



Representações do corpo feminino-monstruoso em *A experiência* (1995) e *A Centopéia Humana* (2009)

Representations of the monstrous-feminine in *Species* (1995) and *The Human Centipede* (2009)

Guilherme Daniel Coltre¹

Pedro Henrique Miranda²

Resumo: O presente artigo levanta questões sobre o Horror enquanto possível subversor da ordem patriarcal no cinema. A partir das teorias de Gênero no cinema, especificamente tratando do conceito de monstruoso-feminino, analisamos duas produções de Horror que possuem personagens feminino-monstruosos como fios-condutores de suas tramas. A escolha das obras deu-se pelo uso distinto das personagens monstruoso-femininas na estrutura fílmica, assim como seus propósitos estético/formais.

Palavras-chave: Horror, Gênero, Monstruoso-feminino

Abstract: This article raises questions about the Horror as a possible subverser of the patriarchal order in cinema. From the theories of Genre in the cinema, specifically dealing with the concept of monstrous-feminine, we analyze two productions of Horror that have monstrous-feminine personages as conducting threads of their plots. The choice of films was due to the distinct use of the monstrous-female characters in the filmic structure, as well as their aesthetic / formal purposes.

Keywords: Horror, Gender, Monstrous-feminine

Não é segredo para o espectador casual que o gênero do Horror possui, em meio a uma grande quantidade de clichês, uma especial preocupação com as figuras femininas. Também configura um destes clichês a atribuição do papel da mulher dentro destas produções a um: o de vítima.

Desta forma, este artigo pretende explorar brevemente teorias que confrontam os motivos que levam tal fenômeno a tornar-se um clichê.

Laura Mulvey em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, ainda que não especificamente se atentasse sobre o gênero de horror, ancorada na psicanálise, oferece uma explicação razoável sobre a representação feminina dentro do cinema.

Para Mulvey, o inconsciente patriarcal estruturou a forma do cinema (MULVEY, 1975, p.437) assim:

O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). [...] A mulher desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, atualmente mestrando em Multimeios pela Universidade de Campinas - UNICAMP

² Mestre em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – área de concentração História, Poder e Práticas Sociais

homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado [...] Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar (MULVEY, 1975, p.438,439)

A partir das teorias psicanalíticas Mulvey traça sua teoria sobre o olhar fetichizante no cinema, amplamente trabalhado pelo cinema Hollywoodiano, onde “incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.” (MULVEY, 1973, p.440).

Assim, o espectador masculino poderia, por meio da escopofilia – que, na teoria Freudiana, representaria o prazer em olhar/contemplar/fitar, relacionado a uma das pulsões que compõem a sexualidade, a qual independe de zonas erógenas –, saciar seus prazeres através da escopofilia ativa, pela qual o homem pode não somente ser o dono do olhar e a mulher o 'objeto para ser olhado', assim como ainda é possível manter um *status quo* patriarcal.

Os problemas levantados por Mulvey, ainda que estivessem questionando um cinema dominante, encontram eco no horror, e levantam questões sobre o gênero.

Assim, Carol J. Clover em seu livro *Men Women and Chainsaws: Gender in the modern horror film* argumenta a partir destes pressupostos, mas caminha em outra direção. Para Clover:

[...] the cinematic gaze (constitutive of primary identification) is not gender-free but is structured by male or masculine perceptions, a fact revealed when the camera's object is a woman. The cinematic apparatus according to Mulvey, has two ways of looking at a woman, both organized around defending against her “castration” and both of which, therefore, presuppose a male (or masculine) gazer: a sadistic-voyeuristic look, whereby the gazer salves his unpleasure at female lack by seeing the woman punished, and a fetishistic-scopophilic look, whereby the gazer salves his unpleasure by fetishizing the female body in whole or part.³ (CLOVER, 1992, p.8)

Clover compreende a noção de Mulvey, contudo, argumenta em favor de outra concepção para o gênero de horror, confrontando àquela pré-estabelecida de que o gênero de horror seria muito mais voltado ao olhar voyeurístico/sádico. Assim:

Needless to say, horror movies spend a lot of time looking at women, and in first-person ways that do indeed seem well described by Mulvey's 'sadistic-voyeuristic gaze [...] But the story does not end there [...] horror format calls for a variety of positions and character sympathies [...] I shall be arguing throughout this book that by any measure, horror is far more victim-identified than the standard view would have it – which raises questions about film theory's conventional assumption that the cinematic apparatus is

³ O olhar cinematográfico (constitutivo de uma identificação primária) não é “sem-sexo”, é estruturado por uma perspectiva masculina, um fato revelado quando o objeto da câmera é uma mulher. O dispositivo cinematográfico, de acordo com Mulvey, possui duas maneiras de olhar uma mulher, ambos organizados em torno de uma defesa contra sua “castração” e ambos os quais, pressupõe um olhar/fitar masculino: um olhar sádico-voyeurístico, pelo qual aquele que olha/fita ameniza seu desprazer da falta feminina observando-a ser punida, e um olhar fetichista-escopofílico, pelo qual aquele que olha/fita ameniza seu desprazer fetichizando o corpo feminino por inteiro ou suas partes. (tradução livre)

organized around the experience of a mastering, voyeuristic gaze⁴. (CLOVER, 1992, P.8, 9)

A argumentação que Clover discorre, é a de que a partir das formulas já conhecidas – ou do fato que o gênero de Horror é largamente pautado em clichês – o espectador já sabe o que vai acontecer antes de ver o filme, o mocinho vai se salvar, o monstro será derrotado, etc.

Clover argumenta que a fruição de um filme de horror está, portanto, intimamente ligada a uma noção folclórica de narrativa, onde os clichês do gênero seriam “*a set of fixed tale types that generate an endless stream of what are in effect variants: sequels, remakes, and rip-offs*”.⁵ (CLOVER, 1992, p.12). Sendo assim, muito do que se compreende “artístico” em um filme de horror não está necessariamente ligado a uma perspectiva de inovação no gênero, mas sim da execução de clichês. O espectador já espera que os clichês se realizem, criando um vínculo múltiplo.

And just as attacker and attacked are expressions of the same self in nightmares, so they are expressions of the same viewer in horror film. We are both Red Riding Hood *and* the Wolf; the force of the experience, in horror, comes from “knowing” both sides of the story⁶. (CLOVER, 1992, p.12)

Ainda que essa afirmação possa ser devidamente questionada – tal fenômeno incorporaria apenas uma das inúmeras facetas que compõem a força do horror – ela corrobora para o argumento de que o horror seria um gênero com a força para romper com o olhar proposto por Mulvey.

Clover argumenta em favor do horror moderno, como um gênero que sofreu “*remarkable developments in the sex-gender system*”⁷ (CLOVER, p.16, 1992) a partir dos anos 70, comentando sobre a emergencia das heroínas no gênero, como em *Alien* (1979) e *Halloween* (1978), onde em ambas as produções, o personagem feminino sobrevive, fugindo da tradicional formatação herói/monstro/masculino e mulher/vítima. A autora aponta também para o aparecimento de subgêneros como o *Rape Revenge*⁸, que tem toda sua estrutura baseada no protagonismo da mulher, que passa pelo ritual – muito comum ao herói masculino dos filmes de ação – de sofrer todas as adversidades apresentadas, assim, justificando a heroicidade do ato de vingar-se de seus algozes.

Tais produções possuem força dentro das “políticas de deslocamento”, ou *Politics of Displacement*, segundo Clover:

⁴ Desnecessário dizer, filmes de horror passam muito tempo olhando para mulheres, e em jeitos de primeira-pessoa que de fato parecem bem descritas no olhar sádico-voyeurístico de Mulvey [...] Mas a história não para aí [...] o formato do horror clama por uma variedade de posições e simpatias pelos personagens [...] Eu estarei argumentando ao longo deste livro, que por qualquer medida, o horror é muito mais “identificado com a vítima” do que a visão comum sobre o gênero afirmaria – o que levanta questões sobre a teoria filmica tradicional, que assume que o dispositivo cinematográfico é organizado ao redor de uma experiência de olhar dominador e voyeurístico. (tradução livre)

⁵ Um conjunto de tipos de contos fixados que geram uma inacabável corrente de que é em efeito: variantes, sequências, rameks e falsificações

⁶ E assim como atacante e atacado são expressões do mesmo eu em pesadelos, eles são também expressões do mesmo espectador no filme de horror. Somos ambos a Chapéuzinho Vermelho e o Lobo Mal; a força da experiência, no horror, surge em “saber” ambos os lados da história (tradução livre)

⁷ Notável desenvolvimento no sistema sexo-gênero

⁸ Ou “vingança de estupro”

Here we arrive at the politics of displacement: the use of the woman as a kind of feint, a front through which the boy can simultaneously experience forbidden desires and disavow them on grounds that the visible actor is, after all, a girl. Finally, there is the female body itself, the metaphoric architecture of which, with its enterable but unseeable inner space, has for so long been a fixture in the production of the uncanny⁹. (CLOVER, 1992, p.18)

Para Freud, o *uncanny*¹⁰ não é algo desconhecido, mas sim algo conhecido e estabelecido que foi distanciado/alheado pelo processo de repressão ligado aos traumas infantis. Sobre isso:

In Freud's argument, the experience of the uncanny arises either when primitive beliefs, previously surmounted, seem once more to be confirmed or when infantile complexes, formerly repressed, are revived¹¹ (CHOI, 2009, p.47).

A partir deste ponto, com a inserção do corpo feminino e da noção de *uncanny*, podemos aproximar Clover de Barbara Creed e sua discussão sobre o corpo feminino-monstruoso, discutida em seu livro *The Monstrous-feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*.

Creed baseia sua pesquisa a partir de um questionamento: Por quais motivos, feministas e teóricos ignoraram as representações da mulher-como-monstro, sendo que tais representações populam o imaginário desde tempos clássicos? Da medusa à Harpiás e Sereias, tais monstros engendrados – que fazem parte deste imaginário ocidental – teriam sido esquecidos dentro dos estudos sobre o Horror.

A argumentação de Creed, de certa maneira em defesa do gênero de Horror, circula em volta das representações do corpo, e mais especificamente do corpo feminino, no gênero de Horror.

Para tal, Creed se utiliza largamente da teoria psicanalista, com Freud e Julia Kristeva (a partir da noção de abjeto de Lacan), assim como sobre a importância da carnavalização dentro do gênero, abordado em seu artigo *Horror and the Carnavalesque: the body monstrous*.

Creed justifica a utilização do termo monstruoso-feminino em detrimento de uma definição mais tradicional como “Monstro feminino”. Para a autora, o gênero configura parte importante na construção de monstruoso-feminino, já que “*the reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why male monsters horrifies his audience*¹²” (CREED, 1993, p.3), sendo assim, a construção de um “Monstro feminino” é obrigatoriamente vinculada ao gênero e é parte fulcral de sua

⁹ Aqui chegamos nas políticas de deslocamento: o uso da mulher como uma espécie de estratégia, uma frente pela qual o menino pode simultaneamente experienciar desejos proibidos e repudiá-los em campos que o ator visível é, afinal de contas, uma mulher. Finalmente, há o corpo feminino por si, a arquitetura metafórica da qual seu penetrável porém não-visível espaço interno, por muito tempo foi uma fixação na produção do *uncanny* (tradução livre)

¹⁰ Optei aqui por não traduzir a palavra *uncanny* por sua tradução literal do português – estranho/incomum – por não expressar com total clareza o conceito.

¹¹ No argumento Freudiano, a experiência do *uncanny* surge ou quando crenças primitivas, anteriormente ultrapassadas, aparecem novamente a confirmarem-se ou quando complexos infantis, anteriormente reprimidos, são revividos (tradução livre).

¹² As razões pelas quais o monstruoso-feminino aterroriza sua audiência são particularmente diferentes das razões pelas quais os monstros masculinos o fazem (tradução livre)

monstruosidade, impossibilitando pensar no monstruoso-feminino como uma simples inversão do monstro tradicional masculino.

Ao comentar sobre alguns dos teóricos que escreveram sobre o gênero de Horror, Creed aponta para como estes ignoram as mulheres enquanto perseguidoras, atormentadoras ou mesmo monstros. Ao comentar sobre o trabalho de James B. Twitchell, Barbara aponta:

He dismisses the female psychopath as 'mannish' which suggests he believes that 'femininity', by definition, excludes all forms of aggressive, monstrous behavior¹³. (CREED, 1993, p.5)

Creed, porém, atenta para a existência do monstruoso-feminino em diversos filmes do gênero – justificando aqui, portanto, a escolha dos dois filmes *A experiência* (1995) e *A centopéia Humana* (2009), produções posteriores ao trabalho de Creed – e ao denotar esta presença, completa:

The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire of feminine subjectivity. However, this presence does challenge the view that the male spectator is almost always situated in an active, sadistic position and the female spectator in a passive, masochistic one¹⁴. (CREED, 2007, p.7)

Tal afirmação complementa o argumento de que o gênero de horror possui as potências necessárias para transgredir as normas patriarcais de olhar. Ao comentar sobre a prática do carnaval medieval descrito por Rabelais e comentado por Bakhtin, Creed endossa tal caráter, ao compara-lo ao gênero

Like carnival, the horror film mocks and derides all established values and proprieties: the clean and proper body, the desire for immortality, the law and institutions of church and family, the sanctity of life. [...] Recent publications [...] clearly indicates that the horror film presents a critique of the symbolic order [...] Like the practices of carnival, the cinema of horror is hostile to all that is sanctioned by the official culture, specifically to the norms and values of patriarchal culture¹⁵. (CREED, 1995, p.132)

¹³ Ele descarta o psicopata feminino como 'masculino' que sugere que ele acredita que 'feminilidade', por definição, exclui todas as formas de comportamento agressivo, monstruoso. (tradução livre)

¹⁴ A presença do monstruoso-feminino no filme de horror popular nos conta mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo feminino de subjetividade. No entanto, essa presença desafia a visão de que o espectador masculino é quase sempre situado em uma posição sádica ativa e o espectador feminino em uma posição passiva e masoquista. (tradução livre)

¹⁵ Como o carnaval, o filme de horror zomba e ridiculariza todos os valores e propriedades estabelecidos: o corpo limpo e apropriado, o desejo da imortalidade, as leis e as instituições da família e da igreja, a santidade da vida. [...] publicações recentes [...] claramente indicam que o filme de horror apresenta uma crítica da ordem simbólica [...] Como as práticas do carnaval, o cinema de horror é hostil a tudo que é sancionado pela cultura oficial, especialmente para das normas e valores da cultura patriarcal (tradução livre).

Cabe aqui denotar que entendemos por ordem simbólica: *The social world of linguistic communication, intersubjective relations, knowledge of ideological conventions, and the acceptance of the law*¹⁶. (FELLUGA, D. *Critical Theory: The Key Concepts*, 2015)

Barbara Creed se pautará na teoria sobre a abjeção discutida por Julia Kristeva em *The Powers of Horror* para discorrer seu pensamento sobre o corpo feminino no gênero de horror. Abordarei o tema da abjeção ao discorrer sobre os filmes.

O monstruoso-feminino em *A experiência* e *A centopéia Humana*

A experiência, de 1995, dirigido por Roger Donaldson, gira em torno da experiência genética que combina DNA humano ao DNA alienígena. Tal projeto é denominado Sil, e deste, surge a personagem homônima – que configurará o monstruoso-feminino na trama.

Sil é, portanto, um experimento genético, perpetrado por homens. Não há mulher alguma entre os funcionários que realizam o experimento. A ciência como analogia ao poder do homem é clara, a ciência possui as respostas da sociedade moderna, assim como através dela, o homem controla a natureza (simbolicamente representada femininamente).

Ao contactar o grupo que deve perseguir e eliminar Sil – que escapa do laboratório onde fora criada - o chefe do experimento Xavier Fitch explica que a escolha de mesclar os DNAs humano e alienígena para dar luz a uma mulher foi proposital, uma vez que a mulher seria “mais dócil e fácil de controlar”.

Sil, contudo, se demonstra uma raça superiora, uma predadora que colocaria em risco de extinção a raça humana. A criação desta personagem monstruoso-feminina passa, tanto estética quanto simbolicamente, pelas noções de abjeção de Kristeva, sintetizado por Creed,

[...] the place of the abject is “the place where meaning collapses”, [...] the place where “I” am not. The abject threatens life; it must be “radically excluded” [...] from the place of the living subject, propelled away from the body and deposited on the other side of an imaginary border which separates the self from that which threatens the self [...] The abject can be experienced in various ways – one of which relates to biological body functions, the other of which has been inscribed in a symbolic (religious) economy. [...] The ultimate abjection is the corpse. The body protects itself from bodily wastes such as shit, blood, urine, and pus by ejecting these substances just as it expels food that, for whatever reason, the subject finds loathsome. The body extricates itself from them and from the place where they fall, so that It might continue to live. (CREED, 1995, p.149)¹⁷

¹⁶ O mundo social da comunicação linguística, das relações intersubjetivas, da apreensão de convenções ideológicas e da aceitação da leis.”(tradução nossa).

¹⁷ O lugar do abjeto é “o lugar onde os sentidos colapsam” [...] o lugar onde “eu” não sou mais. O abjeto ameaça a vida; precisa ser “radicalmente excluído” [...] do lugar do sujeito vivente, afastado do corpo e depositado no outro lado da fronteira imaginária que separa o ‘eu’ de tudo que ameaça o ‘eu’ [...] o abjeto pode ser experienciado de várias maneiras – uma que se relaciona às funções biológicas do corpo, outra a qual foi inscrita em uma economia simbólica (religiosa) [...] A abjeção suprema é o cadáver. O corpo protege a si mesmo dos dejetos corporais como fezes, sangue, urina e pus, ejetando essas substâncias assim como expele comida que, porque qualquer razão, o sujeito considere repulsiva. O corpo desemaranhasse destes e do lugar onde estes se depositam, para que talvez continue a viver (tradução nossa).

A noção de “bordas”, ou fronteiras, é substancial para compreender as noções de abjeto de Kristeva. O abjeto é tudo aquilo que ameaça atravessar tal fronteira. Nas produções de horror, o abjeto aparece em uma miríade de subgêneros, em alguns, o abjeto se produz nas fronteiras entre a humanidade e a bestialidade (*A mosca* de David Cronenberg, *Um Lobisomen Americano em Paris* de Anthony Waller), mas também na fronteira entre o que é visto como um comportamento de gênero correto, ou de desejos sexuais normativos, e os que não o são (*Enraivecida na Fúria do Sexo* de David Cronenberg).

Também central para a noção de abjeto dentro do Horror;

[...] definitions of the monstrous as constructed in the modern horror text are grounded in ancient religious and historical notions of abjection – particularly in relation to the following religious ‘abominations: sexual immorality and perversion; corporeal alteration, decay and death; human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes; the feminine body and incest. These forms of abjection are also central to the construction of the monstrous in the modern horror film¹⁸. (CREED, 2007, p.8, 9)

Assim, *Sil* se desenvolve em uma figura monstruosa-feminina sexualmente predatória. Ainda que possa se argumentar, em primeira análise, que o filme fetichizaria a mulher através da apresentação da mulher nua, em busca de sexo, através da abjeção, pode-se concluir que o filme inverte tal perspectiva. Através da abjeção estética – *Sil* em sua forma monstruosa está sempre envolta de fluidos corporais – e simbólica, na forma do que Creed chama de *Archaic Mother*, que seria “the mother as primordial abyss, the point of origin and of end”.¹⁹ (CREED, 2007, p17)

Em *A centopeia Humana*, de 2009, dirigido por Tom Six, um renomado médico, conhecido por separar gêmeos siameses, resolve criar uma “centopéia humana”, juntando três seres humanos, costurando a boca de um ao ânus de outro. No filme, a centopéia é formada por duas mulheres e um homem, sendo o homem a “cabeça”, seguido pelas protagonistas, Lindsay e Jenny.

Novamente, as personagens femininas aparecem primeiramente como passivas, inocentes, que se deixam capturar pelo médico (representado por um homem com aspecto de velho), que tornam-se parte desta sádica experiência exatamente por sua inocência. Contudo, o decorrer do filme aponta para outra direção, ao final, todos os homens envolvidos morrem, a cabeça da centopéia, masculina, se suicida, equanto a parte femina – ainda que não sem sequelas – sobrevive.

Aqui, a abjeção surge através do confronto entre as fronteiras do que é humano e não-humano, entre a fusão de três corpos, antes determinados como “Homem” e “Mulher”, em uma nova criatura, que mescla homem e mulher, que une através dos dejetos, que inverte a ordem do corpo de maneira extrema, e que

¹⁸ Definições do monstruoso como é construído no texto do horror moderno estão baseados em noções de abjeto históricas e de religiões antigas – particularmente em relação as seguintes ‘abominações’ religiosas: imoralidade sexual e perversão; alteração corporal; dejetos corporais; o corpo feminino e incesto. Essas formas de abjeção são também centrais na construção do monstruoso no filme de horror moderno. (tradução livre)

¹⁹ A mãe como abismo primordial, como ponto de origem e de fim. (tradução livre)

portanto, segundo Creed, apontam para uma fragilidade da ordem simbólica, transgredida em película.

I would argue, is also the central ideological project of the popular horror film – purification of the abject through a ‘descent into the foundations of the symbolic construct’. The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, particularly the mother and all that her universe signifies²⁰. (CREED, 2007, p.14)

Pode-se assim abrir uma via de debate sobre as possibilidades do gênero de Horror em inverter as expectativas baseadas na sociedade patriarcal, resignificando através dos corpos abjetos, do monstruoso-feminino, padrões que pareceriam-nos comuns em meio aos clichês do gênero.

Bibliografia

- CLOVER J, Carol. **Men, Women, and Chain saws: Gender in the modern Film**. Princeton University Press, 1993
- CREED, Barbara. **Horror and the Carnavalesque: the body monstrous**. In Fields of Vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography, 1995.
- _____. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. New York: Routledge, 2007
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen 16, no. 4 (1975)
- MYUNG Choi, **Employing the Grotesque As a Communication Strategy - The History of an Artistic Style**, Edwin Mellen Pr, 2009.
- FELLUGA, Dino. **Critical Theory: The Key Concepts**, Taylor Francis Ltd, United Kingdom, 2015

Filmografia

- A Centopeia Humana**. Dir. Tom Six. Six Entertainment, 2009.
- A Experiência**. Dir. Roger Donaldson. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1995.

²⁰ Eu argumentaria que, é também o centro do projeto ideológico o filme de horror popular – a purificação do abjeto através de uma ‘descida às fundações do constructo simbólico’. O filme de horror procurar trazer a confrontação com o abjeto (o corpo, os dejetos corporais, o monstruoso-feminino) de modo a finalmente ejetar o abjeto e redesenhar as fronteiras entre humano e não-humano. Como uma forma moderna de um rito de corrupção, o filme de horror procura separar a ordem simbólica de tudo que ameaça sua estabilidade, particularmente a mãe e tudo o que seu universo significa. (tradução livre)