

Os demônios de cada dia: reflexões acerca do Monstro e do Humano em *O Exorcista* (1973)

Everyday Demons: reflections on the Monster and the Human in The Exorcist (1973)

Demonios cotidianos: reflexiones sobre el Monstruo y el Humano en El Exorcista (1973)

Janaina Wazlawick MÜLLER¹
Saraí Patricia SCHMIDT²

Resumo

O presente artigo aborda os entrelaçamentos entre o humano e o monstro mediante a análise do filme *O Exorcista* (1973). O objetivo se pauta no questionamento das fronteiras estabelecidas entre os personagens humanos e o monstro da narrativa, apresentado na figura do demônio que possui uma garotinha. Trazendo argumentos de autores como Julia Kristeva (1982), Luiz Nazário (1987, 1998), Jean Delumeau (1989), Noël Carroll (1999) e Yi-Fu Tuan (2005), e construindo o desenvolvimento do texto com base na Análise de Conteúdo segundo os procedimentos metodológicos sugeridos por Laurence Bardin (2011), percebeu-se que o monstro surge na narrativa para questionar as fronteiras estabelecidas em torno da humanidade, de maneira a edificar uma relação de conflito, confusão, necessidade e sobrevivência entre monstro e humano.

Palavras-chave: Monstro; Humano; Medo; Horror.

Abstract

This article discusses the intertwining between the human and the monster through the analysis of the film *The Exorcist* (1973). The objective is based on the questioning

¹ Doutora e Mestra em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale, licenciada em História pela mesma universidade. Integrante do grupo de pesquisa Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura. E-mail: janainaw@feevale.br; Orcid <https://orcid.org/0000-0001-9267-8668>

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), docente no programa de pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale e coordenadora do grupo de pesquisa Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura. E-mail: saraischmidt@feevale.br; Orcid <https://orcid.org/0000-0001-8795-3100>



of the boundaries established between the human characters and the monster of the narrative, presented through the figure of the devil who has had possessed a little girl. Bringing arguments from authors such as Julia Kristeva (1982), Luiz Nazário (1987, 1998), Jean Delumeau (1989), Noël Carroll (1999) and Yi-Fu Tuan (2005), and building the development of the text based on Content Analysis according to the methodological procedures suggested by Laurence Bardin (2011), it was noticed that the monster appears in the narrative to question the established borders around humanity, in order to build a relationship of conflict, confusion, need and survival between monster and human.

Keywords: Monster; Human; Fear; Horror.

Resumen

Este artículo aborda el entrelazamiento entre el humano y el monstruo mediante del análisis de la película *El Exorcista* (1973). El objetivo se basa en el cuestionamiento de los límites establecidos entre los personajes humanos y el monstruo de la narración, presentado a través de la figura del diablo que había poseído a una niña. Trayendo argumentos de autores como Julia Kristeva (1982), Luiz Nazário (1987, 1998), Jean Delumeau (1989), Noël Carroll (1999) y Yi-Fu Tuan (2005), y construyendo el desarrollo del texto a partir del Análisis de Contenido según los procedimientos metodológicos sugeridos por Laurence Bardin (2011), se notó que el monstruo aparece en la narración para cuestionar las fronteras alrededor de la humanidad, con el fin de construir una relación de conflicto, confusión, necesidad y supervivencia entre el monstruo y el humano.

Palabras clave: Monstruo; Humano; Miedo; Horror.

Introdução

Histórias de horror tem o poder de desestabilizar. Elas retiram sua vítima do local de conforto ao trazer imagens, eventos e experiências que dialogam com os medos mais íntimos e múltiplos do ser humano. Nesse âmbito, há um espaço particular para aquele tipo de horror que se volta ao sobrenatural, singularmente as histórias que concentram os ímpetos de desordem em uma criatura: o monstro.

O monstro fomenta medo e hesitação ao desafiar as fronteiras do humano. Sincronicamente, também externa uma misteriosa atração, que converte a criatura em um dos elementos determinantes da trama. E, a despeito dos possíveis distanciamentos que uma narrativa de horror e seus monstros podem evidenciar, entende-se que eles estão intrincados ao que se compreende enquanto realidade. Afinal, horror, medo, maligno e monstrosidade exprimem representações do que os humanos, supostamente no exterior dos enredos sombrios, mais temem – sobretudo, os receios conectados ao externo e a diferença, bem como, ao interno e familiar.



Assim, o presente artigo trabalha com um dos monstros mais assustadores segundo o Ocidente, tão influenciado pela cristandade: o demônio. Particularmente, Pazuzu, presente no filme *O Exorcista* (1973), cujo enredo se alicerça na possessão de uma criança e nos atos do monstro que, por meio de seu receptáculo, provoca tragédias e sofrimento aos personagens que cruzam seu caminho. Contudo, indo além das ações malignas, observa-se que a presença do demônio ultrapassa fronteiras que, a princípio, poderiam estar estabelecidas entre monstro e humano. E mediante a criatura, se aponta certa ambiguidade no que o demônio necessita e deseja o humano para garantir a própria existência.

Dito isto, esclarece-se que o artigo se propõe a discutir os vínculos entre horror, monstruoso e humano no filme *O Exorcista* (1973). O objetivo é refletir acerca do posicionamento da criatura demoníaca no âmbito humano, e como, em representações que a sociedade faz de si mesma, o monstruoso acaba por desordenar as fronteiras ao ser entrelaçado com a humanidade. Orientando o desenvolvimento do artigo, se tem a seguinte indagação: quanto de humano haveria no monstro, e quanto de monstro permearia o humano?

Na fundamentação teórica se destacam as ideias e argumentos dos autores Julia Kristeva (1982), Jean Delumeau (1989), Luiz Nazário (1987, 1998), Jean Delumeau (1989), Noël Carroll (1999) e Yi-Fu Tuan (2005). Assinala-se, ainda, aproximações³ com pesquisas anteriores referentes ao estudo do horror e da monstruosidade em trabalhos de pós-graduação⁴, artigos⁵ e livros⁶. Respalda em informações de

³ A busca por trabalhos de temáticas que se aproximassem foi realizada nos seguintes endereços: A Scientific Electronic Library Online – SciELO (<http://www.scielo.br/?lng=pt>); *Google Acadêmico* (<https://scholar.google.com.br/>), Portal de Periódicos (<http://www.periodicos.capes.gov.br/>) e Catálogo de Teses e Dissertações (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>).

⁴ Citam-se as dissertações “O Exorcista: uma análise sobre o ritual de exorcismo no olhar do Padre Karras”, de autoria de David Carlos Sarges, e “O Exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970”, de Michel Bossone Avanzo. Bem como, a tese “A Besta de Sete Cabeças: monstruosidade e construção de fronteiras da cultura”, de Vanderlei Dorneles da Silva, que traz análise da monstruosidade a partir da Besta de Sete Cabeças, do Apocalipse segundo São João.

⁵ Citam-se os artigos “A face reconhecível do medo: domesticação e redenção do monstro animal em ‘O Exorcista’”, de Marcia Heloisa Gonçalves; “O horror no cinema: a construção da sensação de medo em ‘O Exorcista’”, de Ricardo Stabolito Junior; “O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade”, de Juliana Ciambra Bertin, que traz a abordagem das fronteiras entre monstruosidade e humanidade por meio da literatura; “Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença”, de Carlos Augusto Peixoto Junior, em abordagem das singularidades e subjetividades a partir do corpo e fenômeno do monstro.

⁶ Citam-se os livros “Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo”, obra organizada por Marcio Markendorf e Leonardo Ripoll que aborda diferentes expressões do horror em análises fílmicas; “Monstars: monstruosidades e horror audiovisual”, obra organizada por Aparecido



pesquisadores e olhares para a exploração do material, o desenvolvimento do artigo foi estruturado na Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011). Nisso, se pontua que na fase de pré-análise, somada aos desdobramentos do estudo, foram organizadas duas categorias: *Monstruosidade* e *Humanidade*. Sem trabalhá-las de maneira isolada, intenciona-se mostrar como o monstro, em sua representação maligna, diverge, e também, converge na direção do humano, constituindo um embate que, em vários momentos, mais confunde e mescla do que separa.

O estudo traz atravessamentos incluídos na monstruosidade, e como essa presença do monstro pode ser uma via para refletir sobre determinadas representações da própria humanidade. Sem ser uma criatura cujo propósito único é provocar medo e desconforto, o monstro demoníaco se entremeia naquilo que compõe a sociedade – suas contradições, desafios, normas, reproduções. Por conseguinte, ambiciona-se analisar o monstro, explicitado pelo demônio Pazuzu, como fruto da humanidade, em vista de que, se tal criatura foi pensada e transposta para a tela, é porque ela pode transcender a tênue e confusa linha que demarca a realidade, materializando-se nos outros, no mundo, e dentro de cada ser humano.

Horror e seus caminhos paradoxais

O cinema se encaminha a um conjunto de práticas e manifestações transpassadas pelo histórico e pela cultura, fazendo com que produções fílmicas sejam fonte de discursos e mensagens que nem sempre se apresentam claramente, considerando que “[...] desde que se começou a lidar com comunicações, que se pretende compreender para além dos seus significados imediatos [...]” (BARDIN, 2011, p. 29). E na cultura enunciada nas tantas narrativas do cinema, há uma necessidade de pensar as múltiplas possibilidades que rondam esses textos culturais, os quais “[...] incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos [...] que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente.” (KELLNER, 2001, p. 123).

Portanto, a narrativa fílmica detém o poder de externar conflitos, ambiguidades e representações inesperadas contagiadas pelo estranho e abjeto, proporcionando

Donizete Rossi, Claudio Vescia Zanini e Marcio Markendorf, e que traz diversas manifestações midiáticas do monstro; “Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture”, de Alexa Wright, que aborda a monstruosidade por diferentes vieses culturais.



desestabilização das interpretações harmônicas e consentâneas, e se relacionando com a ambivalência e desordem da sociedade, composta por sujeitos plurais que não se definem por uma única camada fixada de realidade. Demarcando as experiências humanas há inúmeras sobreposições, visíveis ou não, e um filme, ao trabalhar um recorte dessas faces, revela-se como algo que ultrapassa o documento, em virtude de que na ficção se permite “[...] estudar as interações entre o imaginário coletivo e a realidade de uma sociedade.” (BALDISSERA; RUINELLI, 2014, p.33).

O cinema, mesmo o ficcional e o fantástico, que em avaliação inicial poderia se limitar a uma negação dos preceitos que regem o cotidiano, traz leituras das sobreposições que constituem a ideia de familiar, de cotidiano. Nisso, o filme pode instituir uma conexão íntima com o sujeito ao transmitir elementos de identificação que viabilizam a submersão e, até, o entorpecimento, em uma experiência semelhante à hipnose, a qual se verifica a busca pelo efeito do real (BARTHES, 2004). Assim, nos enredos cinematográficos que narram diferentes camadas das vivências humanas, assinala-se o horror⁷. Para Carroll (1999), o horror é um gênero moderno cujas primeiras produções remontam ao século XVIII, na veiculação de romances góticos europeus⁸: “da mais alta importância para a evolução do gênero do horror propriamente dito foi o gótico sobrenatural, no qual a existência e a ação cruel de forças *não naturais* são afumadas de maneira vívida.” (CARROLL, 1999, p. 16, grifo nosso).

Dito isto, sugere-se um atributo que favorece a aproximação entre um amplo conjunto de filmes incluídos na esfera do horror: as *forças não naturais*, ou, aquelas que ousam desequilibrar as certezas do conhecido e confortável. Tal desequilíbrio promove o medo, que no horror se intrinca ao mal. Então, nessas narrativas, associadas a uma provocação de reações emocionais e físicas articuladas com a anormalidade (CARROLL, 1999), tem-se o intuito de proporcionar uma fragmentação através da tríplice identitária do monstro: o *horror* enquanto seu território, o *medo* que sua existência instiga e o *mal* que o circunda dada sua estrutura inexplicável. Todavia, cabe

⁷ No presente artigo, o uso da palavra “horror” se alicerça na abordagem de Carroll (1999) no que o autor explana o horror artístico, que “[...] serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia [...]”. (CARROLL, 1999, p.27). É uma colocação que se difere do chamado “horror natural”, associado com a reação de horrorizar-se diante de algo. Para o autor, os membros do horror artístico são “[...] identificados como narrativas e/ou imagens (no caso das belas-artes, do cinema etc.) que têm como base provocar o afeto de horror no público.” (CARROLL, 1999, p.30).

⁸ Carrol (1999) traz os seguintes romances enquanto marcos para o horror: os romances góticos ingleses, o *Schauer-roman* alemão, e o *roman noir* francês, sendo que o primeiro romance gótico significativo teria sido a obra “O castelo de Otranto”. (Horace Walpole, 1765).



refletir acerca das possíveis interpretações deste mal, já que ele estaria mais vinculado com a perturbação e desconhecido, pontuando que “[...] o monstro simboliza as *forças irracionais*: ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal. O monstro aparece, portanto, como desordenado [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 615, grifo dos autores).

Entende-se, então, que o horror teria como um de seus objetivos instigar emoções (CARROLL, 1999; FRANÇA, 2017) ao estimular o desconforto por provocar as fronteiras definidas para a vida humana, trazendo elementos que oscilam os limites, questionam os locais familiares e despertam, conseqüentemente, o medo. De acordo com Delumeau (1989), o medo se refere a um agrupamento de manifestações nebulosas que, culturalmente, foram relegadas aos espaços secundários por serem tomadas como experiências que deveriam ser ocultadas. Entretanto, o medo está atado ao ser humano, e no horror ele é exposto, trabalhado, desenvolvido, transformado e incitado. Principalmente, quando encadeado ao sobrenatural, o medo enuncia uma característica particular de desordem, dado que o sobrenatural é imprevisível e desafia os sistemas ordenados e lógicos que suscitam uma aparente sensação de costume.

Nisso, cita-se Tuan (2005), que aborda a distinção dos sinais de alarme e ansiedade presentes em manifestações do medo: “o sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente [...]. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação.” (TUAN, 2005, p. 11). Dessa forma, se percebe que o horror sobrenatural desencadeia um medo transformador, que impele reações indicadoras de sua presença; os personagens podem não acreditar nas ameaças improváveis que os rondam, mas o medo, fundamentado em evidências alarmantes e estranhezas, projeta a antecipação do perigo, revelando os abalos que o horror é capaz de provocar.

E entre os abalos, se destacam os monstros que, nas obras de horror artístico, enunciam uma presença central na construção de mundo, uma vez que os humanos os encaram “[...] como anormais, como perturbações da ordem natural.” (CARROLL, 1999, p. 31). Eles não fazem parte daquele universo e estão ali para desestabilizar as certezas e crenças das pessoas, ressaltando que o medo do misterioso e do mal sobrenatural é “[...] exclusividade da espécie humana [...]” (TUAN, 2005, p. 11). Contudo, as relações entre humanos e monstros não se restringem aos embates ou divisões simplificadas; nas separações de bem e de mal, beatitude e malignidade,



familiar e medo, se constata um fomentador de dualidades e desalinhos: uma “[...] bruma fluída, umidade insaciável – da qual o mal vem e do qual esvanece como uma miragem e impregna de inexistência, de fulgor alucinatório e fantasmático, todas as palavras da língua.” (KRISTEVA, 1982, p. 6, tradução nossa⁹).

O medo do monstro é medo da fluidez, do caos que a presença estranha suscita e das dúvidas que instiga. E isso porque o monstro é, também, transformação – ele se alimenta do humano (NAZÁRIO, 1998) e entra em conflito com as tentativas humanas de controlar o medo mediante a construção de fortalezas e proteção. O ser humano institui fronteiras para edificar uma existência que compreenda e onde ele possa controlar o caos advindo do desconhecido, porém, as ameaças nunca terminam e o humano é continuamente lembrado de sua própria vulnerabilidade. (TUAN, 2005). Portanto, o horror não pode ser controlado, o mal não pode ser confinado em uma única perspectiva, e o medo não se resume a um momento passageiro. E nesse cenário, o monstro constitui um marcador por retirar os personagens de suas fortalezas, jogando-os em um vórtice de medo, desconforto, violência. Bem como, seguindo o atributo de ambiguidade que se fez presente no horror, mal e medo, se nota o paradoxal do monstruoso no que, ao mesmo tempo em que é fragmentação, é um esforço de materializar os terrores do ser humano: “o medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente.” (DELUMEAU, 1989, p. 25).

E na menção do ideal transformador do monstro, assinala-se que o ser humano, ao ser arrancado de sua fortaleza, não permanece o mesmo. Tocar a esfera do não-natural contamina o sujeito, como se essa interação despertasse nele algo que estava adormecido. Prosseguindo nesse sentido, se pontua a inclinação do monstro em destruir o reino de familiaridade e entendimento *utilizando-se* do humano: “convém superar em si mesmo o incompreensível, que é aterrador porque é incompreensível e porque parece destituído de leis. Ora, o incontrolável possui, entretanto, as suas próprias leis.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 615). Desde modo, na ambiguidade da monstruosidade se observa a desordem orientada por regras, artifícios e sentidos específicos que se entrecruzam, excluindo qualquer tentativa sólida de

⁹ No original, em inglês: “[...] a fluid haze, an elusive clamminess – no sooner has it cropped up than it shades off like a mirage and permeates all words of the language with nonexistence, with a hallucinatory, ghostly glimmer.”.



confinar o monstro em um único espaço. Segundo Cohen (2000, p. 39), “o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção”, pensando que a ameaça é ampliada ao considerar que “toda a geração formal de uma espécie conhecida [...] pode converte-se à monstruosidade por um efeito de estranhamento.” (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

Destarte, na distinção dos argumentos dos autores, a reflexão busca discutir as oscilações das fronteiras entre humano e monstro. Sendo criatura cultural (COHEN, 2000), o monstro não pode ser reduzido à ideia de naturalidade; ele foi criado pelas pessoas e se perpetuou, gerando mais possibilidades do que é viável capturar. Em suma, as criaturas vêm de dentro do humano e são “[...] corporificação metafórica dos desejos, das ansiedades, das fantasias e, sobretudo, dos medos de uma sociedade e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites.” (FRANÇA, 2017, p. 2). E possivelmente para racionalizar a relação com a monstruosidade, se veria no horror uma alternativa de correção, onde o monstro, acusado de fragmentar as normas delineadas pelos personagens humanos, ficaria enclausurado em um local negativo, ao passo em que as pessoas se estabeleceriam em local de positividade. (CARROLL, 1999). Com isso, a fronteira seria reestabelecida, e os humanos, em seu lugar de luz, ficariam a salvo da contaminação do monstro ao confiná-lo em uma prisão de trevas.

Todavia, conforme Foucault (2001, p. 73), “o que define o indivíduo a ser corrigido, portanto, é que é incorrigível. E no entanto, paradoxalmente, o incorrigível, na medida em que é incorrigível, requer um certo número de intervenções específicas em torno de si [...]”. Presume-se que o monstro não pode ser vencido, mesmo que dentro da narrativa ele acabe derrotado pelas constantes intervenções dos personagens; sua existência e intromissão no mundo ordenado já bastaram para ocasionar o abalo, a transformação e a contaminação das estruturas. E, a despeito de uma possível derrota, os rastros da presença dele continuarão sendo reproduzidos através dos personagens e das marcas que o monstro deixou para trás.

Dessa forma, nota-se que as fronteiras não seriam tão óbvias, confundindo os representantes do bem e do mal, os mocinhos e os vilões. Por conseguinte, se verifica que o inexplicável exige o esforço contínuo da explicação, o incorrigível desafia os que querem corrigi-lo, e o não-natural contraria e chama ao confronto. De acordo com França (2017), o horror pode, muitas vezes, expor o que é reprimido – aquelas facetas



sombrias da humanidade que os sujeitos não gostariam de ver. E assim, nessa conexão aterrorizante que tende a revelar as malignidades ocultas, os indivíduos não conseguem se manter afastados dos monstros graças ao desejo e incumbência de representá-los, de ouvir a seu respeito e de estabelecer um acercamento, ainda que seja no intuito de colocá-los a uma distância supostamente segura. O estranho atrai e convida, o horrível exerce fascínio em uma relação de perversidade dos instintos (NAZÁRIO, 1998) e o monstro pode surgir repentinamente, no formato de um inimigo interno que, por sua imprevisibilidade, provoca mal-estar. (TUAN, 2005). E é pontuando o caos e os conflitos que se desenvolvem as duas categorias: *Monstruosidade e Humanidade*.

Segundo o que foi posto até o momento, os entrelaçamentos entre humanos e monstros viabilizam “[...] multiplicar os desmembramentos temáticos, classificando e ventilando as significações do discurso em *categorias* em que os critérios de escolha e de delimitação seriam orientados pela *dimensão* da análise [...]” (BARDIN, 2011, p. 81, grifos da autora). Nesse processo, tópicos como medo e dúvida surgem a fim de denunciar que a confiança na humanidade não é completa ou inabalável, e os seres que deveriam estar encarcerados em uma jaula feita de realidade acabam sempre voltando, “[...] às vezes mais fortes, outras vezes mais fracos, mas nunca completamente exorcizáveis, e sempre indecíveis; [...] obsessões permanentemente presentes na consciência individual e coletiva.” (ROSSI, 2020, p. 47). Afinal, são os humanos que trazem os monstros à vida; eles os criam, representam, rememoram e invocam, instituindo uma relação inseparável.

Os demônios de cada dia

Regan é uma garotinha tímida e solitária. Sua mãe é a famosa atriz Chris MacNeil, e as duas vivem em uma casa confortável e partilham de um excelente relacionamento. Porém, Regan não tem a companhia de outras crianças, e na maior parte do tempo, ela se refugia no porão, onde procura por meios para se entreter. Certo dia, a menina encontra um tabuleiro Ouija e começa a conversar com o que, em um primeiro instante, parece ser o inofensivo fantasma de um marinheiro: ele se apresenta como Capitão Howdy e desenvolve com Regan um tipo de dinâmica paternal. A criança, que sofre com a ausência de um pai distante, tem encontros regulares com o



espírito, e sem desconfiar, estabelece conexão com uma dimensão que jamais poderia estar no alcance dos humanos.

Com efeito, por trás do fantasma camarada esconde-se um demônio – Pazuzu, entidade que anseia torturar e destruir os humanos. Ao conquistar a confiança de Regan, o demônio invade corpo e alma da criança e a transforma gradualmente, fazendo com que ela cometa atos terríveis: urinar na frente dos convidados de uma festa oferecida por Chris, gritar obscenidades para todos, ser agressiva com a própria mãe. Posteriormente, no que Pazuzu obtém maior controle, aquilo que costumava ser Regan exhibe episódios de extrema violência, a exemplo da simulação de violação sexual com um crucifixo, descer a escadaria da residência tal qual um aracnídeo, agressões físicas com força sobrenatural e, inclusive, o cometimento de um assassinato. Em meio a tudo isso, Chris, sem mais reconhecer sua filha, esgota-se das explicações médicas e recorre a um sacerdote, que com o auxílio de um padre mais experiente que teria enfrentado Pazuzu no passado, dá início a um ritual de exorcismo para expulsar o demônio.

Na breve explanação do conteúdo do filme, observa-se, primeiramente, a relação violenta entre criança e monstro. Vindas do inferno ou da televisão, essas criaturas invadem o território humano munidas de diferentes intenções, mas, essencialmente, se pode pensar que um objetivo bastante comum giraria ao redor do exercício da malignidade. Os monstros querem torturar, vingar-se, prejudicar, amedrontar, controlar e tomar para si, almejando desfazer a ideia de mundo e realidade que as os humanos instituíram. Logo, superficialmente, se tem a humanidade positivada (a mãe, os médicos, os sacerdotes) representando o reestabelecimento da ordem, em contraponto ao demônio impregnado de negatividade que ambiciona o caos e estaria a serviço do inferno. Esses dois lados orientam as categorias *Humanidade* e *Monstruosidade*, entretanto, reforça-se que elas não estão separadas por um abismo sugerido pela luta épica entre bem e mal.

Então, não obstante a colocação do indicador específico das obras de horror fundamentado nas “[...] respostas afetivas dos personagens positivos das histórias aos monstros que os assediam [...]” (CARROLL, 1999, p. 32), afirma-se que as categorias se entrelaçam. O humano e o monstro possuem um relacionamento ambíguo, porque o demônio *necessita* e *busca* constantemente uma conexão com a presença humana. Bem como, o humano acaba interpelando a monstruosidade como se a ela estivesse



associado e, em função disso, é imerso em um contato de atração com o monstro e com aquilo que ele representa. Há, portanto, “monstros humanos” (FOUCAULT, 2001), porque um contamina o outro repetidamente. No caso de *O Exorcista* (1973), o monstro é o demônio Pazuzu, do qual não se sabe muito a respeito e cujo o nome sequer é citado no decorrer da narrativa fílmica¹⁰. Todavia, como é perceptível na Figura 1, apesar da ausência de uma identificação explícita, tem-se a exposição da fisionomia do demônio na sombra de uma estátua, fornecendo a evidência de que é Pazuzu quem atormenta Regan.

Figura 1: A ascensão do demônio



Fonte: *print screen* do filme *O Exorcista* (1973).

De acordo com Black e Green (2004), Pazuzu é um demônio proveniente da mitologia assíria e babilônica. Embora no contemporâneo, no que se refere a uma obra ocidental, a criatura seja descrita como maligna e infernal, no passado, Pazuzu foi designado como protetor. A partir disso, é importante sublinhar que a ideia edificada da figura do demônio não equivale ao que se tinha na Mesopotâmia, onde muitas entidades eram caracterizadas neutras e não especificamente malignas. (BLACK; GREEN, 2004). Assim, a aparição de Pazuzu em *O Exorcista* (1973) – a ausência de

¹⁰A produção *O Exorcista* baseia-se em um livro homônimo, de autoria de William Peter Blatty, publicado em 1971. Em sua narrativa, o autor elucida a identidade do demônio, afirmando tratar-se de Pazuzu.



sua nomeação no filme e a instituição dele como demônio perverso, se relaciona aos significados que permeiam medo e mal.

O demônio principia na sugestão, uma presença fugaz que aparece nas trevas. Nas palavras de Tuan (2005, p. 170), “as noites escuras diminuem a visão humana. As pessoas perdem a habilidade de manipular o meio ambiente e sentem-se vulneráveis. Na medida que diminui a luz do dia, também diminui o seu mundo. Os poderes nefandos assumem o controle”, sendo, majoritariamente, de dentro da escuridão “[...] da qual saem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas.” (NAZÁRIO, 1998, p.299). Isso faz das trevas o cenário ideal para as manifestações do monstro, já que ele modifica não só seu jovem receptáculo, mas o ambiente, moldando-o de forma a distanciar as luzes do dia, motivo pelo qual o quarto de Regan é constantemente apresentado no escuro ou sob iluminação turva de luzes artificiais.

É um contexto que reforça a periculosidade do inimigo sem nome e implacável, do desconhecido de onde ele veio e da violência que é capaz de proporcionar, ao ponto de levar os seres humanos a sofrer com rupturas. (NAZÁRIO, 1987). Bem como, na colocação da entidade mesopotâmica em contraponto aos sacerdotes, se esboça a luta entre cristandade e aqueles considerados pagãos; uma versão ocidentalizada da oposição entre o bem, enunciado pela aliança entre os padres e o divino, e o mal, inserido na figura do estranho e, por consequência, demoníaco e infernal.

Contudo, no filme em questão, a percepção do bem é complexa no que se observa não somente as ações dos sacerdotes, mas a vítima escolhida por Pazuzu. A opção pela possessão de uma criança fortifica a malignidade do demônio e fala, também, das interpretações culturais da infância pela cristandade. Segundo Tuan (2005, p. 47), crianças teriam “[...] propensão ao pecado e suscetibilidade à possessão demoníaca”, porque já nasciam manchadas pelo pecado original. Por serem mais frágeis e supostamente não terem tido tempo suficiente para construir barreiras contra o mal, a criança seria alvo do monstro por oferecer menos camadas que dificultariam a mescla resultante da possessão. Mescla que é notável na narrativa, visto que, ao entrar em Regan, Pazuzu é impregnado por ela: o pronunciamento do demônio é gradual em razão de que, ao não mostrar sua aparência, voz e poderes desde o início, reflete-se que ele precisava conquistar o território e desestabilizar sua vítima e as pessoas ao redor dela. Nesse processo tão gradativo, a presença do demônio se integra



ainda mais com a de Regan, fazendo com que as mudanças na menina despertem grande estranheza, principalmente porque monstros são “[...] híbridos que perturbam [...].” (COHEN, 2000, p. 30).

Nisso, se destaca o elemento de metamorfose presente no filme. É uma articulação entre os alicerces pautados no que o sujeito conhece, desconhece, teme, deseja, procura ou repele, o que viabiliza o cinema como algo que impele transformação em um tipo de “[...] casulo cinematográfico [...]”. (BARTHES, 2004, p. 429). No que tange ao monstro, essa metamorfose proporciona uma fragmentação na confiança dos sujeitos, posto o processo de descoberta dos personagens. No princípio, não se tem a crença no monstro, inclusive, Chris leva a filha aos médicos na esperança de uma explicação adequada aos parâmetros de sua realidade. Para o público, são fornecidas pistas de que há ali uma criatura sobrenatural, mas para os personagens, o momento da descoberta caminha junto do fortalecimento de Pazuzu, trazendo a incerteza de que eles conseguirão compreender a situação antes que Regan seja consumida por completo. Verifica-se que o ato de descobrir é um elemento do horror presente nas relações entre monstro e personagens, e nas palavras de Carroll,

A irrupção da criatura, acompanhada de distúrbios violentos e outros efeitos nefastos, levanta a questão de se os personagens humanos da história serão capazes de descobrir a origem, a identidade e a natureza desses acontecimentos desagradáveis e desconcertantes. Essa questão é respondida no [...] *descobrimento*. Ou seja, depois da chegada do monstro, um indivíduo ou um grupo fica sabendo de sua existência. O descobrimento do monstro pode vir como uma surpresa para os personagens ou pode ser parte de uma investigação; além disso, quando o descobrimento é resultado de uma investigação, a investigação pode progredir sob a errônea presunção de que um agente humano é responsável pelos recentes acontecimentos nefastos [...]. O descobrimento propriamente dito ocorre quando um personagem ou grupo de personagens chega à convicção comprovada de que um monstro está na raiz do problema. (CARROLL, 1999, p. 151, grifos do autor).

A investigação dos médicos se estende, e o que sucede dessa conjuntura é o enfraquecimento de Regan e a piora das provocações de Pazuzu. Por fim, Chris se direciona para a aceitação da alternativa sobrenatural, entretanto, o ceticismo e as investigações acerca da autenticidade do demônio não terminam. A ideia da humanidade familiar e explicável se alonga no padre Karras, que além de sacerdote, é psiquiatra, e resiste em acreditar que está diante de uma menina possuída. Tanto que



o homem realiza testes: ele analisa os supostos idiomas desconhecidos que Regan falaria – e que se revelam apenas palavras ditas de trás para frente, e joga nela água benta, observando o corpo se retorcer – água que, na verdade, era comum.

São pistas que levam ao questionamento não só da existência do demônio, mas da extensão de seus poderes. Porém, o horror não diminui com essa dubiedade, uma vez que a menina permanece submersa em profundo sofrimento, se convertendo no híbrido que habita a fronteira entre monstruosidade e humanidade. Argumenta-se que as narrativas tendem a pontuar a distância entre criaturas e pessoas, externando a não-pertença do monstro ao círculo do humano. Essa ação se faz através de marcas, no objetivo de que haja uma ruptura que posicione o monstro em uma ponta e os seres humanos em outra. A monstruosidade, portanto, pode ser caracterizada por corporalidades específicas que tendem a emitir desconforto, assinalando o que Carroll (1999) traz da repugnância física que as criaturas do horror instigam. Aliando-se a isso, os efeitos da monstruosidade se exprimem no corpo de Regan, que ao ser manipulado por Pazuzu, é ferido por escaras, pus e torções, denunciando a tortura que a menina vivencia. E o medo, também, se fundamenta na aversão da morte, que é tão misteriosa quanto o demônio, e sobre a qual a ciência teria menos a dizer do que a fé (FRANÇA, 2017). Por conseguinte, no testemunho da crescente destruição de Regan, o desconforto se encadeia aos temores de que a criança talvez não sobreviva aos tormentos.

Entende-se que, nesse processo, o corpo de Regan já não lhe pertence, e ao ter os delineaes de sua humanidade contaminados por Pazuzu, ela, enquanto híbrido, passa a adentrar um âmbito abjeto e renegado, que serve a trama no sentido de demarcar o lugar que o demônio, antes incorpóreo, deve pertencer ao se inserir no território humano. De acordo com Kristeva (1982, p. 13, tradução nossa¹¹), a “abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, intrigante e sombria: um terror que dissimula, um ódio que sorri [...]”. Isto é, por ser abjeto, o monstro provoca reações orientadas pela constatação de que, independentemente das rotas da narrativa na qual está inserido, ele é algo “[...] que perturba identidade, sistema, ordem. Aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto.” (KRISTEVA,

¹¹ No original em inglês: “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles [...]”.



1982, p. 13, tradução nossa¹²). Distingue-se que o abjeto se conecta com a noção de transformação – um intermediário que não é traçado perfeitamente, logo, é intrigante e amedrontador.

E, somando-se ao medo que não pode ser removido plenamente da existência (DELUMEAU, 1989), averigua-se que a monstruosidade de Pazuzu não está restrita a uma aparência assustadora e demoníaca, mas em como essa aparência pode infectar o humano, produzindo nele uma metamorfose incontável que, mesmo quando contida, nunca é repelida por completo. Esclarece-se que o corpo de Pazuzu nas representações mitológicas costuma aparecer em uma versão humanoide cheia de escamas, garras de pássaro ao invés de pés, asas, cauda de escorpião e cabeça que poderia variar entre cachorro e leão. Em *O Exorcista* (1973), a aparição dele se limita ao intermédio de Regan na maior parte do tempo, contudo, o demônio se mostra em algumas imagens rápidas, como se assim ele pudesse implementar sutilmente sua presença. Um exemplo está na captura abaixo, realçada na Figura 2.

Figura 2: Chris MacNeil e o demônio



Fonte: *print screen* do filme *O Exorcista* (1973).

Na figura, o demônio tem rosto com traços humanos. Os indícios de sua monstruosidade estariam nos círculos ao redor dos olhos, nas sombras, na expressão e nos dentes pontiagudos e amostra. A imagem retrata o instante em que Pazuzu, ainda

¹² No original, em inglês: “[...] but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”



sem posse de um receptáculo, surgiria em uma forma mais próxima da “verdadeira” sugerida pelo filme, sendo um diferencial do que se vê na Figura 1. No rosto que flutua perto de Chris MacNeil, verifica-se um afastamento da descrição mitológica da entidade, detentora de traços animais de leão ou cachorro, e um acentuamento da ambiguidade do monstro – embora seja um demônio vindo do inferno, ele conserva características que o ligam com a fisionomia humana. Nisso, está mais um desafio exercido pela ação da monstruosidade no que ousa apoderar-se da face humana; desafio que integra as manobras utilizadas para designar os espaços fronteiricos ocupados pelo demônio, pois “[...] o conflito entre humanidade e inumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror.” (CARROLL, 1999, p. 182).

Na origem de cunho diabólico de Pazuzu e sua designação como inimigo vindo de fora que invade o humano, tem-se uma perspectiva associada aos argumentos de Nazário (1987, p. 42), de que esse monstro se encaixaria nas ameaças das “[...] formas inumanas, criaturas grotescas, seres abissais, fantasmas do além, vampiros e demônios querem agarrar os homens, abocanhá-los, triturá-los, atingi-los com sua matéria pegajosa.”. E Pazuzu atinge os sujeitos ao confundir todos com suas manobras, pois, mais do que simplesmente roubar a face humana, o demônio demanda de um corpo e alma para se manifestar. Para tanto, ele desconstrói o distanciamento tido no princípio, articulando-se com as palavras de Cohen (2000, p.54) de que o monstruoso “[...] reside naquela geografia marginal do Exterior, além dos limites do Pensável, um lugar que é duplamente perigoso: simultaneamente ‘exorbitante’ e ‘bastante próximo’.”. Se antes ele era uma cabeça flutuante de aparição esporádica, detido pelas limitações de habitar uma dimensão separada, ao entrar em Regan e transformá-la, Pazuzu amplia seus poderes ao se converter em entidade corpórea.

Antes de Regan, o poderoso demônio tinha atuação bastante circunscrita em sua incitação de medo e desestabilização, como se observa no início da trama, quando a presença de Pazuzu na casa se exercia em pancadas no sótão, que Chris julgava ser culpa dos ratos. Então, se compreende que a criatura não acarreta medo ou desconforto por sua própria conta, e não se concretiza como presença monstruosa sem seu receptáculo. É após invadir o corpo de Regan que ele vai tomando para si o posicionamento de monstro, primeiro na condição de angústia (FRANÇA, 2017), ou uma perturbação nos personagens que, mesmo sem poder identificar a causa do desconforto, pressentem que algo está errado. E depois, de maneira mais explícita, ao



transformar Regan em um tipo incontrolável que, por sua ameaça, deve ser confinada (TUAN, 2005) e mantida em separado das pessoas que não foram contaminadas como ela. Nesse olhar, interpreta-se que “[...] o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias.” (FOUCAULT, 2001, p.70-71).

Por fim, após fazer o processo de metamorfose avançar, o alcance de Pazuzu atinge um ponto culminante no que as restrições das fronteiras do humano enfraquecem. Nesse momento, já não se tem tanto distanciamento nas fronteiras entre humano e monstro, o que é perceptível no corpo de Regan: o tom doentio da pele, os olhos feris em uma mistura de amarelo e esverdeado, a mandíbula deslocada, os dentes apodrecidos e a voz grave, que reflete o tom selvagem pertencente ao demônio, são indícios. Esse é o resultado do processo de fusão que, no horror, permite o nascimento de “[...] figuras singulares, em que tipos de elementos distintos e não raro antagônicos são sobrepostos ou condensados, dando origem a entidades impuras e repulsivas.” (CARROLL, 1999, p.66). Com isso, personagens e espectador, defronte da nova criatura parte demônio e parte criança, não conseguem discernir onde termina Regan MacNeil e começa Pazuzu. E é na ocorrência de tal fusão que se desencadeia o embate ambíguo e inconclusivo entre os sacerdotes e o demônio.

Sentindo-se impotente ao presenciar a metamorfose da filha e sem respostas conclusivas dos médicos, Chris recebe a indicação de Damien Karras, um sacerdote que atua como psiquiatra. Ele está passando por um período turbulento no qual questiona sua fé, e concorda em auxiliar Regan e Chris sem acreditar que a menina está realmente possuída. Mas, ao passo em que Pazuzu, a despeito das falhas nos testes de idiomas estrangeiros e água benta, vai convencendo o homem de sua presença, Karras formaliza a realização do exorcismo e recebe ajuda de Lankester Merrin. Padre experiente e arqueólogo, no passado ele lutara contra o demônio – sem derrotá-lo completamente, tendo em vista o retorno da criatura.

Nesse detalhe, é viável discorrer que o mal e o medo não foram consumidos e anulados pela positividade insinuada pela beatitude divina, e que, uma vez as fronteiras terem sido desestabilizadas, sequelas se perpetuam. Bem como, nos dois homens eleitos para combater Pazuzu, não há perspectiva que os aloque em uma posição totalmente positivada do bem, pontuando que a alteração moral também se conecta com a monstruosidade (NAZÁRIO, 1998). Se Merrin falhou em derrotar Pazuzu, Karras sofre com as dúvidas no que tange a presença de Deus. Além do mais,



o homem é psiquiatra e tende a considerar o aspecto racional e científico em detrimento da fé, fazendo com que o exorcismo se torne, para ele, um desafio. Nesse caso, nenhum dos dois fica intocável na alocação de representantes do bem, o que é visível no decorrer do ritual do exorcismo: Pazuzu desestabiliza os sacerdotes, especialmente Karras, que cai frequentemente nas armadilhas do demônio.

De fato, há um momento fundamental para a trama, quando o padre mais jovem, enfurecido, resolve interromper o ritual e sai do quarto. Durante sua ausência, Merrin sofre um infarto e morre, ressaltando a prevalência da força de Pazuzu. Inclusive, seguindo a ideia enunciada pelo título da película, sugere-se que o principal opositor ao monstro seria o padre mais experiente, sobretudo pela batalha travada pelos dois no passado e que perdurou através dos anos. A ligação entre Merrin e Pazuzu é ressaltada em algumas cenas, a exemplo de um registro logo no início do filme, quando Merrin está em uma escavação arqueológica e vislumbra uma estátua de Pazuzu, indicando o retorno do demônio. Igualmente, na vinda do padre para a casa de Regan, ocasião em que o monstro anuncia ter ciência de que seu maior inimigo chegou. No entanto, considerando que esse conflito ocorre na parte final da película e não se prolonga, finalizando com a morte de Merrin, divisa-se que, como anteriormente, o monstro não pode ser definitivamente detido e trancafiado mesmo que seja expulso de seu receptáculo, em razão de que os vestígios de sua impureza (CARROLL, 1999) não podem ser anulados.

Na sequência da morte de Merrin, ao descobrir o cadáver, Karras entra em desespero e começa a enforcar o corpo possuído, exigindo que o demônio saia da menina e entre nele. É uma cena emblemática que demonstra o poder do medo, capaz de desestabilizar as identidades transmitidas para a sociedade – no caso de Karras, as identidades de sacerdote e de psiquiatra, que se quebram quando o homem chega ao limite e se aproxima intimamente da monstruosidade. Aqui, Pazuzu enxerga a oportunidade de tomar para si a alma atormentada de um padre e aceita a oferta, iniciando imediatamente o processo de possessão. Então, em seus últimos resquícios de consciência e antes que acabe atacando a menina recém libertada, a criatura parte homem, parte demônio, salta da janela e comete suicídio. Com o receptáculo avariado e perto da morte, Pazuzu tem de retornar para as sombras de onde veio.

No final da história, após Merrin e Karras sucumbirem, é exposto que Chris e Regan estão de mudança. Um sacerdote, amigo em comum de Chris e Karras, vem na



despedida, e para ele, a mãe alega que sua filha não se recorda dos acontecimentos. Todavia, quando a criança aparece, se verificam as cicatrizes no rosto e o olhar abatido, evidenciando que as marcas do demônio não desaparecem simplesmente e que ele insiste em deixar rastros de sua presença. Após o adeus, Regan e Chris entram em um carro, mas antes de partir, a menina olha para trás, para o padre que as observa: a cena é cálida, com a criança sorrindo e a luz do sol batendo em seu rosto.

Figura 3: a ambiguidade da luz e das sombras



Fonte: *print screen* do filme *O Exorcista* (1973).

É um fechamento ambíguo: o demônio deixa suas marcas, mas paralelamente, a mescla entre humanidade e monstruosidade não equivale ao desaparecimento de um pelo outro. Na verdade, tem-se um conflito e um entrelaçamento, fazendo com que no humano haja sinais do monstro, e no monstro haja os sinais do humano. Posto isto, recorda-se que Pazuzu não está encarcerado para sempre em uma prisão, sugerindo que “[...] o passado não estava realmente morto e podia irromper a qualquer momento, ameaçador, no interior do presente.” (DELUMEAU, 1989, p. 84). Ademais, se distingue nos personagens uma das repercussões do monstro: ao impelir suas ações desordenadoras, ele impede que as forças humanas consigam exercitar plenamente a positividade da qual o enredo lhes encube.

Pazuzu surge do além e do inconsciente (NAZÁRIO, 1998) para se introduzir no cotidiano, provocando desordem em vários aspectos ao transformar Regan, e



fortalecendo-se no que a possessão é investigada exclusivamente pela lógica – como nos exames médicos que faziam Regan ficar mais enfurecida, mais amedrontada. Eram brechas que o demônio utilizava para se fortalecer, enroscando-se na alma e no corpo dela de modo a se fundir e se apropriar da humanidade da menina. Posteriormente, com a interferência dos padres, o demônio também se aproveita das fraquezas deles; da falha de Merrin em derrotá-lo e das hesitações na fé de Karras, afetando-os e os debilitando no intuito de prevalecer no ritual de exorcismo. Afinal, “a insegurança é símbolo de morte, e a segurança símbolo da vida.” (DELUMEAU, 1989, p. 19).

A partir dessas reflexões, interpreta-se que Pazuzu representa uma criatura atravessada por dubiedade, no que anseia se fundir aos seres humanos e instigar a monstruosidade nos sujeitos mais improváveis da trama – uma criança e um sacerdote. Em sua mescla ao humano e no fato de que ele não pode existir enquanto corpo se não estiver conectado com a humanidade, afirma-se que “todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla [...]” (COHEN, 2000, p.42). E é justamente na dualidade que se nota a presença do demônio: pega-se uma criatura que, em um primeiro olhar, deveria ser descrita como inteiramente desumana; algo cruel e maligno munido do objetivo de deformar o que há de humano no sujeito. Porém, sincronicamente, a criatura não consegue se manter longe da humanidade, precisando dela para preservar e fortalecer sua existência. Alicerçando-se nessas relações, o monstruoso é abjeto, indefinível, caótico e estranho em virtude de que, na abjeção, há,

[...] uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser diretamente contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado para além do alcance possível, do tolerável, do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, o desejo se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, tal ímpeto, tal espasmo, tal salto é atraído para um outro lugar que é tentador tanto quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente fora de si mesmo. (KRISTEVA, 1982, p. 1, tradução nossa¹³).

¹³ No original, em inglês: “[...] one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflinchingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself.”



No misto de repulsa e atração, o humano serve ao demônio de canal, receptáculo, sobrevivência. E o ser humano vê nas ações do monstro seus temores mais íntimos; locais inóspitos da realidade que, sem a desordem desencadeada pela criatura, jamais seriam vislumbrados. Para a humanidade, o monstro é o limite e o perigo que acercam, a despeito das barreiras construídas. E assim, é delineada a nebulosidade da fronteira entre os espaços do bem e do mal que ameaça, conseqüentemente, a oposição e as definições da guerra em que os representantes de ambos os lados estariam inseridos. Cohen (2000, p.55) alega que os “[...] monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. [...] Eles nos perguntam por que o criamos.”. Uma possibilidade de réplica para o questionamento seria a de que monstros horripilantes são criados e tão intimamente atados aos sujeitos porque há diversas partes do humano que continuam misteriosas.

Quando um ser distante enuncia ligações e desejo com a raça humana, se viabiliza a interpretação de que a ambiguidade, as fronteiras conflituosas entre bem e mal, e as percepções do medo e da monstruosidade oscilante que demarcam as criaturas, integram a complexidade de ser humano. Entende-se que os monstros do horror não seguem o espectador para casa depois que a luz da tela se apaga, porque esse mesmo espectador já os tinha consigo desde o primeiro instante. As criaturas o acompanhavam antes do filme começar, e permanecerão ao seu lado, dentro dele e ao seu redor, quando os créditos subirem.

Considerações finais

O cinema é composto por teias de significados culturais. Atravessado por representações e mensagens, o horror se mostra como uma das alternativas de pesquisa para discutir acerca da diversidade que rodeia as dinâmicas humanas. Nisso, elencou-se *O Exorcista* (1973), pontuando um enredo que se fundamenta na relação entre o humano e o monstruoso conforme eles se encontram, se aproximam e se mesclam, implicando em uma metamorfose que atua para além do embate entre os supostos opostos do bem e do mal.

Dito isto, o objetivo do presente artigo voltou-se para a análise do monstro não como elemento afastado e desprendido da sociedade, mas como produção que, ao estar



constantemente em narrativas, enuncia mensagens que podem falar a respeito dos sujeitos e das compreensões da ideia de humanidade. Nessa proposta, se refletiu sobre quem é e em qual formato o monstro apareceu no filme, como ele impactou o desenvolvimento do enredo e quais transformações foram vivenciadas e impostas no intuito de consolidar a monstruosidade. Também, pretendeu-se abordar o medo, o sobrenatural e a ambiguidade advinda dos entrelaçamentos entre humanidade e monstruosidade, ao assinalar os vínculos entre Pazuzu e os sacerdotes que a ele se opõe, e, sobretudo, entre o demônio e Regan, a quem ele invade e possui.

Pazuzu trouxe certas possibilidades que se mantinham nas sombras, situando-se no sentido de confundir as fronteiras que, a princípio, aparentavam estar estabelecidas. O demônio, outrora posicionado em um lugar distante, talvez confinado simplesmente como entidade maligna e repugnante, entra em contato e se mistura com o humano, promovendo transformações que desordenaram os limites. Na metamorfose, a criatura ampliou os significados paradoxais que o circundam, e na relação com as pessoas – de necessidade, sobrevivência e existência –, ele fomentou a interpretação de que humano e monstro são como *nêmesis* um para o outro.

Pazuzu possui Regan e através dela se confirma como entidade demoníaca. Ele é combatido por dois sacerdotes e delicia-se com isso, porque o embate permite a aproximação e a provação daqueles humanos que tentam desafiá-lo. Sem os padres, sem Regan e sem ter a quem atormentar, Pazuzu não existe. E mesmo que no final o demônio seja obrigado a retornar ao inferno, entende-se que sua presença não foi apagada; ela deixa vestígios em Regan e nas pessoas que testemunharam a possessão, pois uma vez tocado tão profundamente pela monstruosidade, o humano não retorna ao seu estado de início.

Assim, próximos ao ponto de se confundirem a humanidade, constata-se que o monstro precisa do humano para estabelecer sua própria identidade. Por conseguinte, o ser humano, tendo criado o monstro, necessita dele para refletir aspectos de si que fogem da compreensão, fazendo com que, na medida em que as criaturas repelem e afastam, também exercem fascínio. Bem como, junto da desordem, o horror que os monstros externam traria uma ideia de controle, dado que as emoções resultantes das experiências dos personagens poderiam sugerir certo domínio sobre o que é vivenciado – e temido – fora das telas. Ao entrar naquele espaço circunscrito, alicerçado na relação íntima entre uma história monstruosa e seu espectador, se anteciparia que o horror é



regulado, com previsão para terminar. Mas, como dito anteriormente, os abismos não são intransponíveis e nem inabaláveis, e o horror não pode ser manipulado livremente ou banido para um âmbito que garantirá a segurança inquestionável dos humanos.

Finaliza-se com a reflexão de que não haveria nada mais humano do que o monstro, e nada mais monstruoso do que o humano. Um ser dá sentido ao outro, pois ambos são caóticos e paradoxais. Nisso, monstros constituiriam testes ao enunciar uma força imprevisível que impele os mortais a pensarem sobre si mesmos e aquilo que os cerca. As criaturas, portanto, não representam exclusivamente bem ou mal, luz ou trevas, mas a ausência parcial de luminosidade que faz insurgir as sombras; uma manifestação híbrida de escuridão que somente é possível porque luz emana de algum lugar.

Referências

BALDISSERA, José Alberto & RUINELLI, Tiago de Oliveira. **Tempo e Magia** - A história vista pelo Cinema. Porto Alegre: Escritos, 2014.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony. **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia**. Austin, TX: University of Texas Press, 2004.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror, ou Paradoxos do coração**. São Paulo: Editora Papyrus, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Editora José Olympio, São Paulo, 2001.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.24-60.

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

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Produção de William Peter Blatty. Estados Unidos: Warner Bros, 1973. 1 DVD (132 min), sonoro, cor, 35mm.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: FRANÇA, Júlio, org. **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. Disponível em:



https://www.researchgate.net/publication/334003627_Julio_Franca_org_Poeticas_do_mal_a_literatura_do_medo_no_Brasil_1840-1920_Bonecker_Rio_de_Janeiro_2017_ISBN_978-85-93479-19-9. Acesso em: 11 out. 2022.

KELLNER, Douglas. **Cultura da mídia:** estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Power of horror:** An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

NAZÁRIO, Luiz. **O cinema industrial americano.** 2 ed. São Paulo: Nova Stella, 1987.

_____, Luiz. **Da natureza dos monstros.** São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

ROSSI, Cido. Meditações monstruosas sobre dois filmes de terror. In: ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio Vescia; MARKENDORF, Marcio. (Org.). **Monstars:** monstruosidades e horror audiovisual. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p.46-54.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo.** São Paulo: Ed. UNESP, 2005.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.