

Pregadores, inquisidores e teólogos formularam as noções que serviriam como base para as representações do feminino enquanto agente do demônio. Em suma, a Igreja adicionou, sistematizou e racionalizou todo um universo misógino recebido, desde a Antiguidade, algo que o culto à Virgem só iria acentuar, na medida em que exaltava a mulher excepcional, para a qual a sexualidade feminina foi uma eterna ausente (NOGUEIRA, 1995, p.79) ⁶⁹.

A sexualidade era o pecado por excelência, o primeiro e fundamental meio de perdição, e essa equação pesou fortemente na história cristã (DELUMEAU, 1989; NOGUEIRA, 1995). Maria, a mãe de Jesus Cristo, por exemplo, na interpretação da tradição católica, manteve-se virgem por toda vida, argumento que seria muito usado nas pregações sobre pureza, castidade e modelo feminino a ser seguido pelas mulheres cristãs.

Entre os séculos XV e XVIII, a associação estabelecida entre a bruxaria e as mulheres foi uma das mais utilizadas durante o período de caça às bruxas. Estima-se que o número de mulheres acusadas foi, aproximadamente, o dobro em relação aos homens (RUSSEL; BROOKS, 2008, p.118). Nos Estados Unidos, em Salem, Massachusetts, foram executadas mais de vinte pessoas, na maioria mulheres, no que foram os últimos julgamentos por bruxaria da história, em 1692.

No esboço da história, que mais tarde seria *O Exorcista*, a vítima da possessão demoníaca de Blatty era um menino, tal como no caso de *Mount Rainier*. No entanto, após ter lido o diário de um dos exorcistas do caso de 1949, preferiu transformar o menino em uma pré-adolescente, mais para acalmar os temores do exorcista, que tinha a instrução da Igreja de

⁶⁸ A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Editora Paulus, 2013, p.37, 38,39.

⁶⁹ A sexualidade era o primeiro e fundamental meio de perdição, era o pecado por excelência, e essa equação pesou fortemente na história cristã (DELUMEAU, 1989; NOGUEIRA, 1995). Maria, a mãe de Jesus Cristo, por exemplo, na interpretação da tradição católica, manteve-se virgem por toda vida, argumento que seria muito usado nas pregações sobre pureza, castidade e modelo feminino a ser seguido pelas mulheres cristãs.

não discutir o caso publicamente, do que por medo de causar um dano real ao menino, segundo o autor (BLATTY, 1974, p.21).

Não acreditamos no argumento de Blatty, acreditamos que a mudança de sexo da vítima de Blatty não foi por acaso, e que foi uma escolha acertada visto que provavelmente um rapaz não teria comovido tanto o público como uma garota. Consciente ou não, a mulher historicamente é a vítima preferida do demônio, Linda Blair foi a atriz escolhida para interpretar a possuída, uma criança interpretando outra criança, representando a partir de então, a “possessão feminina⁷⁰” no *Exorcista*.

Os maiores casos de possessão demoníaca da história são constituídos por possessões femininas. Na França, por exemplo, os três grandes casos registrados no século XVII em Aix, Loudun e Louviers ocorrerão em mulheres. Em Aix, Provence, na primavera de 1611, a possuída Madeleine Demandols de La Palud será submetida durante todo um ano aos exorcismos efetuados por padres e religiosos provençais que se interessaram pela sua causa, em que acusava o padre Louis Gaufridy de tê-la enfeitado, condenando-o à fogueira em 30 de abril daquele ano (MANDROU, 1979, p.165).

No ano de 1634, em Loudun, na França, corria a notícia de que várias das irmãs do convento das Ursulinas estavam possuídas e que a madre superiora, a irmã Joana dos Anjos havia sido vítima de uma sucessão de ataques alarmantes e de incríveis convulsões que, em breve foram transferidas a outras religiosas (CORTÉS; GATTI, 1978, p.64). Outro padre, Urbain Grandier, foi levado à fogueira acusado de enfeitar as mulheres, em agosto daquele ano.

Por fim, o terceiro grande caso da França ocorreu a partir de 1633, em Louviers, com a possessão de Madeleine Bavent, uma freira que começou a apresentar desordens convulsivas no *Convento das Hospitalárias de Saint Louis e Sainte-Elisabeth*. O caso só foi investigado dez anos depois, quando o bispo de Évreux, François Picard, foi até Louviers. O caso se tornou público, e se estendeu até 1647, quando Madeleine Bavent e suas companheiras acusaram o antigo diretor espiritual Mathurin Picard e o seu vigário Thomas Boulé, de participarem de suas orgias e sabás, condenando-os à fogueira. Madeleine Bavent foi presa, e passou o resto da vida encarcerada (MANDROU, 1989, p.181-186).

Além desses três grandes processos, dentre outros onze casos, a maioria localizada na França entre os séculos XVI e XIX, nove apresentavam possessões femininas: 1526 em Lyon,

⁷⁰ Usaremos a expressão “Possessão Feminina” para designar o histórico processo de possessão demoníaca em mulheres na cultura cristã.

1613 em Lille, 1639 em Dauphiné⁷¹, 1640 em Lyon, 1662 em Auxonne, 1681 em Toulouse, 1744 em Landes, 1749 em Unterzell e, 1816 em Amiens (CORTÉS; GATTI,1978).

Um dos mais recentes casos de possessão feminina é o caso de Anneliese Michel, uma jovem alemã católica, de 23 anos, submetida a uma intensa série de sessões de exorcismo pelos padres Ernest Alt e Arnold Renz, entre 1975 e 1976. A vítima não sobreviveu, e os padres tiveram que responder sobre o caso na justiça.

No *Exorcista*, Reagan tem o papel de vítima e de agente do demônio *Pazuzu*, e tal como alguns casos de possessão na França, ao seu redor, três pessoas perderão a vida: o diretor de cinema Burke Dennings e os dois padres exorcistas: Merrin, que não resiste ao ataque cardíaco, e Karras, que por meio do sacrifício dá a vida à Reagan, se atirando pela janela quando *Pazuzu* entra no corpo dele.

Como afirmamos anteriormente, *Pazuzu* se aproxima de Reagan por meio do tabuleiro *Ouija*, como um amigo imaginário, usando o nome de “capitão Howdy”, se aproximando, pouco a pouco, da vida e do corpo de Reagan.

A escolha de *Pazuzu* por Reagan não é explicada no filme, porém, por meio da concepção de possessão demoníaca de Blatty é possível fazer algumas deduções, Para Blatty, a intenção de *Pazuzu* possuir Reagan seria a de minar a fé daqueles que estão ao redor dela, e não necessariamente, se apropriar da alma dela. A profanação de um corpo “inocente” e “puro” seria um meio do demônio minar com mais precisão as crenças daqueles que estão ao seu redor⁷², eles seriam levados a questionar Deus.

O fato da vítima da possessão ter sido uma criança é o que fez dele uma representação tão chocante: a destruição da pureza infantil e o seu desvio comportamental por meio do demônio, o desespero de Chris perante os limites da ciência, foram temas bastante polêmicos para a década de 1970. Por meio de Reagan, *Pazuzu* destrói três valores da sociedade norte-americana: a moral, a família e a pureza da infância.

Reagan é uma adolescente que transita entre a infância e a adolescência, sua inocência ainda desconhece os desejos sexuais femininos e um dos sintomas da possessão é sua transformação de “anjo” em “demônio”, claramente representada pelo cunho sexual (CREED,

⁷¹ Antigo condado da França

⁷² Essa concepção de Blatty foi filmada, e representada no momento em que os dois padres confabulam no corredor da casa de Chris MacNeil, após saírem para descansar no momento em que realizam o ritual de exorcismo. Aqui, tinha-se a articulação explícita do tema que dava clareza e peso moral definido no filme, mas William Friedkin a cortou por completo, pois segundo ele, “parava o espetáculo”, não no sentido tradicional, conta Blatty, e sim, no de paralisar totalmente a ação para fazer uma pausa para um “comercial teológico”. O corte desta cena chateou profundamente Blatty, que jamais concordou com tal ação (BLATTY, 1974, p.197). A cena foi recolocada no relançamento do *Exorcista* no final da década de 1990 com o subtítulo “A versão do diretor” ou “A versão que você nunca viu”.

1993, p. 35). Um exemplo dessa transformação é a cena em que Reagan, já destituída de si mesma, gira a cabeça para trás e fala para Chris: “Você sabe o que ela fez? A puta da sua filha?”.

Essa cena é usada para chocar o público: a obscenidade das ações e palavras de uma garota tão jovem, possuída em sua casa, local destinado à família, o baluarte de todas as virtudes certas e os valores morais louváveis, repousa sobre uma base de desejos sexuais muitas vezes reprimidos, decorrentes da mãe, passando para a possuída. (SEGHINI, 2012; SEGHINI *apud* CREED, 1993, p.35).

Bárbara Creed (1993) afirma que *O Exorcista* não é apenas um filme sobre possessão. Em seu estudo sobre filmes de terror, a autora elabora o conceito de “monstro-feminino”, contrapondo-se à ideia de que nos filmes de terror, a mulher é concebida apenas como vítima. Creed argumenta, a partir das análises de Freud e das diferenças sexuais entre o masculino e o feminino, que o protótipo de todas as definições do monstruoso é o órgão reprodutivo feminino e utiliza exemplos de filmes como *O bebê de Rosemary*, *O Exorcista* e *Psicose*.

O que dizer da cena da masturbação com a cruz então? Este é um dos momentos de maior tensão do filme e envolve elementos simbólicos como o pecado, a sexualidade, a profanação, o incesto (“chupe-me, chupe-me”, fala o demônio à Chris por meio do corpo de Reagan) entre outros elementos que juntos, formaram uma das cenas mais chocantes do filme. A cena ainda é forte para os dias atuais e foi graças a algumas cenas, como essa, que a Igreja Católica retirou seu apoio ao projeto de William Peter Blatty, embora tenha aprovado as representações do exorcismo.

A criança, a menina enquanto vítima do demônio, objeto puro de profanação também foi representada na televisão pelo seriado inglês intitulado *Apparitions*⁷³, em seu primeiro episódio. A narrativa gira em torno da possessão de um homem chamado Liam (Shaun Dooley), pai de Donna (Romy Irving), uma menina de dez anos que afirma categoricamente que seu pai está possuído por um demônio, pedindo ajuda à Padre Jacob (o exorcista) para ajuda-la a o salvar.

No final do episódio, descobrimos que a intenção de Liam, do demônio que o estava possuindo, era estuprar Donna, profanando seu corpo puro para ridicularizar a fé dos exorcistas, algo que só não aconteceu porque padre Jacob e monsenhor Vincenzo (Luigi

⁷³ *Apparitions* é um drama serial escrito por Joe Ahearne, exibido pela BBC One no ano de 2008 no Reino Unido. A série é uma longa história contada em seis episódios de 60 minutos cada, mostrando a saga de padre Jacob (Martin Shaw), um sacerdote católico romano que trabalha para promover candidatos à santidade, mas é atraído contra a sua vontade ao mundo dos padres exorcistas.

Diberti), conseguiram exorcizar Liam a tempo. O seriado do século XXI não tem uma cena sequer em que a menina fala palavrões ou tem atitudes sexuais tal como Reagan.

O modelo de possessão demoníaca por meio de uma jovem foi seguido por muitos filmes posteriores. De 1973 a 2013, de vinte e quatro filmes de terror que abordaram o tema do exorcismo e do possessão demoníaca⁷⁴, dezesseis tiveram a possessão de uma moça. Destacaremos dois: *O Exorcismo de Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005) e *O Ritual* (Mikael Håfström, 2011), ambos norte-americanos, proclamados como “baseados em fatos reais”.

O Exorcismo de Emily Rose narra a possessão da jovem garota Emily Rose (Jennifer Carpenter), que não sobreviverá ao exorcismo, devido à debilidade física e mental, após as dezenas de tentativas de Padre Moore (Tom Wilkinson) em exorcizá-la⁷⁵. O filme centra sua narrativa na relação entre a possuída, seus sintomas e a sua religião, uma abordagem um pouco diferente daquela apresentada por Reagan.

Emily Rose tem consciência da sua possessão, e após uma visão em que a Virgem Maria lhe oferece a liberdade ou o martírio, opta pelo martírio. Tal como o efeito de Reagan em padre Karras e Chris, o filme representa a possessão enquanto meio de conversão.

Em seu livro sobre Satã, Kelly apresenta Lúcifer no Antigo Testamento como “Promotor Público Celestial contra a Humanidade”, isto é, como uma entidade usada por Deus para causar o mal em prol do bem, que no exemplo dos dois filmes seria a permissão de Deus para que os demônios possuíssem as moças a fim de que, com os seus exorcismos ou os efeitos demonstrativos do poder do mal, fosse possível converter mais pessoas. (KELLY, 2008).

O Ritual narra a história do seminarista Michael Kovak (Colin O'Donoghue) que em meio a uma crise de fé, pensa em desistir do sacerdócio. Em quanto pensa sobre isso, padre Michael será convidado a conhecer o padre Lucas (Anthony Hopkins), um renomado exorcista que cuidava do caso de Rosaria (Marta Gastini), uma moça grávida de 16 anos, estuprada pelo pai⁷⁶.

Embora o foco do filme seja Michael Kovak, o caso de Rosaria é relevante para o desenvolvimento do filme, pois é ela quem estabelecerá a crise em padre Lucas. O demônio

⁷⁴ Um dos maiores sites norte-americanos sobre filmes IMDB, enumera vinte e quatro filmes de terror com o tema *movies about exorcism/demonic possession* (filmes sobre exorcismo / possessão demoníaca) entre 1973 e 2013. Uma lista que poderia ter acréscimos ou subtrações, dependendo do olhar do pesquisador.

⁷⁵ O filme foi baseado em um caso tido como verídico já citado aqui, o exorcismo da jovem alemã Anneliese Michel, também polêmico no tribunal de justiça.

⁷⁶ Este filme é baseado no livro *The Rite: The Making of a Modern Exorcist*, que por sua vez também foi baseado em fatos reais. Trata-se de uma obra semibiográfica sobre um padre norte-americano de nome Gary, que foi enviado para Roma receber um treinamento de exorcismo, participando de dezenas dele como aprendiz. (BLAGIO, 2010).

possuiu Rosaria por meio do estupro realizado pelo pai, tal como Liam queria fazer com Donna. Assim como Emily Rose, Rosaria também tem consciência de sua possessão, é católica e não resiste aos exorcismos.

A finalização dos exorcismos, aqui apresentados, é claramente, desfavorável aos exorcistas: Padre Karras e padre Merrin morre ao final do exorcismo de Reagan, assim como alguns dos casos de exorcismo registrados na França, anteriormente apresentados; o padre Moore terá de enfrentar a Justiça após o exorcismo de Emily Rose; o padre Jacob é visto, cada vez mais, como louco por parte de membros da própria Igreja e; foi necessário mais um exorcismo, o do próprio padre Lucas, para que Michael se convencesse da existência de Deus.

Enfim, os exorcismos representados possuem forte apelo “apostólico”, cujo objeto da personificação do demônio estaria vinculado a um contexto de fundo sexual e de vítimas femininas.

4.2 A CRISE INSTITUCIONAL

Há uma dubiedade em torno da figura dos padres envolvidos nos casos de possessão demoníaca. Os exorcistas são legitimados como representantes da instituição eclesiástica e, ao mesmo tempo, também são vistos com estranheza, como “lunáticos”, “doidos” ou até mesmo “orgulhosos” por combaterem o demônio, muitas vezes pelo próprio clero.

Com o avanço da medicina, a participação dos padres no auxílio dos diagnósticos ligados a doença diminuiu, assim como a procura da Igreja para a resolução dos tormentos mentais, a pressão social passou a ser maior para aqueles que insistiam em usar os supostos “métodos medievais” da terapêutica religiosa diante de casos em que a medicina já resolvia.

A crise enfrentada pelo padre Karras está relacionada às questões da fé. Em primeiro lugar, sofre por exercer um cargo para o qual não se sente confortável: o de conselheiro psiquiátrico da Igreja São Miguel no *campus* universitário de Georgetown. Em segundo lugar, sofre por ter deixado sua mãe morando sozinha para seguir o caminho da Igreja, sobretudo após a morte dela.

O padre vive a dicotomia entre ciência e religião, se culpa por ter perdido a fé, e sofre com a culpa de não ter exercido o papel social atribuído ao filho caçula de cuidar, ou de deixar a mãe bem instalada antes de sair de casa. Como se não bastasse o turbilhão de

questões pessoais, padre Karras é procurado por Chris para investigar o suposto caso de possessão demoníaca de Reagan.

Karras é categórico ao recusar e justificar para a atriz que a única maneira de conseguir um exorcismo, seria entrando em uma máquina do tempo, e retornando ao século XVI. Com a insistência de Chris, ele aceita fazer algumas visitas a Reagan, e a partir daí, a investigação da Igreja entra no caso. De acordo com Blatty, Anthony Burgess⁷⁷ chamou essa investigação de “esplêndida ironia”; o fato de uma “heroína atea” pensar que a filha está possuída pelo demônio, em contraste com um “herói jesuíta” que não acredita nisso. (BLATTY, 1974, p.23).

Nos filmes expostos acima, os padres exorcistas passaram por crises de fé, da vida pessoal às práticas demonológicas, e terminaram suas vidas em estados psicológicos de loucura quando não mortos precocemente, de forma direta ou indireta pelo possesso.

Quando a necessidade de um exorcismo é comprovada pelo padre Karras, ele precisa lidar com sua crise de fé, e com uma prática nunca feita, para a qual, muitas regras ou orientações haviam caído em desuso. Padre Karras procura seu bispo, e ele manda chamar um exorcista experiente, padre Merrin, que liderará a sequência final do filme na representação da batalha entre o homem e o demônio.

Para Martin, em um caso de possessão demoníaca, o exorcista é quem se arrisca mais do que qualquer outro, pois dele depende tudo. Ele nada tem a ganhar pessoalmente e em cada ritual arrisca literalmente tudo o que dá valor (MARTIN, 1974, p.18, 19). É uma confrontação individual, pessoal e amarga com a “maldade pura”, fatal para o exorcista, não importa o resultado.

Do exorcismo virão as crises, antes ou depois do ato. O contato direto com o mal é, em parte, fatal para o exorcista. Algo nele morre e alguma parte de sua humanidade definhará, tal é o preço mínimo que ele paga (MARTIN, 1974, p.18).

No caso da possessão coletiva e pública de Loudun, vários padres foram vítimas de crises emocionais; padre Lactance, por exemplo, após a condenação e morte de Urbain Grandier, começou a sofrer por não ter permitido que o mesmo se confessasse com um padre de sua escolha. “Deus está me punindo” repetia incessantemente Lactance, que ficou febril, passou a ver e ouvir coisas, morrendo em delírio um mês depois (HUXLEY, 1953, p.229). De fato, não só os exorcistas parecem sofrer pelo envolvimento na possessão. Em Loudun, não

⁷⁷ Anthony Burgess, crítico literário e autor do livro *Laranja Mecânica*, também adaptado para o cinema.

foram poucos os que, entregues ao delírio, à melancolia, ou às doenças, pioraram seus estados mentais.

Outro exemplo, também em Loudun, é o do padre Jean-Joseph Surin, um jesuíta que desde sua mocidade causava estranheza em seus colegas, doente, vítima de neurose, fraco e ingênuo: “um homem de grande capacidade que era ao mesmo tempo um tolo” (HUXLEY, 1952, p.235). Surin foi designado exorcista da madre superiora irmã Joana dos Anjos em 1634 e, em oração, se oferecia a Deus para sentir as dores dela.

Após a cura da irmã Jeanne dos Anjos, o jesuíta começou a ficar obcecado com as questões do mal. Acreditava estar possuído e que os demônios expulsos da irmã Jeanne se voltaram contra ele. Sentia fortes dores que, às vezes, o debilitavam física e mentalmente. Tentou o suicídio sem sucesso, até morrer internado em uma instituição para dementes (HUXLEY, 1952).

Místico? Possesso? Exorcista? Os três, a crise de identidade também faz parte do modelo de crise institucional vivido pelo exorcista. Tais perguntas também se aplicam ao padre Karras: é jesuíta ou psiquiatra⁷⁸? Os dois. Embora William Friedkin tenha tentado conter Blatty em seu objetivo de usar a possessão de Reagan como a estratégia de Deus para converter Chris e recuperar a fé do padre Karras, acreditamos que, mesmo de forma implícita, Blatty obteve sucesso.

Padre Karras, inicialmente, não acredita que Reagan esteja possuída, o discurso do demônio por meio dela é muito ambíguo, *Pazuzu* fala mentiras no meio de verdades, fala que é o próprio Demônio (Satã) e versa sobre a morte da mãe de Karras. Padre Karras consegue inicialmente encaixar os sintomas de Reagan em diagnósticos psiquiátricos.

A figura do Exorcista e a crise institucional também estão presentes no filme *O Exorcismo de Emily Rose* (2005), por meio do padre Richard Moore. O filme transita entre dois gêneros, “terror” e “tribunal”, e a polêmica gira em torno de uma decisão do padre Moore que, após a confirmação da possessão de Emily, aconselha a moça a parar de tomar os medicamentos e prosseguir somente com as orações e com os exorcismos⁷⁹.

Emily Rose não resiste e mesmo o fato dela e da sua família serem adeptas do catolicismo, padre Moore é acusado de negligência e homicídio doloso, sendo levado à corte. No julgamento do padre Moore, a advogada de defesa Erin Bruner (Laura Linney), tal como Chris MacNeil, não possui adesão religiosa, mas acaba se convertendo no decorrer do filme,

⁷⁸ Essa visão será explorada com mais afinco no tópico “Ciência x Religião”.

⁷⁹ O mesmo no caso alemão de Anneliese Michel, no qual o filme foi inspirado, e assim por diante.

repetindo dois modelos do *Exorcista*, o ateu que se converte diante da possessão, e o padre que se redime em meio ao turbilhão de divergências institucionais.

Podemos encontrar esses modelos também no filme *O Ritual* (2011). Nele a crise de fé é vivida por Michael Kovak que, antes de se ordenar padre, abdica de seus votos após cumprir os anos do seminário. No desenvolvimento do filme, Michael volta para o sacerdócio, mas não se sente seguro e realizado, sente-se inseguro. Em um curso de exorcismos, Michael é enviado ao padre Lucas, um exorcista renomado que, mesmo realizando rituais autênticos de exorcismo perante Michael, não o convence.

A jovem, exorcizada por padre Lucas morre, ele fica atordoado, e tal como padre Surin e padre Karras, ele é vítima de possessão de seu próprio algoz. No final do filme, Michael exorciza o padre Lucas, e consegue forçar o demônio a revelar seu nome, que é *Baal*. O Exorcismo é realizado com sucesso, Michael se ordena e sua fé é consolidada graças ao contato com o mal.

A crise institucional também está intimamente ligada com a dicotomia entre ciência e religião. Muitas vezes, a escolha dos padres não é bem aceita pela sociedade secular, como aconteceu com o padre Moore. O padre Jacob é investigado o tempo todo pela polícia em função dos crimes dos possuídos, com quem está envolvido. Reagan mata Burke Dennings, e o público acompanha os passos do investigador de homicídios Kinderman. Conforme podemos observar, as leis não proíbem os exorcismos, mas a Medicina e o Direito, tal como Deus na religião, prestarão contas no final de tudo, determinando a “salvação” ou a “condenação” dos participantes no processo.

4.3 CIÊNCIA OU RELIGIÃO?

Embora Reagan seja a possuída, a visão do século XX no que diz respeito à possessão demoníaca será percebida mais em outros personagens. No filme, o padre Karras, ao contrário do padre Merrin, não acredita na possessão demoníaca, apelando para a ciência até que não tenha como provar cientificamente o contrário. Por meio dos médicos e do ceticismo do próprio Karras, percebemos que o discurso científico prevalece sobre o discurso demonológico no século XX.

De acordo com Michel de Certeau, o “satanismo” consiste em um vasto sistema, que inclui algumas formas de magia, feitiçaria, dentre outros; trata-se de um fenômeno que existe desde tempos imemoriais, ao qual são atribuídos significados muito diversos de acordo com a

tradição e a cultura, particularmente, religiosa e que o fenômeno satânico existe ou subsiste em um fundo cultural impregnado de religiosidade. (CERTEAU, 2002, p. 11).

Este fundo cultural dirige-se à percepção do que Certeau denomina de “demonismo”, isto é, a presença de inúmeros “demônios” para a base da obsessão diabólica, encontrada em culturas muito diversas da cristã. Tal dogma, fortemente ancorado na unicidade de Deus, se esforça em defender a posição privilegiada de Deus ao atribuir a um único Adversário tudo aquilo que não é conforme a ideia que se professa por meio de Deus. (CERTEAU, 2002, p. 11).

O fato de o padre Karras optar primeiro pelo caminho da medicina em Reagan representa as orientações institucionais para que se investigasse cientificamente um exorcismo, antes de tomar qualquer medida religiosa, o que demonstra o predomínio do secular sobre o religioso.

O fato das mulheres dos filmes tratados até aqui estarem possuídas determina, antecipadamente, uma visão de “vitória” da religião sobre a medicina. Desde o século XV, já se faziam críticas contra a excessiva influência atribuída ao Diabo e, no século XVI, o médico Jean Wier examinava casos de possessão demoníaca, e concluía que se tratava de distúrbios naturais (RIBAS, 1964).

O desenvolvimento da ciência médica “diminuiu” drasticamente o número de possessos, mas mesmo assim, não foi suficiente para evitar condenações como a de Urbain Grandier, na França do século XVII. No caso de Loudun, mesmo sendo provado que as freiras de fato não estavam possuídas, conforme defendiam alguns dos cientistas presentes no caso (HUXLEY, 1952), o discurso religioso predominou sobre o discurso médico.

Do século XVII ao século XX, podemos apontar a mudança de perspectiva a partir do caso de Annelise Michel, no qual os dois padres que realizaram o exorcismo foram condenados a seis meses de prisão, diante da pressão de muitos meios de comunicação, que acusavam a Igreja de realizar práticas medievais.

Atualmente, a Igreja Católica vê a possessão demoníaca como um fenômeno cada vez mais raro, embora ainda defenda a crença na existência e na intervenção dos espíritos demoníacos no mundo. Na Igreja Católica, clérigos, religiosos e leigos divergem sobre o assunto, e de fato, não há um consenso sobre isso. Com o avanço das ciências médicas, em geral, o assunto tem se retraído cada vez mais para o campo da teologia, mas nunca deixou de ser tratado, ora com maior, ora com menor intensidade, conforme a influência das práticas e das ideias em suas respectivas épocas.

Quando já estava sendo filmado, *O Exorcista* teve uma ajuda indireta do papa Paulo VI (1963–1978) que, em junho de 1972, scandalizou a imprensa ao declarar que tinha a sensação de que o fumo de Satanás tinha entrado no templo de Deus por meio de alguma fenda (AMORTH, 2012, p.50–60). Em novembro do mesmo ano, declarou ainda:

O mal que existe no mundo é ocasião e efeito de uma intervenção em nós e em nossa sociedade de um agente obscuro e inimigo, o Demônio. O mal não é apenas uma deficiência, mas um ser vivo, espiritual, pervertido e pervertedor. Terrível realidade. Misteriosa e amedrontadora... O Demônio é o inimigo número um, o tentador por excelência. Sabemos que esse ser obscuro e perturbador existe e realmente continua agindo... Sabe insinuar-se em nós, por meio dos sentidos, da fantasia, da concupiscência... para introduzir desvios (Paulo VI *apud* KRIEGER, 2013).

A partir desse discurso, o papa Paulo VI dava mostras de que a crença na influência do demônio estava bem viva para a Igreja Católica da década de 1970. Mas se o caso alemão de Annelise Michel ocorreu no ano de 1976, e os padres foram condenados, isso demonstra que não só o demônio estava bem vivo no século XX, mas a própria discussão entre ciência e religião, no caso, o Direito e a Medicina *versus* a terapêutica católica da possessão. Esta crise está representada no filme a partir do modelo católico, em Reagan, a ciência é representada pelos médicos da moça e pelo investigador Kinderman, enquanto a Igreja é representada pelos padres Karras e Merrin.

Padre Karras representa o exorcista já atualizado com a ciência, aquele que antes procura sanar todas as dúvidas. Ele apresenta diversos métodos em sua investigação, o diálogo com a possuída, a gravação da voz, o teste da água benta, tudo o que foi possível demonstrar no pouco tempo que o filme tinha disponível para isso.

Padre Merrin já representa um tipo diferente de exorcista, aquele mais antigo, que tem convicção da presença do mal, mesmo sem pedir exames médicos, ou proceder a uma investigação. Logo que chegou à casa de Chris, Merrin foi interrogado por Karras: “quer que lhe conte o caso?”, e Merrin respondeu “para que?”. Antes de entrar no quarto para a celebração do exorcismo, Karras, o padre psiquiatra fala a Merrin “acho que era bom saber... sobre as personalidades que Reagan manifestou. Até agora, foram três. Ela está convicta de que...” e interrompendo-o, padre Merrin responde “Só há uma...”.

Para Certeau, na realidade, *O Exorcista* é muito mais uma crítica à medicina e à psiquiatria do que um filme sobre a possessão, e considera que a sequência que causa terror no filme, não é o vomito verde de Reagan, mas aquela na qual ela se torna presa do

mecanismo psiquiátrico, prisioneira do aparelho metálico que emite um som incrível. As monstruosidades do filme provêm de uma aparente ciência psiquiátrica, que torna palpável a legenda diabólica (CERTEAU, 2002, p. 15).

4.4 O RITUAL ROMANO DE EXORCISMOS

Neste tópico analisaremos como *o Ritual Romano de Exorcismos* (1952) foi representado no filme *O Exorcista* (1973), isto é, como o cinema se apropria das diretrizes oficiais da Igreja católica na década de 1970. Nossas reflexões serão elaboradas por meio da pesquisa descritiva, tendo como foco principal o exorcismo de Reagan MacNeil, realizado pelos padres jesuítas Merrin e Karras.

Acreditamos que, em função da popularização dos filmes norte-americanos representando rituais católicos de exorcismo, a principal imagem que o Ocidente do século XX construiu sobre o que vem a ser um exorcista ficou a cargo de filmes como *o Exorcista*.

A sequência selecionada para a nossa análise vai do momento em que os padres Merrin e Karras entram no quarto de Reagan para iniciar o ritual de exorcismo até o instante em que padre Karras se atira pela janela após ser possuído pelo demônio e Reagan, já livre, começa a chorar.

Para analisar essas cenas, dividiremos o capítulo em dois momentos. Num primeiro momento, abordaremos um pouco da história do ritual romano de exorcismos enquanto documento escrito a partir de sua sanção, em 1614, pelo Papa Paulo V (1605 – 1621)⁸⁰ e; num segundo momento, analisaremos as representações do ritual de exorcismos no filme por meio das ações do padre Merrin.

Como afirmamos na introdução deste trabalho, os documentos utilizados em consonância com o filme foram: o *Rituale Romanum*, de 1952 escrito em latim e publicado em 2008 sob a direção de M. Sodi e A. Toniolo e, o *The Roman Ritual*, versão traduzida do latim para o inglês, publicada em 1964 por Philip T. Weller⁸¹, que utilizou como base para sua tradução a edição de 1952 do *Rituale Romanum*, pois esta era a versão oficial da Igreja Católica nos Estados Unidos⁸².

⁸⁰ Período do seu papado. Este padrão será seguido para todos os outros papas citados.

⁸¹ Conf. Nota explicativa n. 10.

⁸² Conf. Nota explicativa n. 11.

Utilizando a versão em inglês e a versão em latim do *Ritual Romano de Exorcismos*, realizaremos uma “manobra de tradução”, isto é, faremos uma leitura comparativa entre as representações do ritual romano de exorcismo por parte do padre Merrin e do padre Karras com as instruções presentes na edição em inglês (*The Roman Ritual*), para depois, compará-las com a versão em latim, que é o documento original no qual o primeiro se baseou⁸³, buscando perceber quais são as semelhanças entre o filme e o ritual.

O ritual romano utilizado pelo padre Merrin e pelo padre Karras é exatamente a edição de Philip T. Weller, publicada em 1964. Esta constatação foi feita com base na própria cena em que o livro aparece no filme, de capa dura, vermelha, com letras douradas e uma cruz dourada no centro do livro, idênticas tradução Weller de 1964. Essa constatação foi confirmada também conforme acompanhávamos a leitura do texto com a fala dos padres no filme. Essa descoberta foi de grande importância para a análise comparativa, pois nos deu uma visão geral do que foi representado e o que foi deixado de lado nas encenações. Acreditamos que o uso do *Rituale Romanum* original, em consonância com estas duas traduções, a do filme e a de Weller (1964) contribuem para o entendimento científico e referencial que estamos tratando.

4.4.1. O *Rituale Romanum* e a sua terapêutica para os exorcismos

Desde suas origens, o cristianismo alimentou a crença na possessão demoníaca e nos exorcismos, tendo em seu fundador, Jesus Cristo, o primeiro exorcista. A partir da tradição sinótica⁸⁴, o exorcismo construiu uma longa história dentro do cristianismo, especialmente entre os católicos. Os conceitos de possessão e esconjuração de espíritos não são exclusividades do cristianismo,

A história comparada das religiões já há algum tempo constatou que a crença em espíritos bons e maus, bem como na possibilidade de esses espíritos

⁸³ Para que fique clara a distinção entre as versões do Ritual Romano, utilizaremos as definições: RR1964 para quando estivermos nos referindo à tradução de Weller (1964) e às representações do Ritual Romano no filme *O Exorcista*, e RR1952 para quando estivermos nos referindo à edição em latim, reimpressa no século XXI pelos editores Sodi e Toniolo (2008).

⁸⁴ Dos quatro livros canônicos que revelam a “Boa Nova” (sentido do termo “evangelho”) de Jesus Cristo no Novo Testamento, os três primeiros (Mateus, Marcos e Lucas) apresentam entre si semelhanças que podem ser colocadas em colunas paralelas, e abarcadas “de uma só vez”, por isso o nome “Sinóticos” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM – Editora Paulus, 2013, p.1689). Os exorcismos realizados por Jesus Cristo estão presentes apenas nos evangelhos sinóticos, isto é, não são mencionados no evangelho de João. O termo “tradição sinótica” é usado por Irineu J. Rabuske (2001) para se referir ao testemunho dado por estes três evangelhos, e a tradição construída por eles dentro do cristianismo.

exercerem influência direta ou indireta na vida e no destino das pessoas, é um fato praticamente universal (RABUSKE, 2001, p.12).

O conceito de possessão por um deus ou espírito maligno é antigo, podendo ser constatado entre culturas como a dos babilônios, dos egípcios e dos gregos, no qual várias doenças e estados de loucura eram atribuídos a esse fenômeno (TENNEY, 2008). Em nosso texto, não temos a intenção de refazer este caminho histórico ou conceitual, pois sempre que abordarmos a possessão demoníaca ou os exorcismos nossa referência é o campo religioso do catolicismo romano ocidental.

A palavra *exorcismo* vem do grego *exorkizein*, um composto de *ex* (para fora) mais *horkizein* (forçar um juramento ou ligar por juramento), considerando que em grego a palavra algumas vezes é usada simplesmente como uma forma mais intensiva de sua origem, que significa “esconjuro” (JONES, 2005)⁸⁵. Os exorcismos representam a terapêutica direta e exclusiva sobre a possessão demoníaca:

[...] em seu significado usual e técnico da palavra são esconjuros, isto é, pedidos insistentes, ou melhor, ordens dirigidas em nome de Deus ao demônio para que (este) desista de exercer uma influência maléfica sobre um lugar, sobre uma determinada pessoa ou coisa. (BALDUCCI, 1974, p.111).

O conceito cristão de exorcismo está diretamente ligado ao de possessão demoníaca⁸⁶, isto é, à ideia de que uma pessoa possa ser “temporariamente substituída” por um ou mais espíritos demoníacos, ser dominada de forma despótica, violenta e brutal, coagida a agir e a obedecer às vontades deste espírito, sem que ela possa resistir (BAMONTE, 2006). O conceito de possessão demoníaca é complexo e possui uma série de vertentes explicativas, que se baseiam em conceitos teológicos, patológicos, psicológicos, parapsicológicos e culturais, construídos conforme as visões de seus respectivos tempos.

A investigação que pode levar a um exorcismo começa, geralmente, quando o comportamento de uma pessoa ou, ocasionalmente, de uma criança é levado, por pessoas próximas a ela, ao conhecimento das autoridades da Igreja (MARTIN, 1976). O clérigo, que

⁸⁵“Exorcism. The English word exorcism derives from the Greek *exorkizein*, a compound of *ex* (out) plus *horkizein* (to cause to swear, or to bind by an oath). Whereas in Greek the word sometimes is used simply as a more intensive form of the root, meaning ‘to adjure.’”(JONES, p.2927, 2005). Tanto “Exorcism”, em inglês, como “Exorcismo”, em português, derivam do grego *exorkismós*. Acreditamos que Lindsay Jones (2005) buscou a origem mais arcaica da palavra, por isso traz o grego *Exorkizein*, diferente do grego atual, que usa o termo *exorkismós* (εξορκισμός). A maioria das traduções recorrem ao termo *exorkismós*, e trazem no seu significado o equivalente à um “ato de fazer jurar”, no sentido de “proferir imprecções”.

⁸⁶ A maioria dos padres que escreve sobre possessão demoníaca prefere utilizar do termo “possessão diabólica”. Tanto o termo “demoníaco”, quanto “diabólico”, dentro do conceito cristão de posse, se refere ao “mundo do diabo”, isto é, à Lúcifer e seus anjos.

se encarrega de praticar um exorcismo é chamado de “exorcista” que, preferencialmente, deve ser alguém que já participou de um exorcismo como ajudante, ou que possua um pouco de conhecimento sobre o assunto. Entretanto, em caso de emergência, qualquer sacerdote, devidamente autorizado pelo bispo, pode exercer essa função.

Esse clérigo pode ser um padre, um bispo ou até o próprio papa. Segundo José María Zavala (2000), João Paulo II (1978 – 2005) foi o primeiro Papa em quase 400 anos a enfrentar o Diabo, quando, em 1982, no início do seu pontificado, exorcizou uma jovem em sua capela privada no Vaticano. Gabriele Amorth destaca também, que a história da Igreja está repleta de santos que expulsaram demônios sem serem exorcistas, como “São Paulo da Cruz, Santa Catarina de Sena, Santa Gemma Galgani, São João Bosco, Santo Padre Pio [...] só para citar alguns nomes de diferentes épocas” (AMORTH, 2010, p.20).

Quando um caso de possessão é comunicado às autoridades diocesanas, é trazido o exorcista da diocese e, se não houver nenhum, é nomeado ou trazido de outra diocese (MARTIN, 1976).

Antigamente, para cada diocese da Igreja, um sacerdote era designado para a função de exorcista. Nos tempos modernos, esta prática caiu em desuso, principalmente porque a incidência de possessões comunicadas diminuiu durante os últimos cem anos (MARTIN, 1976, p.19-21).

Os exorcismos podem ser realizados de duas maneiras: de forma particular, privada e simples, ou de forma oficial, solene e pública. A primeira consiste em orações e súplicas a Deus para que liberte uma pessoa atormentada pelo “mal”, podendo ser feita por um leigo ou um sacerdote, a segunda constitui uma celebração, proclamada por meio de ritos e orações - que só podem ser feitas por um bispo ou um sacerdote por ele delegado – no qual são feitas intimidações e ordenações em nome de Jesus Cristo para que o demônio deixe o corpo de uma pessoa⁸⁷. Em suma, o exorcismo privado é deprecativo, ou seja, se roga a Deus, enquanto o solene (que também possui formulas deprecativas) é imperativo, isto é, se ordena diretamente ao demônio, em nome de Jesus Cristo, para que ele saia do corpo ou pare de manipular uma pessoa.

⁸⁷ Adaptado de: (BALDUCCI, 1974, p.112); (HUBER, 2003, p.398).

O ritual de exorcismos oficial ou solene é chamado de “Exorcismo maior”, suas fórmulas estão presentes nos exemplares do *Rituale Romanum*⁸⁸, um livro litúrgico no qual se encontravam todos os rituais normalmente administrados pelo padre (DUNWICH, 2003). Diz-se: oficial, porque pautado pela autoridade da Igreja; solene, pois é feito com todos os requisitos necessários para ser legal; e público, porque serve para uso de todos.

Na longa história dos exorcismos dentro da Igreja cristã, os problemas referentes ao diagnóstico da possessão, às celebrações dos exorcismos, às suas fórmulas e à sua aplicabilidade foram se desenvolvendo conforme as perspectivas e análises dos teólogos de seu tempo. Na Idade Média, a Igreja Cristã do Ocidente possuía uma grande variedade de rituais e costumes e a necessidade de uma unificação litúrgica começou a se mostrar cada vez maior, conforme expressa o Concílio de Trento (1545 – 1563) e as publicações subsequentes, sobretudo entre o final do século XVI e início do século XVII.

Entre os livros litúrgicos oficiais tradicionais da liturgia romana, surgiram o *Breviarium* (1568), o *Missale* (1570), o *Martyrologium* (1584) o *Pontificale* (1595-1596) e o *Ceremoniale Episcoporum* (1600), cada um, referente a um respectivo magistério da Igreja. Ainda faltava um instrumento válido para o serviço dos párocos e dos presbíteros, isto é, para sua atividade litúrgica mais ordinária, visto que havia uma confusão no que dizia respeito a essas práticas, que variavam segundo as dioceses, tendo cada uma a sua própria versão, que nem sempre seguia plenamente o decoro, a dignidade, a fidelidade à tradução genuína, e talvez, a mesma ortodoxia (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013)⁸⁹.

Ao longo da história, variou-se a terminologia usada para aquilo que, desde a reforma litúrgica tridentina em diante, se chamaria *Ritual*:

Nos primeiros séculos o nome mais comum era *Ordo*. Na Idade Média aparecem termos como *Manuale*, *Agenda* o *Agendae*, *Liberagendorum*, *Pastorale*, *Ordinarium*. Às vezes se recorre a termos genéricos como *Libelluso Libersacerdotalis*. Outros nomes empregados são *Benedizionaley Processionale* (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013, p.87).

Nesse sentido, o *Rituale Romanum*, do ponto de vista cronológico, foi o último dos livros romanos oficiais pós-tridentinos. Em 1612, o papa Paulo V (1605 – 1621) nomeou uma comissão de cardeais de cúria e de peritos para a elaboração do Ritual, cujo trabalho deveria

⁸⁸Do latim “Ritual Romano”. As primeiras edições do *Rituale Romanum* (século XVII) estão em conformidade com as decisões tomadas pelo Concílio de Trento (1545 – 1563). (DUNWICH, 2003).

⁸⁹ Este parágrafo foi inteiramente adaptado de (DOÑORO GONZÁLEZ, p.95, 2013).

ser o de seleccionar e estudar bem as fontes que, a seu juízo, refletiam de uma maneira mais fiel à tradição romana (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013).

O *Rituale Romanum* (RR1614)⁹⁰ foi promulgado com a Constituição Apostólica *Apostolicae Sedi*, de 17 de junho de 1614 e em sua primeira edição, os sacramentos e sacramentais seguiam a ordem clássica (Batismo, Penitencia, Eucaristia, Extrema Unção - incluindo a cura pastoral dos enfermos e as exéquias - e o Matrimônio), seguido de uma parte ampla de procissões, sendo concluído com o *De exorcizandi obsessis à daemonio*⁹¹ e com a *Formula Scribendi in libris habendis apud Parochos*⁹².

De exorcizandi obsessis à daemonio era o primeiro ritual de exorcismos adotado oficialmente pela Igreja. De acordo com Cortés e Gatti, as cerimônias primitivas de exorcismo eram similares às posteriores, porém, mais simples: “incluíam uma litania, orações, a imposição das mãos” enfatizando especialmente a palavra “Jesus” (CORTÉS; GATTI, 1978, p.60). Como o RR1614, o Ritual Romano de Exorcismos não se desenvolveu isoladamente, foi produto de influências e circunstâncias diversas, às quais, a comissão formuladora procurou conciliar na época (GROB, 2006).

Segundo Avila (2013), a teologia de Kramer e Sprenger, com o *Malleus Maleficarum* (1486) foi a principal responsável pela descrença na ineficácia dos exorcismos sobre as bruxas na Idade Média. Grob (2006) ressalta que os teólogos do século XVII, já familiarizados com a medicina, acharam necessário retomar os critérios de identificação das causas das possessões e orações de exorcismos, e normatizá-los em um ritual, para que servisse de parâmetro pra tal conduta. Martin (1976) destaca que algumas partes do texto eram identificadas como sendo do fim do 3º século e começo do 4º, e outras eram de antes do ano 1000 d.C., mas que grande parte do texto fora desenvolvido nos séculos que marcaram a Renascença, chegando, finalmente, à sua forma atual, no século XVII.

Com a publicação do RR1614, as publicações utilizadas até então⁹³ não foram proibidas, mas era recomendado que se usasse o novo ritual (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013). O RR1614 era a versão oficial dos sacramentos da Igreja Católica e outras obras poderiam ser

⁹⁰ A partir desde momento, todas as vezes que formos nos referir ao *Rituale Romanum* de 1614, usaremos as siglas “RR1614”.

⁹¹ Do Latim “Dos endemoninhados a exorcizar”. Muitas pessoas confundem o Ritual Romano com o Ritual de Exorcismos. O Ritual Romano é um livro no qual o Ritual de Exorcismos é um capítulo.

⁹² Do Latim: “A fórmula da escrita em livros a serem realizadas pelo pároco”. Eram formulas destinadas aos párocos para registro de batizados, casamentos, falecidos, etc.

⁹³ Os precursores mais conhecidos do *Rituale Romanum* de 1614 são o *Liber Sacerdotalis*, de A. Castellani (o Castellano), de 1523, o *Sacerdotale* de F. Samarini, de 1579, e o mais importante de todos, o *Rituale*, do Cardeal Santori, escrito entre 1575 e 1602 (DOÑORO GONZÁLEZ, p.90-92, 2013).

usadas em seu auxílio, desde que autorizadas pela Igreja. Com o tempo, quase todas as dioceses terminaram por adotar o ritual oficial.

Após a promulgação do RR1614, mais de cem anos se passariam até que ele fosse reeditado. Segundo Doñoro González (2013), foram seis edições oficiais⁹⁴ que vão de 1752 a 1952. Em 1752, no papado de Bento XIV (1745-1758), o RR1614 foi organizado em dez títulos, subdividido em capítulos, enumerando-se as normas iniciais (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013). Foram corrigidos os erros e emendados textos e o ritual de exorcismo não sofreu maiores alterações nesta edição subsequente (GROB, 2006).

Em fins do século XIX existiram duas inserções. Em 1872, durante o papado de Pio IX (1846-1878), foram introduzidas fórmulas de bênçãos aprovadas até então pela Santa Sé (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013). Em 1890, com o papa Leão XIII (1878-1903), foi acrescentado um terceiro capítulo ao Ritual de Exorcismos (que até então tinha dois), não alterando em nada os capítulos anteriores (GROB, 2006).

O Papa Leão XIII (1878 - 1903) é conhecido por ter criado a oração de exorcismos de São Miguel Arcanjo (“São Miguel Arcanjo, defendei-nos no combate, sede o nosso refúgio contra as maldades e ciladas do demônio...”), após uma experiência que, segundo ele, foi uma visão do inferno (1884) (AMORTH, 2005).

Jeffrey Grob (2006), diferente de Doñoro González (2013), defende que a edição do ritual por parte de Leão XIII apareceu em 1890, e não em 1884. Acreditamos que talvez Doñoro González tenha confundido a data da edição do *Rituale Romanum* (1890) com a data da criação da oração de São Miguel Arcanjo (1884), ambas feitas pelo papa Leão XIII (1878 - 1903).

Dessa maneira, o ritual de exorcismos, em fins do século XIX ficou dividido em: *De exorcizandis obsessis a daemonio*⁹⁵ no primeiro capítulo, *Ritus exorcizandi obsessos a daemonio*⁹⁶ no segundo capítulo, e *Exorcismus in Satanam et Angelos apostaticos*⁹⁷ no terceiro capítulo⁹⁸.

⁹⁴ Denominadas “Edição Típica” (DOÑORO GONZÁLEZ, p.99, 2013).

⁹⁵ Do Latim “Dos endemoninhados a exorcizar”, mesmo nome de quando o texto era uniforme. Este capítulo ficou reservado para as orientações gerais no que diz respeito à investigação e à conduta no tratamento da possessão diabólica.

⁹⁶ Do latim “Ritual para exorcizar os endemoninhados” (tradução aproximada). Este capítulo ficou reservado às orações e fórmulas do exorcismo maior.

⁹⁷ Do latim “Exorcismo de Satanás e dos anjos caídos”. Este capítulo dava a fórmula para exorcizar lugares e coisas.

⁹⁸ RITUALE ROMANUM. Publicado originalmente em 1925. Laudate Dominum Liturgical Editions, [2011?]. Disponível em: <<http://laudatedominum.net/files/freddofrog.pdf>>. Acesso em: 27 de mar. 2014.

Em 1913, com o Papa Pio X (1903-1914), foram incluídas algumas correções feitas pela Congregação dos Ritos (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013). Em 1925, no papado de Pio XI (1922–1939) ajustou-se o *Rituale* aos cânones da época, o CIC 17⁹⁹ (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013), isto é, às instruções de que ninguém, mesmo que dotado do poder de praticar exorcismos, poderia legitimamente exorcizar um possuído sem a autorização expressa do Ordinário (Cânone 1151. § 1), e que essa licença só poderia ser concedida a um presbítero (...) (Cânone 1151. § 2), que poderia celebrar o ritual tanto em fiéis e catecúmenos, como em não católicos ou excomungados¹⁰⁰.

Em 1952, com o Papa Pio XII (1939–1958), foram realizados muitos retoques rubricais e uma série de adições (DOÑORO GONZÁLEZ, 2013). No *Rituale Romanum* de 1952 (RR1952)¹⁰¹, a Igreja procurou adequar as orientações do ritual romano de exorcismos à distinção entre sintomas de possessão demoníaca e doenças mentais e psicológicas. No Ritual anterior se dizia “Tenha presente esses sinais com os quais o possesso se diferencia daqueles que sofrem de melancolia ou outra doença”. A partir de 1952, em vez de “melancolia ou outras doenças”, passou-se a dizer “alguma doença, principalmente das psíquicas” (QUEVEDO, p. 119, 1981).

Para este capítulo, escolhemos a edição de 1952, pois é ela que será representada no filme *O Exorcista*. No RR1952, os exorcismos estão no Título XII, *De exorcizandis obsessis a daemonio*¹⁰², dividido em três capítulos: I) *Normae observandae circa exorcizandos a daemonio*¹⁰³, reservado às orientações gerais no que diz respeito à realização dos exorcismos, dividido em vinte e um parágrafos; II) *Ritus exorcizandi obsessos a daemonio*¹⁰⁴, que contém três fórmulas para o rito do exorcismo maior e; III) *Exorcismus in satanamet angelos apostaticos*¹⁰⁵, que contém as orações para exorcizar coisas ou lugares¹⁰⁶.

Da segunda metade do século XX em diante, sobretudo após a reforma litúrgica realizada pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), o *Rituale Romanum* deixou de ser um livro

⁹⁹ “Código de Direito Canônico” de 1917.

¹⁰⁰ Traduzido e adaptado de *Codex Iuris Canonici PiusX Pontificis Maximi iussu digestus Benedicti Papae XV auctoritate promulgatus*, 1917. Disponível em: <<http://www.jgray.org/codes/cic17lat.html>>. Acesso em: 29 de mar. 2014. Em geral, os cânones sobre exorcismos foram feitos para complementar o RR 1614, apesar de não trazer muitos detalhes, os redatores a importância de quem poderia se beneficiar de um exorcismo, e quem o poderia realizá-lo (GROB, 2006).

¹⁰¹ A partir daqui, ao referenciar o *Rituale Romanum* de 1952, (assim como fizemos com o de 1614) utilizaremos as siglas “RR 1952”.

¹⁰² Nota 32.

¹⁰³ Do latim “As regras a serem observadas sobre exorcizar demônios” (tradução aproximada).

¹⁰⁴ Nota 33

¹⁰⁵ Nota 34.

¹⁰⁶ *Rituale Romanum*, Vaticano, Typis Polyglottis, 1952, titulus XII. In SODI, M. – TONIOLO, A. (eds.). Cittàdel Vaticano, 2008.

uniforme, passou a ser dividido pelos seus ritos, e cada Título passou a ser uma obra independente, conforme as publicações da década de 1990 em diante¹⁰⁷. A modificação, de fato, feita no Ritual Romano de Exorcismos em 1952 não alterou suas orações nem suas fórmulas de exorcismo.

A mudança mais radical aconteceu em 1998, quando a Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos do Vaticano considerou oportuno rever as normas antigas, as preces recolhidas e as fórmulas do Título XII do Ritual Romano de exorcismo, com base no Concílio Vaticano II (1962 a 1965), e promulgou o livro *Ritual de Exorcismos e outras súplicas*¹⁰⁸, um livro vermelho em capa dura, que fala unicamente sobre as celebrações do exorcismo, e que é vendido livre e legalmente em qualquer livraria religiosa. Tratava-se de um rito renovado de Exorcismo, aprovado pelo Papa João Paulo II (1978 – 2005), para que fosse usado no lugar das normas vigentes até aquele momento.

O *Ritual de Exorcismos e outras súplicas* gerou muita polêmica entre os exorcistas, tanto pela abstenção de algumas práticas na celebração do exorcismo quanto pelo abandono do latim que, apesar de possuir uma edição neste idioma, foi traduzido para o vernáculo, conforme os respectivos países. O intuito deste subtítulo foi mostrar como se elaborou historicamente a prática dos exorcismos, do conflito entre Deus (os exorcistas / os médicos) e o demônio (os possuídos / os doentes).

Nosso filme é de 1973 e, como dito anteriormente, o Ritual Romano que serviu de base para o filme foi o de 1952 (1964 na tradução oficial do latim para o inglês), e é nessas representações que agora iremos no ater.

4.4.2 O Ritual no Exorcista

No filme, o Bispo local achou melhor que um exorcista experiente assumisse o caso, visto que a vítima era uma criança, e mandou chamar o padre Merrin, que já havia feito exorcismos anteriormente, e permitiu o acompanhamento do padre Karras, pois ele já conhecia o quadro, e possuía formação médica, o que de fato, já era exigido pelo RR1952.

(...) o Ritual de Exorcismo não é um Sacramento. Sua integridade e eficácia não dependem (...) do uso rígido de uma fórmula imutável ou sequencia ordenada dos atos prescritos. Sua eficácia depende (...) da autorização das

¹⁰⁷ Os rituais são vendidos livremente nas livrarias e no Brasil são publicados pela editora Paulus.

¹⁰⁸ *De exorcismis et supplicationibus aduersus daemones* em latim, embora seja mais fácil encontrar as edições vernáculas do que as latinas.

autoridades válidas e lícitas da Igreja, e da fé do exorcista (MARTIN 1976, p.440).

As autoridades da Igreja sempre insistiram num texto estruturado que garantisse cada um dos pontos essenciais do Exorcismo (a evocação e expulsão do Espírito Maligno unicamente em nome de Jesus). Contudo, apesar do formalismo tradicional, é permitida uma grande liberdade de conduta no uso do texto do Ritual. A própria natureza do Exorcismo faz disto uma necessidade: na atmosfera turbulenta e mutável de um exorcismo verdadeiro, seria impossível aderir rigidamente a um texto e cerimonial determinados. (MARTIN, 1976, p.440).

Procuramos seguir as concepções de Martin ao buscar nas orações do padre Merrin, as formas como ele representou/conduziu o ritual de exorcismos. Isso descaracteriza qualquer perspectiva “positivista” de comparação entre “ficção e realidade”, isto é, entre a fidelidade ou não do filme com relação ao ritual. É contrariamente a esse intuito que aderimos ao conceito de representação, ou seja, a ideia de que toda história é de certa forma uma ficção, de que estamos em um mundo de representações ficcionais da realidade, de universos que se apropriam de conceitos, e os representam conforme a sua realidade.

A cena do exorcismo de Reagan é o desfecho do conflito pelo qual passavam os personagens principais que, reunidos no mesmo local, dão ao espectador os seus momentos finais. Chris MacNeil recebe em sua casa padre Merrin, “o exorcista”, que foi chamado pela Igreja após o padre Karras ter visitado Reagan durante vários dias, e ter constatado que ela realmente apresentava vários dos sinais exigidos pela Igreja para a realização dos exorcismos. A vinda dos padres à casa é uma tentativa desesperada de Chris que, apesar de não ter religião, já não sabe mais o que fazer para salvar sua filha¹⁰⁹.

Dentro do quarto, Padre Merrin para por um segundo, olha para Reagan, e se dirige ao lado esquerdo da cama, enquanto padre Karras fica mais ao fundo. O quarto está gélido, as respirações se condensam no ar frio. Padre Merrin coloca sobre o criado seu exemplar do Ritual Romano, uma cruz, e um frasco de água benta. A partir daí já podemos fazer a análise comparativa entre a condução do padre Merrin, e a prescrição do RR1952. Reagan já está em estado de possessão total, em transe, e somente a personalidade do demônio ali aparece¹¹⁰.

A primeira instrução para a realização do ritual de exorcismos aparece logo abaixo do subtítulo *rite of exorcism*:

O sacerdote delegado pelo Ordinário para executar esta função deve primeiro ir à confissão, ou pelo menos suscitar um ato de contrição e se conveniente, oferecer o santo Sacrifício da Missa, e implorar pela ajuda de Deus em orações fervorosas, vestido em sobrepeliz e estola roxa. Tendo

¹⁰⁹ De acordo com o CDC 1917 (*Rituale Romanum* 1925), os não católicos podiam receber exorcismos.

¹¹⁰ Quando nos referirmos a Reagan em estado total de possessão, falaremos “Reagan/demônio”.

diante de si a pessoa possuída (que deve ser amarrado, se houver qualquer perigo) ele traça o sinal sobre ele, sobre si mesmo, e os presentes, e depois borrifa água benta sobre todos. Depois disso ele se ajoelha e diz a ladainha dos Santos, exclusivo das orações que seguem. Todos os presentes devem fazer as respostas. (WELLER, 1964, p.603).

O filme não mostra os padres em confissão, suscitando algum ato de contrição ou oferecendo uma missa. Podemos pensar que o estado de Reagan era muito grave e urgente, e que o padre Merrin, que já pressentia o confronto desde a época em que estava trabalhando em escavações arqueológicas no Iraque, e decidiu acelerar o processo, deixando de lado algumas prescrições. Também podemos pensar que não havia tempo suficiente para se representar todas as prescrições do ritual romano de exorcismos, e que algumas realmente deveriam ser deixadas de lado.

Uma interpretação não descarta a outra. Acreditamos que entre suas possíveis escolhas, Friedkin optou por representar o que, do ritual romano de exorcismos, considerava ser de maior impacto no público, o que seria mais interessante para ser representado em um filme de terror.

Conforme orienta o RR1952, o padre Merrin vestia uma sobrepeliz e usava uma estola roxa, a marca do exorcista. Reagan/demônio foi amarrada, ela representava um perigo para os padres, pois já havia agredido seu médico e seu psiquiatra, assassinado Burke Dennings e esbofeteado a própria mãe. Em pé, Padre Merrin faz o sinal da cruz em si, sobre os espectadores (padre Karras) e sobre a possessa (Reagan/demônio).

Reagan/demônio responde imediatamente à ação do padre, dizendo “Violente-a, seu desgraçado. Seu porco depravado!”. Padre Merrin a manda se calar, borrifa água benta na adolescente, que reage como se tivesse recebido ácido sobre a pele, borrifa água benta em si, e no padre Karras e começa o processo de exorcismos, conforme prescrito no RR1952.

Padre Merrin se ajoelha, abre o Ritual Romano no capítulo II¹¹¹, e começa a fazer as orações usando o idioma vernáculo. Na década de 1970, parte do texto do Ritual Romano, especialmente as orações mais conhecidas, já eram, algumas vezes rezadas ou recitadas no vernáculo. No entanto, entre os exorcistas, parecia haver uma persuasão nascida da experiência de que o texto latino possuía certa função especial, e um poder de precisão maior (MARTIN, 1976).

¹¹¹*Ritus Exorcizandi Obsessos a Daemónio*, na versão em latim.

Acreditamos que a opção de representar as orações do ritual em inglês se deu mais por escolha do diretor ao querer proporcionar um contato mais íntimo do seu público com os rituais de exorcismos.

Conforme vemos na mão do padre Merrin, o Ritual Romano possui duas cores: em letras pretas, as orações do exorcista e, em letras vermelhas, as orientações para a realização do exorcismo, tal como a indicação dos momentos em que os espectadores devem responder às orações do padre. De joelhos, padre Merrin inicia o ritual com a oração do “Pai Nosso”, pulando a Ladainha dos santos (RR1952, p.853).

A Ladainha dos santos é uma das orações mais longas da Igreja católica, e representá-la poderia tomar um tempo imenso do filme. Padre Merrin continua a sequência com o salmo 53 (RR1952, p.853), e o faz completamente, na primeira parte, sozinho, e na segunda parte, com as respostas do padre Karras (BLATTY, 1974, p.356-357), conforme o RR1952, pulando poucas palavras na medida em que era distraído ou interrompido por Reagan.

O quarto está frio, nota-se pela respiração dos presentes, Reagan/demônio geme, emitindo granidos e vozes estranhas, balançando a cabeça de um lado para o outro, remexendo o corpo amarrado e coberto por um lençol.

Conforme as palavras vão saindo da boca do padre Merrin, a cama de Reagan começa a bater os pés no chão, ela grita e rosna ardentemente. Após a oração do salmo 53 e as orações subsequentes, incluindo a fórmula no qual o nome do possesso é citado, padre Merrin prossegue com uma oração que está algumas páginas à frente do seguimento cronológico do Ritual de Exorcismos.

O padre pula a oração que traz os primeiros juramentos ao demônio, ordenando que este o dê um sinal de quem ele é, e o obedeça, sem causar danos ao possuído (RR1952, p. 845), e pula uma seleção de leituras do evangelho, que deveriam ser feitas sobre o possesso (RR1952, p.845-848).

Friedkin optou por não apresentar a oração em que o padre pergunta o nome do demônio. Acreditamos que ele preferiu deixar pairar a dúvida de quem poderia ser aquela entidade que causava tantos transtornos à garota, podendo ser até o próprio Satã. O diretor também optou por não contemplar as leituras dos evangelhos, provavelmente por serem longas demais.

Padre Merrin chega à quarta sessão do capítulo II do RR1952 e a orientação é de que o padre faça a cruz sobre si mesmo e sobre o possuído, coloque a ponta da estola no pescoço do

mesmo, e coloque a mão direita sobre a cabeça do referido, recitando a oração que vem em seguida com confiança e fé (RR1952, p. 849).

Padre Merrin segue à risca esta orientação: se ajoelha, coloca a estola roxa no pescoço de Reagan/demônio, e a mão direita em sua cabeça enquanto reza, Reagan/demônio vomita um líquido verde sobre a estola. Padre Merrin não consegue terminar a oração, tira a estola, e entrega ao padre Karras, que a leva ao banheiro, lava o vômito na pia, e a traz de volta ao padre Merrin, que a beija e a veste (BLATTY, 1974, p.359).

Reagan/demônio começa a gargalhar, enquanto o padre Merrin caminha até o lado oposto da cama, tossindo, meio engasgado. Padre Karras observa, com preocupação, a debilidade de padre. Recomposto, padre Merrin começa a proferir as fórmulas de exorcismo solene (RR1952, p.849). Ele já não utiliza o ritual, profere as fórmulas, omitindo algumas partes do meio da oração. Reagan/demônio senta na cama e enfrenta o padre, atacando-o com blasfêmias (BLATTY, 1974, p.359).

O ambiente reage com a mesma intensidade de Reagan/demônio: aparecem rachaduras no teto, o litro de soro cai no chão e quebra, a porta do banheiro bate com tal força que chega a rachar. Mais uma vez padre Karras se distrai e padre Merrin tem de chamá-lo para dar a resposta (BLATTY, 1974, p.360). No rosto de Reagan, padre Karras vê a face do demônio.

Padre Merrin continua a oração da fórmula de exorcismo (RR1952, p.850), novamente o entorno reage às orações. Padre Merrin inicia outra fórmula de exorcismos (RR1952, p.851), e já se recorda bem pouco das palavras corretas na oração, pois está muito cansado.

Os olhos de Reagan/demônio ficam brancos, e as amarras se desatam. Enquanto padre Merrin ainda pronuncia as orações, o corpo de Reagan começa a flutuar, chegando até quase o teto, oscilando durante bastante tempo acima da cama.

Padre Merrin pede que padre Karras busque a água benta do outro lado do quarto e, enquanto o corpo paira no ar, os dois padres gritam em uníssono e incessantemente, uma frase da fórmula de exorcismo “O poder de Cristo te obriga!¹¹²” (RR1952, p. 852). Finalmente o corpo de Reagan/demônio volta à cama.

Enquanto o corpo de Reagan/demônio vai baixando, sua expressão é de tristeza e dor. Padre Merrin continua a fazer as orações e padre Karras corre até a garota, solta uma das correias da cama e amarra-lhe as mãos. Quando vira as costas para amarrar as pernas de Reagan/demônio, ela ergue as mãos amarradas, e dá-lhe um soco violento na nuca. Padre

¹¹² “is the power of Christ that compels you” (WELLS, 1964, p. 608)

Karras cai no assoalho. Antes que Reagan/demônio possa se levantar, padre Merrin continua a oração, asperge água benta, a moça geme e rola de um lado ao outro da cama.

O quarto volta a tremer com muito mais violência, fazendo com que os padres caiam no chão. Por um tempo breve, Reagan se ergue diante da aparição do demônio *Pazuzu*. Padre Merrin termina a segunda fórmula de exorcismos, usando apenas palavras aleatórias (RR1952, p. 852-854), sem consultar o ritual.

Enquanto padre Merrin ajoelha-se à beira da cama, padre Karras vai até a cama e agasalha Reagan com um cobertor, pois o quarto está muito frio, Reagan está estremecida e encolhida. Padre Merrin limpa o rosto de Reagan e os dois padres, exaustos, saem do quarto para descansar um pouco. (BLATTY, 1974, p. 361-362).

Padre Merrin volta primeiro, se ajoelha e reza antes de recomeçar o ritual. Quando padre Karras aparece, logo depois, encontra padre Merrin sem vida. Desesperado, tenta reanimá-lo enquanto Reagan/demônio caçoa de tudo.

Padre Karras se irrita, joga Reagan/demônio no chão, e começa a desferir socos sobre ela, desafiando o demônio a entrar nele. Quando o demônio se transfere para o corpo do padre, Karras vê no sacrifício a única maneira de salvar a adolescente. Ele se joga da janela, rumo ao mesmo corredor de escadas no qual Burke Dennings foi arremessado e morre, terminando a sua missão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Exorcista tornou-se emblemático no século XX por tratar de temas instigantes para o ser humano, o medo de perder o controle de si e da sua própria mente, ou o de ver o filho se perdendo e não poder fazer nada. Nunca antes uma pessoa possuída pelo demônio havia sido representada pelo cinema norte-americano, não sob a forma de Reagan e sua radical transformação.

Acreditamos que o filme se tornou um clássico porque William Peter Blatty conseguiu captar o medo existente naquele momento histórico e representá-lo na figura do demônio que se apossa do corpo de uma criança. Autor e diretor inauguraram na segunda metade do século XX um interesse maior sobre o ocultismo, sobre as questões religiosas relacionadas ao demônio da Igreja Cristã.

O Exorcista conseguiu “instituir uma realidade” que, dentro do quadro de possibilidades de representação temporal de um filme, seus produtores foram felizes no que buscaram representar. Tudo isso foi significativo para a construção de uma imagem típica do padre exorcista que marcou o imaginário coletivo do século XX.

Conforme já dito anteriormente, Reagan é uma menina à beira da puberdade. Em seu estado normal de consciência, ela se caracteriza mais como uma menina, ela brinca com a mãe, anda a cavalo, é calma e descontraída.

Seus brinquedos se encontram no porão da casa, representando a imagem de que já estavam sendo deixados de lado. Quando passa dos 11 aos 12 anos, o que simbolicamente representa a passagem então, da infância para a puberdade, Reagan começa a demonstrar um comportamento estranho, atípico até então, e os primeiros sintomas de possessão começam a aparecer.

A anormalidade de Reagan é representada substancialmente por meio de transgressões de cunho comportamental e sexual, pelo uso de uma linguagem considerada como “chula” ou de “baixo calão”, representada por meio de seu discurso por palavras como “Me fode, me fode” para o seu médico e “Me chupe, me chupe” para sua mãe, deturpando o que poderia ser entendido como “bom costume” para a sociedade norte-americana daquele período.

Vimos também que a inocência de Reagan conhecia pouco a sexualidade, e que o florescimento do seu desejo sexual e a liberdade sobre seu próprio corpo representa uma transformação de “anjo” em “demônio”, ou seja, uma transformação claramente representada pelo cunho sexual.

O demônio de Reagan, *Pazuzu*, é caracterizado como um demônio masculino, e por meio de Reagan ele coloca a mulher um estado de submissão, remetendo novamente ao livro do Gênesis, quando *Iahweh* condena Eva a tal ação, retomando a origem do “Caos” na mitologia cristã, à qual será reatualizada com o ritual de exorcismo.

Uma das cenas mais polêmicas do filme é a que Reagan aparece se masturbando com um crucifixo. Por meio deste ato, *Pazuzu* faz com que Reagan profane tanto o crucifixo (objeto sagrado para a religião cristã), quanto a si mesma (atentando contra a pureza e a virgindade, também sagrados na religião cristã).

A década de 1960 nos Estados Unidos foi marcada pelos movimentos questionadores das ordens e dos sistemas, algo que foi se dissipando nos anos de 1970 quando os sonhos de paz e amor, ou a revolução anarco-cultural, foram abandonados e a geração mais ligada de todas passou a ser feita de seres humanos comuns, prontos a recuarem e se comprometerem com o sistema (GOFFMAN; JOY, 2004).

Mesmo que a década de 1960 tenha mudado significativamente a cultura dos Estados Unidos, há certo período de tempo para que novas práticas e costumes sejam aceitos e aprovados pela sociedade. O exemplo disso é o próprio mundo contemporâneo, que ainda é fechado para muitas questões que começaram a ser questionadas há muitas décadas anteriores.

O Exorcista mantém um discurso conservador, em nossa leitura, a possessão de Reagan é uma transgressão que acaba, intencionalmente ou não, direcionada mais para a quebra dos valores sociais e culturais vigentes nos Estados Unidos até então do que necessariamente à batalha espiritual entre Deus e Satã, desenvolvida na mitologia cristã.

Uma das características da possessão demoníaca na história do cristianismo é o ataque verbal a Deus, à Igreja e aos santos, o que, com exceção da masturbação do crucifixo, quase não aparece em Reagan.

Acho válido lembrar novamente que *O Exorcista* só não foi mais “católico” e conservador graças à intervenção e ao profissionalismo do diretor William Friedkin, que cortou cenas, e representou alguns trechos do livro na produção do filme. Tais intervenções revoltaram Blatty na época, tanto que quase 30 anos depois, o filme foi relançado com o

subtítulo “A Versão do Diretor” ou “A versão que você nunca viu”, onde eram adicionados 11 minutos, extraídos dias antes de sua exibição nos cinemas em 1973.

Embora Blatty tenha se inspirado em um exorcismo tido como real pela imprensa de Georgetown em 1949, cujo posseso era um menino, ele se apropriou da relação histórica que há entre o demônio e a sua preferência pelo sexo feminino, e o representou conforme a leitura cultural de seu tempo, instituindo-o como a própria realidade na medida em que foi seguido por diversos outros filmes.

O Exorcista foi um sucesso em todo mundo porque não trabalhou somente com simbologias que dizem respeito ao catolicismo, ele aborda temas presentes quase todas as religiões, e quase em todas as culturas, trazendo a tona assuntos instigantes que fazem com que o homem viva as suas situações limites da sua vida, e as questione, procurando saber qual é o seu lugar no Universo.

REFERÊNCIAS

1. DOCUMENTAIS

O EXORCISTA “versão original de cinema” (THE EXORCIST “original theatrical version”). Direção de William Friedkin. Roteiro de William Peter Blatty. Produção de William Peter Blatty, Warner Bros. e Hoya Productions. Dist. Warner Brothers. EUA, 1973: disco 1/3(122 minutos); colorido, Blu-Ray.

SODI, M.; TONIOLO, A. (eds.). *Rituale Romanum*, Vaticano, Typis Polyglottis, 1952, titulus XII, Cittádel Vaticano, 2008.

WELLER, Philip T. *The Roman Ritual*. Whashington, D. C., USA: The Bruce Publishing Company, 1964.

2. BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução e notas: João Trentino Ziller; Notas de leitura: João Adolfo Hansen; Notas à *Comédia* de Botticelli: Henrique P. Xavier; Desenhos: Sandro Botticelli. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

AMORTH, Gabriele. *Exorcistas e psiquiatras*. São Paulo: Palavra & Prece, 2010.

AMORTH, Gabriele. *Habla un Exorcista*. Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

AMORTH, Gabriele. *Novos relatos de um exorcista*. Tradução de Ana Paula Bertolini. São Paulo: Palavra & Prece, 2012.

ANDRADE, Luis Felipe. As máscaras do terror: uma leitura de “Extermínio”, de David Boyle. In MAYOR, Ana Lucia de Almeiras; SOARES, Verônica de Almeida (orgs.) - *Arte e Saúde: desafios do olhar*. - Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

ANÔNIMO. *A Epopeia de Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia Ltda., 2013.

AVILA, Erik dos Santos. A Revisão do Ritual de Exorcismos como instrumento de reafirmação da autoridade e da relevância do catolicismo no mundo contemporâneo. *Revista Ciências da Religião – História e Sociedade*, v.11, n.1, 2013, p. 173 – 200.

Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/5740>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

BALDUCCI, Corrado. *A Possessão Diabólica*. Tradução de Esther de Lemos, editora Ulisseia, 1974.

BAMONTE, Francesco. *Possessioni Diabolic He Esorcismo: come riconoscere l'astuto ingannatore*. Torino: Paoline EditorialeLibri, 2006.

BARCINSKI, André. “O Exorcista”, marco do horror faz 40 anos. *Folha de São Paulo*, coluna Ilustríssima, 22 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/12/1388364-o-exorcista-marco-do-horror-faz-40-anos>>. Acesso em: 20 de fev. 2014.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações p.55-105. In NOVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3ªed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BARTLETT, Wayne; IDRICEANU, Flávia. *Lendas de sangue: o Vampiro na História e no Mito*. São Paulo: Madras, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Ed. Jorge Zahar, 2008.

BBC One. (*British Broadcasting Corporation*).

Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/bbcone>>. Acesso em: 26 set. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

BLAGIO, Matt. *The Rite: The Making of a Modern Exorcist*. London: Pocket Books, 2010.

BLATTY, William Peter. *William Peter Blatty on the exorcist from novel to film*. 2nd. Printing. United States: Bantam Book, 1974.

BOTTÉRO, Jean. *No começo eram os deuses*. Apresentado por Jean-Claude Carrière. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BOSSONE, Michel. *Mídia e Religião na História: a possessão no seriado Apparitions*. (2011/2012). Programa de Iniciação Científica com Bolsa (PIBIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2012, 43 p.

BOSSONE, Michel. *Os Grupos de Oração e Cura na Renovação Carismática Católica em Maringá – PR (1979 – 2011)*. (2010/2011). Programa de Iniciação Científica (PIC). Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2011, 40 p.

BROTTMAN, Mikita. *Hollywood Hex: Deathand Destiny in the Dream Factory*. London: Creation Books International, 1999.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História Mundial do Cinema*. 7ªed. Campinas, Papirus Editora. 2012.

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3ª edição brasileira/2ª reimpressão. Tradução de: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis RJ: Vozes, 2003.

CERTEAU, Michel de. *La Lanterna Del Diavolo*. Milano: Edizioni Medusa, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault... [et al.]; coordenação de Carlos Sussekind, tradução de Vera da Costa e Silva... [et al]. – 26ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHION, Michel. *O Roteiro de cinema*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CODIX Iuris Canonici PiiX Pontificis Maximi iussu digestus Benedicti Papae XV auctoritate promulgatus, 1917. Disponível em: <<http://www.jgray.org/codes/cic17lat.html>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

CONCEITO de: “Conceito de terror - O que é, Definição e Significado”, disponível em: <<http://conceito.de/terror#ixzz3Lv6nOtzB>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

CORNELIUS, J. Edward. *Aleister Crowley e o Tabuleiro Ouija*. São Paulo: Madras, 2008.

CORTÉS, Juan B; GATTI, Florence M. *Proceso a las posesiones y exorcismos*. Spain: Ediciones Paulinas, 1978.

CREDD, Bárbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge Books, 1993.

SOUZA, Alexandre Salgado de. CUFFMAN. *Lendas do Haiti e os zumbis no cinema*. 2012. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/prateleira_do_cuffman/2013/03/legendas-do-haiti-e-os-zumbis-no-cinema.html>. Acesso em: 11 dez. 2014.

CULL, Nick. The Exorcist. Part of the series “Film in context”, History Today, volume: 50, Issue: 5, 2000. Disponível em: <<http://www.historytoday.com/nick-cull/exorcist>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

CUNEO, Michel W. *American exorcism*. 1. ed. New York, EUA: Broadway Books, 2001.

DE MARTINO, Guilherme. *Guia Especial Cinemix Terror*. Redação e edição de arte da revista. Mirandópolis, SP: Nova Sampa Diretriz Editora LTDA, 1994.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: editora Senac São Paulo: edições SESC SP, 2007.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista dos nossos medos*. Tradução de Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório; revisão do texto em português Ester Mambrini – São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado, 1999.

DOÑORO GONZÁLEZ, Antonio. *Exorcismos: Fuentes y Teología del Ritual de 1952*. Toledo, España: Instituto teológico San Ildefonso Servicio de Publicaciones, 2013.

DUNWICH, Gerina. *Guia das Bruxas sobre fantasmas e o sobrenatural*. São Paulo: Madras, 2003.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Martins Fontes 1996.

EBONE, Martin. *La trampa de sataná*s. Buenos Aires, Argentina: Editorial Troquel, 1978.

EL COMERCIO. Disponível em:
<<http://www.elcomercio.com/actualidad/quito/diccionario-del-infierno-biblioteca.html>>.
Acesso em: 11 dez. 2014.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Revisão de Rute Magalhães. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1963.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Tradução de Samuel Soares. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1957.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*, seguido de, Envelhecer e morrer. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FAGUNDES FILHO, Antonio Augusto. *O Livro dos demônios: manual de identificação de cada demônio e as defesas necessárias*, Porto Alegre: L&PM, 1997.

FELTON, David; DALTON, David. O homem mais perigoso do mundo. *Rolling Stone* número 19 de abril de 2008, Spring Publicações, pág. 93. Disponível em:

<<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/19/o-homem-mais-perigoso-do-mundo>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERRO, Marc. O Filme - Uma Contra- análise da Sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

FLICK, Uwe. Introdução à Coleção Pesquisa Qualitativa. In: BANKS, Marcus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Tradução José Fonseca Alves. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. – São Paulo: Marcuryp, 1998

FORTEA, José Antonio. *Memorias de um exorcista*. Madrid, Spain: Martínez Roca, S.A. 2009.

FORTEA, José Antonio. *Summa daemoníaca: tratado de demonologia e manual de exorcistas*. São Paulo: Palavra & Prece, 2010.

GIFFORD, Denis. *A Pictorial History of Horror Movies*. London, England: Hamlyn Publishing Group Limited, 1975.

GOETHE. J. W. V. *Fausto*. Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GONÇALO, Junior. *Enciclopédia dos monstros*. São Paulo: Ediouro, 2008.

GROB, J. S. *A major revision of the Discipline on Exorcism: a comparative study of the liturgical laws in the 1614 and 1998 Rites of Exorcism*. 234 p. Tese (Doutorado em Direito Canônico) Faculty of Canon Law, Saint Paul University, Ottawa, Canada, 2007. Disponível em: <<https://www.ruor.uottawa.ca/fr/handle/10393/29460>>. Acesso em 20/02/2014>. Acesso em: 11 dez. 2014.

HALL, Calvin S.; NORDBY, Vernon J. *Introdução à psicologia junguiana*. São Paulo: Cultrix, 2005.

HAONIN, Miguel. Deixai toda esperança, ó vós que entráis: a poética do cinema de horror italiano. In: GARCIA, Demian (org.). *Cinemas de Horror*. Editora Estronho: São José dos Pinhais, PR, 2014.

[HTTP://behindtheexorcist.com/page/3](http://behindtheexorcist.com/page/3). Acesso em 11 dez. 2014.

[HTTP://www.churchofsatan.com/history.php](http://www.churchofsatan.com/history.php). Acesso em 11 dez. 2014.

[HTTP://www.earlycinema.com/pioneers/melies_bio.html](http://www.earlycinema.com/pioneers/melies_bio.html). Acesso em 11 dez. 2014.

[HTTP://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-william-peter-blatty-exorcist-20131008-story.html](http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-william-peter-blatty-exorcist-20131008-story.html). Acesso em 11 dez. 2014.

HUBER, G. Exorcismo. In: BORRIELLO et al. *Dicionário de Mística*. São Paulo: Paulus, Edições Loyola, 2003.

HUXLEY, Aldous. *Os demônios de Loudun*. São Paulo: Editora Globo S.A., 1952.

IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0070047/>>. Acesso em: 28 set. 2014.

IMDB. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0070047/releaseinfo?ref=tt_dt_dt. Acesso em: 06 ago. 2014.

JONES, Lindsay (ed.). Exorcism. In: *Encyclopedia of Religion*. USA: Thomson Gale, 2005, p. 2927.

KALENSKY, Patrícia. *Antiquités orientales Mésopotamie*.

Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/statuette-inscrite-du-demon-pazuzu>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.

KING, Stephen. *Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

KRIEGER, Murilo S.R. Demônio: um assunto incômodo. *CNBB*, 18 de junho de 2013. Disponível em: <<http://www.cnbb.org.br/articulas/dm-murilo-sebastiao-ramos-krieger/12209-demonio-um-assunto-incmodo>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

LOSILLA, Carlos. *El cine de terror, una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.

LOIOLA, Rita. Todo Mundo em Pânico. *Revista Galileu*, Editora Globo, São Paulo. Janeiro de 2010, nº222

LORENSI, Carine. A essência de Poe no cinema mudo alemão. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-estudante-de-praga-paul-wegener-1913/>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

LOVECRAFT, Howard Philips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MAGNO, Alexandre. Horror sem gritos: considerações sobre a visão e o nascimento do cinema culminando nas primeiras experiências fílmicas de horror. In: GARCIA, Demian (org.). *Cinemas de Horror*. Editora Estronho: São José dos Pinhais, PR, 2014.

MANDROU, Robert. *Magistrados e feiticeiros na França do século XVII: Uma Análise Psicológica Histórica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MARTIN, Malachi. *Reféns do Diabo*. Tijuca, RJ: Novo Tempo, 1976.

MATA, Sérgio Da. *História & Religião*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa, Portugal: Editorial Teorema Ltda., 1997.

MONTGOMERY, John Warwick (edited). *Demon Possession*. EUA: Bethany Fellowship, Inc. 1976.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel, p. 235-239. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas*. 2. ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O nascimento da bruxaria: da identificação do inimigo à diabolização dos seus agentes*. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

NOGUEIRA, Luís. *Gêneros Cinematográficos*. LabCom Books 2010. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueiramanual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2014.

NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: editora SENAC São Paulo: edições SESC SP, 2007.

OESTERREICH, Traugott K. *Possession and Exorcism*. Authorized Translation by D. Ibberson M. A. (oxon). New York USA: Causeway Books, 1974.

PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay. *Cine de terror*. Barcelona, Espanha: Paul Duncan editor, 2008.

PEREIRA, Odirley Dias. O filme como objeto de estudo das ciências sociais. *Ensaio Tela Crítica*. 30/11/2005. Disponível em: <<http://www.telacritica.org/ArtigoOdirleyTelaCriticarevista.htm>>. Acesso em: 11 dez. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PLANCY, Collin de. *Dictionnaire Infernal*. Sixième Édition, Augmentée de 800 articles nouveaux. Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur, 1863.

PESAVENTO, Sandra J. Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008, p. 18.

PLANCY, Collin de. *Dictionnaire Infernal*. Sixième Édition, Augmentée de 800 articles nouveaux. Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur, 1863.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. Da literatura ao teatro: a eterna luta entre o bem e o mal nas figuras do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde. *Revista Travessias*. Vol. 4, No 3, 2010, p. 46-63. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/366/showToc>>. Acesso em: 15 de jan. 2015.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 85-107.

QUEVEDO, Oscar G. *Antes que os demônios voltem*. São Paulo: Edições Loyola, p. 117-119; 391-447. 1989.

RABUSKE, Irineu J. – *Jesus Exorcista: estudo exegético e hermenêutico de MC 3,20-30*. Coleção Bíblia e História, São Paulo: Paulinas, 2001.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. Do medo ao terror. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: editora Senac São Paulo: edições SESC SP, 2007.

REBELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Tradução Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

REIS, Felipa Lopes Dos. *Como Elaborar uma Dissertação de Mestrado*. Pactor – Edições de Ciências Sociais e Política Contemporânea. Lisboa, Portugal, 2010.

RIBAS, João Carvalhal. *As fronteiras da demonologia e da psiquiatria*. São Paulo: EDIGRAF S. A., 1964.

RITUALE ROMANUM. Publicado originalmente em 1925. Laudate Dominum Liturgical Editions, [2011?]. Disponível em: <<http://laudatedominum.net/files/freddofrog.pdf>>. Acesso em: 27 maç. 2014.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *O diabo: as percepções do mal da Antiguidade ao cristianismo primitivo*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

RUSSEL, Jeffrey B; BROOKS, Alexander. *História da Bruxaria*. tradução de Álvaro Cabral, William Lagos. São Paulo: Aleph, 2008.

SANFORD, John A. *Mal o lado sombrio da realidade*. Tradução de Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. Edições Paulima: São Paulo, SP, 1988.

SCHENEIDER, Steven Jay (ed.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SEGHINI, Rebecca. What are the uses and limitations of Creed's concept of the 'monstrous feminine' for an understand in gof horror film? *Blog Dreams On Screen: My Life in Film*, 9 de junho de 2012. Disponível em: <<http://drapesandsquares.wordpress.com/2012/06/09/what-are-the-uses-and-limitations-of-creeds-concept-of-the-monstrous-feminine-for-an-understanding-of-horror-film/?blogsub=confirming#subscribe-blog>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

SHELLEY, Mary; STOKER, Bram; STEVENSON, Robert Louis. *Frankenstein. Drácula. O Médico e o Monstro*. 5º ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SOARES, Nelson de Oliveira; BOSSONE, Michel. *As práticas exorcistas na França do século XVII na obra "Os demônios de Loudun" de Aldous Huxley*. Programa de Iniciação

Científica com bolsa (PIBIC). Departamento de História (DHI) da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2013, 36p.

TENNEY, Heril C (org.). *Enciclopédia da Bíblia: Cultura Cristã*. Volume 2 D-G. Digitalizado por: Reis book'. São Paulo: Cultura Cristã, 2008.

TUAN, YI-FU. *Paisagens do Medo*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VILLENEUVE, Roland. *As Possessões Diabólicas*. Portugal: Publicações Europa-América, Ltda. 1975.

VIEIRA, João Luiz. A construção do medo no cinema. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: editora Senac São Paulo: edições SESC SP, 2007.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: editora Senac São Paulo: edições SESC SP, 2007.

ZAVALA, José Maria. *Así se vence al demônio: hablan los poseídos, hablan los exorcistas*. Espanha: Libros libres, 2012.

3. FÍLMICAS

A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT). Direção e roteiro de Auguste Lumière e Louis Lumière. Produzido e distribuído por Lumière. FRA, 1895, (1 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v6i3uccnZhQ>>. Acesso em: 27 set. 2014.

A NOITE DOS MORTOS VIVOS (NIGHT OF THE LIVING DEAD). Direção de George A. Romero. Roteiro de John A. Russo. Produção de Russell Streiner e Karl Hardman Distr. Image Tem, Laurel e Masket Square. EUA, 1968 (96 min.); P&B: AVI.

A PROFECIA (THE OMEN). Direção de Richard Donner. Roteiro de David Seltzer. Produção de 20th Century Fox Film Corporation e Mace Neufeld Productions. Distribuição de 20th Century Fox. EUA, 1976 (111 min.). Color: AVI.

APPARITIONS (sem tradução) Direção Joe Ahearne. Roteiro Joe Ahearne e Nick Collins (ideia original). Produtores Executivos (LIME PICTURES): Carolyn Reynolds, Tony Wood; (BBC): Anne Mensah, Matthew Read, Ann Harrison-Baxter. Música: Hal Lindes. Produtora: Lime Pictores e BBC One. Dist. BBC DVD. EUA, 2008, disco 1/3 (2 episódios cada – 60min cada episódio.) Áudio Inglês, Legendas inglês, colorido, DVD 2008. Episódio 01

DRÁCULA (DRACULA). Direção de Tod Browning. Roteiro de Garrett Fort. EUA. Produção de E.M. Asher, Tod Browning e Carl Laemmle Jr. Distri. Universal. EUA, 1931 (75 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mwpCTYJpeNg>>. Acesso em: 27 set. 2014.

FRANKENSTEIN (FRANKENSTEIN). Direção de J. Searle Dawley. Roteiro de J. Searle Dawley (baseado no livro homônimo de Mary Shelley). Produção Edson Studios. Distri.

Edison Manufacturing Company. EUA, 1910, (16 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TcLxsOJK9bs>>. Acesso em: 27 set. 2014.

FRANKENSTEIN (FRANKENSTEIN). Direção de James Whale. Roteiro de Peggy Webling (baseado no livro homônimo de Mary Shelley). Produção de Carl Leammle Jr. Distrib. Universal. EUA, 1931 (71 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A4Ntv7DJURM&list=PLE7D31BBA24A6F75D>>. Acesso em: 27 set. 2014.

HORROR EM AMITYVILLE (THE AMITYVILLE HORROR). Direção de Stuart Rosenberg. Roteiro de Sandor Stern. Produção de Samuel Z. Arkoff, Elliot Geisinger e Ronald Saland. Distribuição: American International Pictures (AIP), Cinema 77 e Professional Films. Dist. EUA, 1979 (117 min.); Color: AVI.

INFERNO (L'INFERNO). Direção de Giuseppe de Liguoro. Roteiro baseado na Divina Comédia, de Dante Alighieri. Produção de Milano Film e SAFFI-Comerio. Dist. Helios. ITA, 1911. (68 min); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oP-wgPyawsQ>>. Acesso em: 27 set. 2014.

MADRE JOANA DOS ANJOS (MATKA JOANNA ODANIOŁÓW). Direção de Jerzy Kawalerowicz. Roteiro de Tadeuz Konwicki e Jerzy Kawalerowicz (Baseado no livro de Jaroslaw Iwaszkiewicz). Produção de Roman Mann e Tadeusz Wybult. Distr. Film Polskie Film Agency. POL, 1961 (110 min.); P&B: AVI.

NOSFERATU (NOSFERATU, EINESYMPHONIEDES GRAUENS). Direção de F. W. Murnau. Roteiro de Henrik Galeen (baseado na obra de Bram Stoker). Produção de Enrico Dieckmann e Albin Grau (para Prana-Film). ALE, 1922 (94 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KO5mMVeFZEQ>>. Acesso em: 27 set. 2014.

O BEBÊ DE ROSEMARY (ROSEMARY'S BABY). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Roman Polanski. Produzido por William Castle e Paramount Pictures. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1968, 1 disco (136 min.); Color: DVD

O CASTELO ASSOMBRADO ou A MANSÃO DO DIABO (LA MANOIR DU DIABLE). Direção, roteiro e produção de George Méliès. FRA, 1896, (3 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mw8bzC33CGY>>. Acesso em: 27/09/2014.

O DIABO NEGRO. Direção de George Méliès. Produção de George Méliès e Star-Film. FRA, 1905 (03h56minmin.) Mudo, P&B. Disponível em: <<https://archive.org/details/LeDiableNoir>>. Acesso em: 03 de jan. 2015.

O ESTUDANTE DE PRAGA. Direção: Stellan Rye, Paul Wegener. Roteiro: Alfred de Muset, Hanns Heinz Ewers, Edgar Allan Poe (roteiro adaptado). Produção: Deutsche Bioscop GmbH. ALE, 1913 (41 min.) Mudo, P & B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWycNxqotmQ>>. Acesso em: 02 de jan. 2015.

O EXORCISMO DE EMILY ROSE (THE EXORCISM OF THE EMILY ROSE). Direção de Scott Derrickson. Roteiro de Paul Harris Boardman e Scott Derrickson. Produção de Paul Harris Boardman, Beau Flynn, Andre Lamal, Gary Lucchesi, David McIlvain, Terry McKay, Tom Rosenberg, David Rubin, Tripp Vinson e Julie Yorn. Dist. Screen Gems Inc (no Brasil: Columbia Pictures). EUA, 2005. 1 disco (113 min.); colorido: DVD.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI (DAS CABINET DÊS DR.CALIGARI). Direção de Robert Wiene. Roteiro de Hans Janowitz e Carl Mayer. Produção de Decla-Bioscop AG (como Decla Film Company - Berlim). Distr. Film ssans Frontières. ALE, 1920 (71 min.); P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=89TVh1jOIPo>>. Acesso em: 27 set. 2014.

O MÉDICO E O MONSTRO (DR. JEKYLL AND MR. HYDE). Direção de Otis Turner (não confirmado). Roteiro de George F. Peixe e Luella Forepaugh. Produção e distribuição de Selig Polyscope Company. EUA, 1908 (16 min.); P &B. Não há cópias conhecidas existentes deste filme.

O MONSTRO. Direção de George Méliès. Produção de George Méliès e Star-Film. FRA, 1903 (02h07min.) Mudo, P&B. Disponível em: <<https://archive.org/details/LeMonstre>>. Acesso em: 03 de jan. 2015.

O RITUAL (THE RITUAL). Direção de Mikael Håfström. Roteiro de Michael Petroni, baseado no livro de Matt Baglio. Produzido por Christopher Almerico, Robert Bernacchi, Merideth Finn, Christy Fletcher, Beau Flynn, Mark Tuohy, Gian Paolo Varani, Tripp Vinson, New Line Cinema. Distr. Warner Bross. EUA. 2011.1 disco (114 min.); colorido: DVD.

OS DEMÔNIOS (THE DEVILS). Direção e Roteiro de Ken Russell (Baseado no livro “Os demônios de Loudun” de Aldous Huxley). Produção de Roy Baird, Ken Russell e Robert H. Solo. Distr. Warner Bros. UK, 1971 (111 min.); Technicolor: AVI.

PSICOSE (PSYCHO). Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano (baseado no livro de Robert Bloch). Produção de Alfred Hitchcock. Distribuição de Paramount Pictures. EUA, 1960 (109 min.); P&B: AVI.