

Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco

Possession films: the ecstasy of rapture as a spectacle of baroque eroticism

Des films de possession: l'extase de ravissement comme spectacle d'érotisme baroque

Giancarlo Couto

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
E-mail: giancarlobcouto@gmail.com
ORCID: orcid.org/0000-0001-9757-522X

Carlos Gerbase

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
E-mail: cgerbase@pu.rs.br
ORCID: orcid.org/0000-0001-9215-5840

RESUMO:

O objetivo deste artigo é investigar a gênese das imagens de possessão divina e demoníaca no cinema. O recorte trabalha com os seguintes filmes: *Madre Joana dos Anjos* (1961), *Il Demonio* (1963), *O exorcista* (1973), *Exorcismo negro* (1974) e *Stigmata* (1999). A hipótese advoga no sentido de que a gênese dessas imagens está na arte barroca, se ancorando principalmente nos casos de possessão da época e na mística católica, traduzida nos exercícios espirituais, no arrebatamento divino e em obras do período, sendo elas esculturas, pinturas e textos. As conclusões deste texto versam sobre as relações entre erotismo e violência, ambos canalizados nas obras de arte e nas imagens, a fim de ora evitar, ora espetacularizar os pecados da carne.

Palavras-Chave: Barroco. Cinema de horror. Possessão. Erotismo.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to investigate the genesis of divine and demonic possession images in film. Our scope includes the following movies: *Mother Joan of the Angels* (1961), *The Demon* (1963), *The Exorcist* (1973), *The Bloody Exorcism of Coffin Joe* (1974), and *Stigmata* (1999). The hypothesis is that the genesis of these images lies in baroque art, based primarily on possession cases of the time and on catholic mysticism, translated in spiritual exercises, divine rapture and works of that era, including sculptures, paintings and texts. The conclusions in this text refer to the relations between eroticism and violence, both channeled in works of art and in film images, in an attempt to at times avoid, other times make a spectacle of sins of the flesh.

Keywords: *Baroque. Horror cinema. Possession. Eroticism.*

RÉSUMÉ:

Le but de cet article est d'étudier la genèse des images de possession divine et démoniaque au cinéma. Le découpage fonctionne avec les films suivants: *Mère Jeanne des Anges* (1961), *Le Démon dans la Chair* (1963), *L'Exorciste* (1973), *Exorcisme Noir* (1974), *Stigmata* (1999). L'hypothèse avance que la genèse de ces images est dans l'art baroque, s'ancrant principalement dans les cas de possession du temps et dans la mystique catholique, traduite en exercices spirituels, en ravissement divin et en œuvres d'époque, à savoir des sculptures, des peintures et des textes. Les conclusions de ce texte traitent du rapport entre l'érotisme et la violence, à la fois canalisés dans les œuvres d'art et dans les images, afin, tantôt d'éviter, tantôt de spectaculaire, les péchés de la chair.

Mots-clés: *Baroque. Cinéma d'horreur. Possession. Érotisme.*

Introdução

Em 1973 foi lançado um filme importante para o gênero do horror por dois motivos: primeiro, por mudar seu rumo, abordando uma subtrama que até então havia sido pouco ou nada desenvolvida; segundo, por reavivar o gênero, que já não fazia muito sucesso nos cinemas. Falamos aqui de *O exorcista*, de William Friedkin. Sucesso de público, o filme ganhou diversas sequências e influenciou outras tantas obras audiovisuais pelo mundo (CARROLL, 1999). No Brasil, tivemos até uma versão de relativo sucesso com o público: *Exorcismo negro*, de José Mojica Marins, lançado em 1974, poucas semanas depois da estreia nacional da versão estadunidense.

Como Hutchings (2009) comenta, o subgênero de possessão contou apenas com poucos filmes antes dessa onda dos anos 1970. Tais obras esparsas, todavia, destacavam os aspectos psicológicos da possessão, além de focar em possessões por espíritos de outras pessoas já mortas. Alguns exemplos são: *As mãos de Orlac* (1924), de Robert Wiene, no qual um pianista, que perde suas mãos num acidente e recebe num transplante as mãos de um assassino, começa a crer estar predisposto a matar; *Anjo e demônio* (1933), de Victor Halperin, que conta a história de uma moça possuída pelo espírito de uma mulher assassinada que busca vinganças; e *Os inocentes* (1961), de Jack Clayton, que conta com possessões de uma mulher morta que assombra uma governanta. Em 1971, a produtora inglesa Hammer também abordou esse assunto, priorizando a mesma perspectiva psicológica e mental, com as obras *Sangue no sarcófago da múmia* e *As mãos do estripador*.

O que une tais obras tão esparsas durante o tempo e espaço é o foco na possessão de algo sobrenatural, não demoníaco ou divino, mas um espírito ou entidade de alguém que já viveu, que tem uma raiz humana. Falamos aqui de pessoas comuns que querem vingança ou algum modo de voltar à vida, ou de algum assassino de outra época que quer continuar sua trilha de sangue. Nesse sentido, um dos diferenciais de *O exorcista* é ele tratar não só de uma possessão, mas sim de uma possessão demoníaca. Defendemos aqui que tanto esta obra quanto as outras que serão trabalhadas neste texto guardam essa relação com o cristianismo e seu universo, fato que será importante para relacioná-las ao barroco, que, como colocaremos mais à frente, vemos como arte da Contrarreforma. Nosso *corpus* consistirá, então, nos seguintes filmes: *O exorcista* (1973) e *Exorcismo negro* (1974), como representantes da possessão demoníaca dentro do gênero de horror neste ciclo dos anos 1970; *Stigmata* (1999), como exemplo de uma possessão divina; e *Madre Joana dos Anjos* (1961) e *Il Demonio* (1963), como exemplos de possessões demoníacas de fora do gênero, mas que tiveram grande importância para questões imagéticas que ressoam nos demais.

Ao partir do pressuposto que o corpo da possuída¹ tem uma função fundamental nesses filmes e que todos eles se relacionam diretamente com o universo cristão, estabelecemos a hipótese de que tais obras se ancoram não só narrativamente, mas também, e mais importante para nós, imageticamente, em conceitos cristãos. Buscamos, então, a gênese dessas imagens. Tal hipótese nos levou à arte barroca, a grande arte representante da Contrarreforma Católica, período que se iniciou em 1545, com uma série de movimentos da Igreja Católica em resposta a Reforma Protestante (1517). Desta feita, partimos do conceito de Weisbach (1948), que pensa o Barroco como arte da Contrarreforma. Logo, nosso intuito é buscar a gênese desse corpo possuído nos casos e exemplos artísticos do arrebatamento divino e dos casos de possessão, fenômenos que se difundiram na mesma época do barroco, ou seja, entre os séculos XVI e XVII.

O barroco como arte da Contrarreforma

O historiador da arte Werner Weisbach (1948) defende o barroco como arte da Contrarreforma. Mesmo com outros pontos de vista, deixamos claro desde o começo que partiremos desse pressuposto. Não acreditamos, e nem Weisbach (1948) o afirma, que toda a arte barroca estava a serviço da Igreja Católica, porém, justamente por estar inserida nesse contexto histórico, tal arte carrega em si muito de seu entorno.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. *Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

As artes representativas – Pintura e Escultura – tomam da religião, a cujo serviço colocam suas práticas e usos de rito e de culto, e transmitem as várias formas de oração, cerimônias e sacrifícios, etc. Assim se desenvolvem determinados tipos iconográficos e traços mímicos expressivos, que se repetem de modo fixo e recebem um sentido convencional e compreensível para todos. A arte elabora, ainda, o conteúdo mitológico da religião, de modo que cria para as cenas particulares esquemas de representação mais ou menos fixos (WEISBACH, 1948, p. 56, tradução nossa).²

Do mesmo modo, como mostraremos, muitos artistas barrocos não só tinham ligações com a Igreja, como também criaram profundamente em seus valores e até praticaram os exercícios de fé impostos por alguns setores católicos. O caráter historicamente antropofágico do cristianismo também o ajudou a incorporar elementos da arte em suas narrativas. Se no renascimento a arte visava à libertação pela ciência dos dogmas religiosos, centrando-se em um racionalismo de tons pastéis, luzes de pouco contraste e figuras pouco expressivas, no barroco, a Igreja Católica percebeu a importância dela e, enquanto os protestantes abdicaram das imagens, os católicos investiram nelas. Os papas e a alta cúpula começaram a se interessar mais pela arte, formando conselhos³ focados em análises das obras e produção de uma arte estritamente religiosa. O Concílio de Trento (1545-1563) também se posicionou frente às questões estéticas, delimitando quais tipos de imagens poderiam ser expostas em igrejas. Proibiu-se qualquer tipo de obra que contivesse alguma espécie de doutrina errônea sobre as escrituras, impurezas ou aspectos provocativos (WEISBACH, 1948).

Não é novidade o uso da arte para a doutrina religiosa, todavia, parece ser somente a partir desse momento que os afetos dos crentes adquirem suma importância: “a arte foi utilizada para propagar em suas imagens as ideias religiosas revitalizadas e concebidas segundo o novo espírito, bem como para transmitir sentimentos e estados de ânimo às massas devotas” (WEISBACH, 1948, p. 58, tradução nossa).⁴ Como Gélis (2012) frisa, nesse momento as imagens ganham evidência nos cultos, sempre dialogando com as palavras para atingir o público. Não por acaso, é nesse período também que a paixão de Cristo ganha ainda mais importância. O martírio do corpo se mostra como um dos principais elos entre os fiéis, o Salvador e demais santos que sofreram tormentos. Ao contrário da arte de transição (entre os séculos XV e XVI), esta altamente metódica e sem expressões, o barroco se ocupa dos contornos do corpo, da sensação de movimento e das luzes e contrastes (WÖLFFLIN, 1989).

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Por muito tempo a arte barroca sofreu preconceito, “uma arte selvagem, degenerada da Renascença”, dizia Burckhardt (*apud* DE MELLO, 1983, p. 8). Considerada um contraponto “tosco” ao renascimento, sua etimologia denuncia um sentido depreciativo: *barueco*, palavra espanhola advinda do português arcaico, era uma expressão utilizada por joalheiros para se referir a pérolas de formação defeituosa e irregular. Sua popularização, porém, se deu a partir da palavra francesa *baroque*, que indica extravagâncias, irregularidades e bizarrices. Foi Heinrich Wölfflin um dos primeiros a contestar Burckhardt, conferindo um papel positivo ao movimento:

Segundo Wölfflin, enquanto os artistas renascentistas visavam a linha e o desenho, os barrocos procuravam o pictórico, as cores; os primeiros preferiam tratar os planos e as superfícies, enquanto os outros se envolviam com a profundidade e os volumes. Uns adotaram as formas fechadas e os outros, as abertas, estendendo-se essas oposições também ao peso e leveza das formas usadas, sua unidade e multiplicidade (quando cada elemento tem valor próprio) e, finalmente, à clareza absoluta ou apenas relativa dos temas tratados (DE MELLO, 1983, p. 9).

Portanto, o barroco é, principalmente, um período de rompimento com as regras clássicas, uma ruptura que desfoca a razão e passa aos afetos. Substitui-se a moderação, a lógica e o equilíbrio pelo drama e pela fantasia. Se o renascimento se ancorava na razão, o barroco é a arte dos afetos (DE MELLO, 1983). Isso fica muito claro nas pinturas de Rubens e Caravaggio, citando apenas dois exemplos. Destacam-se o realismo e o movimento. A torção dos corpos e o labor dos músculos servem para despertar as emoções dos fiéis em relação às histórias bíblicas e às palavras do padre.

Wölfflin (1989) defende que Roma é o local de nascimento do barroco e é lá que ele se desenvolve de maneira mais notória em seu começo.⁵ Poucos imaginariam que à época, a cidade, em um momento de decadência devido aos saques de mercenários espanhóis, em 1527, e a Reforma Luterana, retomaria o poder de centro artístico europeu, muito menos com ajuda e protagonismo da Igreja Católica (MAINSTONE; MAINSTONE, 1984). O barroco, por sua vez, foi responsável não somente por reavivar a arte do local, mas também a cidade como um todo, com novos investimentos em arquitetura e urbanismo.

Ao mesmo tempo em que os reis e grandes líderes buscavam a pompa na arquitetura e em suas representações artísticas, o Concílio de Trento, estimulado por críticas dos reformistas, abriu espaço para o surgimento de ordens religiosas, que cada vez mais tiveram protagonismo na vida dos fiéis. Destacamos aqui o papel da Companhia de Jesus, liderada por Dom Inácio de Loyola, que, além de

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. *Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

ter grande protagonismo em relação às decisões políticas da Igreja, influenciou o comportamento de fiéis e artistas com suas práticas e exercícios de fé. Tais exercícios difundidos pela companhia de Loyola focavam na interiorização da fé, reforçando sentimentos fantasiosos e a sensibilidade dos crentes. Essa prática nos parece um dos pontos-chave para se entender o êxtase do arrebatamento divino e sua relação com uma erótica cristã. Além disso, retornam com força os discursos ascéticos, a busca pela retenção dos prazeres da carne e a luta contra os demônios da luxúria. Por outro lado, pululam os poemas e discursos místicos povoados de metáforas eróticas, além das próprias obras de arte, os corpos flamejantes de Rubens e as esculturas em êxtase de Bernini. O pecado da carne, tão combatido na modernidade, parece encontrar seu lugar no erotismo do barroco. Disfarçado de amor cristão e contração dos desejos, o voluptuoso se exprime através das tintas, do mármore e das palavras.

O erotismo barroco (ou o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo)

Wölfflin (1989) estabelece uma interessante descrição da arquitetura barroca. Tal descrição nos fornece importantes coordenadas para entender também outras obras do movimento:

Ela [a arquitetura] possuía algo absolutamente único: era capaz de dar a impressão do sublime. Aqui tocamos o âmago do barroco. Ele só pode se manifestar através do grande. A arquitetura religiosa é o lugar onde encontra total satisfação, onde pode fundir-se no infinito, dissolver-se no sentimento do poder supremo e no sentimento do inconcebível; disso advém a ênfase do período pós-clássico. Renunciando a tudo o que se pode apreender, aspira tão somente o grandioso. A arquitetura barroca e principalmente aqueles espaços enormes das igrejas produzem no espírito uma espécie de embriaguez. É uma sensação global, vaga; não se pode apreender o objeto, sente-se o desejo de abandonar-se ao infinito (WÖLFFLIN, 1989, p. 99).

Como já mencionamos, o barroco marca um deslocamento da razão para a emoção. O espectador é convocado a sentir o êxtase do arrebatamento não apenas através da grandiosa arquitetura das igrejas, mas também através das declarações do amor divino nas palavras dos poetas e nas figuras representadas em pinturas e esculturas. Tanto artistas como espectadores se embriagam no sublime e na luz que ilumina os corpos e traça seus robustos contornos.

É no mesmo período que surge o confessorário e se desenvolve o que Foucault (2001, p. 236) chamou de “anatomia da volúpia”. Os pecados deixam de ser apenas listados, agora eles precisam ser descritos detalhadamente em confissões cada vez menos esparsas. Segundo o autor, é nesse momento que o sexo se impõe como discurso pela primeira vez. Fala-se e detalha-se cada minúcia no confessorário. Se até então a confissão era comum, nunca antes os pormenores foram tão caros.⁶

A igreja da Contrarreforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, “esta abominável veste da alma”. Corpo depreciado do ser humano pecador, pois se ouve incessantemente dizer que é pelo corpo que ele corre o risco de perder-se. O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções e condenações. As tentações espreitam o ser humano desde a queda, e a permanência do tema pictórico das tentações de Santo Antão e de São Jerônimo expressa bem a vontade de lembrar sem cessar que a carne é fraca e que cada um, seja qual for sua condição ou sua força d’alma, jamais está seguro de não lhe sucumbir. Pois, mais do que de corpo, é precisamente de “carne” que se fala; assim, o desejo sexual é “agulhão da carne” e a relação sexual “obra da carne”, “comércio carnal”. Mesmo quando se usa uma linguagem mais elegante – por exemplo ao falar de “abraços” – o que se quer designar é sempre um corpo bem concreto e conotado. O corpo, lugar e aposta da experiência religiosa (GÉLIS, 2012, p. 20).

Um dos efeitos a partir da Contrarreforma é a maior preocupação com o corpo. Temos aí então dois modos diferentes de agir: a repressão e a distensão. Enquanto, por um lado, aumentam as perseguições às bruxas e aos hereges, figuras sempre associadas aos pecados da carne (CLARK, 2006), por outro, surge o confessorário e a arte barroca. No confessorário temos o jogo do discurso sexual, o prazer da fala. Ao mesmo tempo, a arte é outro mecanismo de suspiro, que descarrega as tensões da carne. Essas relações ambíguas mantêm um jogo interessante de movimento dos corpos. Enquanto as possessões de bruxas e freiras por demônios caracterizam seus corpos como “campos de batalha” (FOUCAULT, 2001, p. 268), ou seja, da luta entre o possuído e o demônio, de seu duplo papel de desejante e desejado, os homens e mulheres santos têm sensações muito semelhantes através dos arrebatamentos divinos. Se os possuídos por demônios têm seus corpos retorcidos, os arrebatados pelo amor de Deus se perdem na infinitude de um gozo que lhes ilumina e arrepia.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Para Bataille (2014), a guerra é a violência organizada. O Carnaval, em toda a sua origem, é a festa das desordens e transbordamento dos interditos através da organização. Na ética cristã, o casamento é o espaço que permite o ato sexual. O confessionário é o local a se organizar os pecados e descrevê-los. Todas essas noções tão comuns à sociedade e à religião nos levam ao que o próprio Bataille (2014, p. 87) afirma: “A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa”. Seria possível, seguindo tais preceitos, colocar a arte barroca como um alívio imagético para o erotismo? A nosso ver, sim. Defendemos aqui essa arte como um suspiro ordenado das vibrações trêmulas da carne, um desafogo esteticamente ordenado da volúpia. É por isso que essas obras são permitidas enquanto a Igreja persegue outros símbolos da modernidade, que se referiam à sexualidade desordenada. Como o próprio Foucault (2017) percebeu, a repressão não funciona completamente o tempo todo, ela precisa ser conduzida e disciplinada. Era preciso ordenar e atenuar a explosão orgástica da vida real. Aspira-se ao amor divino através da arte para se evitar o sexo terreno através da vida.

O Humano seiscentista ocidental entrega-se à conflitualidade consigo mesmo e com o pensamento do seu tempo. Contraste, angústia, pessimismo, crise espiritual e emocional elencam as características do humano marcadamente atingido pela inquietude das antíteses – culto do contraste – como: vida eterna *versus* vida terrena, teocentrismo *versus* antropocentrismo, alma *versus* corpo, espírito *versus* carne, fuga dos prazeres e busca de perdão divino *versus* gozo e sensualidade, fé *versus* razão, céu *versus* terra, brevidade do tempo que se vive *versus* renúncia do mesmo e busca do eterno, pecado *versus* perdão, etc. Marca da influência da Contrarreforma é o tempo das construções de monumentos e esculturas religiosas num estilo que procurava captar o movimento, o embelezamento. Impetuoso tempo que se canalizou no cultismo e concetismo, nessa linguagem dilemática, extravagante, carregada de antíteses, de paradoxos, de metáforas, de hipérboles, de prosopopeia, de paradoxos. As obras literárias evidenciam uma preferência por diversos temas como o amor e erotismo, a morte, a fugacidade da vida, a labilidade das coisas, pecado, castigo, arrependimento, religião, etc. (MAGALHÃES, 2016, p. 29).

Excetuando-se o papel da arte como educadora e doutrinadora para questões religiosas, vemos o barroco também com esse papel de alívio da carne dentro do cristianismo. Usaremos alguns exemplos para defender tal ponto, nos apoiando principalmente nas esculturas de Bernini e nos escritos religiosos de padres sobre o amor divino.

A Contrarreforma é marcada pelo retorno da mística católica. Os conhecidos “padres do deserto”, grandes figuras inspiradoras do começo da Idade Média, perderam prestígio com o tempo. Seu *ethos* místico e ascético, porém, retornou indiretamente com Dom Inácio de Loyola e seus exercícios de fé, que se espalharam por toda a Europa. Tais práticas buscavam uma ligação com a Paixão de Cristo através de uma série de atos extremamente regrados, incluindo horas de jejum e oração. Com ares de catarse, esses exercícios priorizavam o sensível e o fantasioso, buscando uma ligação com o sofrimento de Cristo, suas dores e humilhações, tentando sentir no próprio corpo todos os martírios pelos quais o Salvador passou. Esses exercícios eram feitos no escuro, com portas e janelas trancadas, evitando sentimentos de alegria. Dever-se-ia chorar, abrir o coração e tentar se aproximar da angústia e dor de Cristo. “As quatro semanas de Exercícios conduzem a alma através dos terrores do Inferno e da Paixão de Cristo até o esplendor do reino celestial e, finalmente, à união com Deus” (WEISBACH, 1948, p. 66, tradução nossa).⁷ Essa espiritualidade se concentrava, acima de tudo, na interioridade da pessoa, na sua busca pela santidade através da “aniquilação e conhecimento de si mesmo” (MAGALHÃES, 2016, p. 31), numa prática de abertura de sua interioridade para o divino, numa procura sem cessar pelo toque do além em seu âmago.

A Companhia de Jesus, comandada por Dom Inácio, alcançou grandes postos na hierarquia eclesial, ainda mais na evangelização do Novo Mundo. Nas artes, a influência também aconteceu:

Os artistas, como todos, foram afetados em suas sensibilidade e fantasia pela influência jesuítica. Bastará nomear dois dos maiores e mais influentes artistas que tiveram estreita relação com a Ordem: Rubens e Bernini. É sabido que Bernini praticava os exercícios espirituais (WEISBACH, 1948, p. 68, tradução nossa).⁸

Os temas psicológicos influenciados pelos Exercícios estão presentes também nos tratados teóricos de arte. Weisbach (1948) cita alguns autores, como Gilio, Borghini e Possevino, que defendem em seus textos que as representações divinas na poesia e pintura devem ser carregadas de afetos que remetam ao sofrimento, à angústia e à dor. Era indicado aos artistas que, assim como nos Exercícios, se empenhassem em imaginar os temas sagrados, priorizando a sensibilidade.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Magalhães (2016) estudou a fundo os escritos dos padres místicos de Portugal do período e encontrou, ali, diversas metáforas discursivas ligando o erotismo ao amor divino. Para a pesquisadora, esses textos demarcam claramente uma relação entre amantes:

Identificamos o cristianismo como uma religião de um Deus pessoal e próximo. Esta realidade transpira nos místicos lusitanos, como uma vibrante relação eu-tu, como uma atitude confessionalmente apaixonada entre ambos. Se os textos sagrados relatam estas realidades interrelacionais como tal, a mística, por sua vez, dá-lhes a pronúncia experiencial.

Importa termos presente, então, que a concepção subjacente aos textos místicos é a de que Deus é o primeiro amante, sendo o humano o seu-amado. Deus toma a iniciativa de amar, de revelar o amor, de cativar, de atrair o humano ao seu amor. O humano, por sua vez, percebe, consciencializa, esta presença amorosa, no mais íntimo de si e, num ato de aceitação consciente, responde ao divino amando-o, revelando o seu amor, atraindo-o ao seu amor. É então que ocorre a transformação no amor, em que o amante divino se transforma em amado e o humano amado em amante. No decorrer do discurso místico, o divino e o humano assumem mescladamente estas duas naturezas, em pleno atoamatório. É uma relação de estrutura correlativa. O facto de nela se transmutarem a condição de amante e a de amado é a demonstração da sua reciprocidade. É nesta relação que se inserem todas as estruturas do desejo, do sensual, do erótico, dos sentidos, da paixão, do corporal, do espiritual, etc. (MAGALHÃES, 2016, p. 42-43).

Ao se ler tais textos ficam claras as relações da autora. As obras são verdadeiros manifestos do amor divino com contornos eróticos. Falam também de sentimentos comumente ligados às paixões, como a alegria de se juntar ao amado, o medo de não ser bom o suficiente e até o sofrimento pelo amor não correspondido. Já o erotismo se encontra muitas vezes nas descrições dos momentos místicos, sempre priorizando a sensibilidade, os cheiros, sabores e cores. “Estes elementos determinam categoricamente a dimensão de intensidade, seja ela mais acústica ou física; a dimensão de penetração dos amantes; a dimensão de estimulação que sofrem; a dimensão de euforia ou recato; a dimensão de ativação afrodisíaca” (MAGALHÃES, 2016, p. 67). Existe, do mesmo modo, o jogo do ciúme e da culpa por ter outras paixões. “Ele tem consciência que o seu coração é impelido para outras paixões. Denuncia, então, muitas das suas fraquezas” (MAGALHÃES, 2016, p. 90). Vejamos como exemplo o seguinte trecho de um texto de Frei Tomé (1529-1582/83), frade da Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho:

Amo-vos, e desejo todo derreter-me em vosso amor. Se tivera o amor de todas as criaturas, com todo vos amaria; se tivera infinito amor, amara-vos infinitamente. Mas amo-vos quanto posso, e pois vós, infinito bem, todo sois meu, convosco todo vos amo. Oh se sempre vos amasse! Oh se sempre me abrasásseis! Oh se sempre vos possuísse! (FREI TOMÉ *apud* MAGALHÃES, 2016, p. 101).

Esse excerto poderia muito bem estar nos lábios de um personagem de Shakespeare, que lamenta o amor longínquo. O que não é coincidência, visto que se dedica a uma paixão distante, ao amor infinito, que está além, mas ao mesmo tempo se interioriza num movimento lancinante de paixão. Os exemplos de Magalhães (2016) são dos mais diversos e percorrem todas as facetas do ardor destes homens por Deus.

Além de Dom Inácio de Loyola, Santa Teresa (1515-1582) e São João da Cruz (1542-1591) também foram figuras centrais para a difusão do misticismo católico na Idade Moderna. Ambos se dedicavam a fortes ideais ascéticos, remetendo o corpo a penosas torturas. Os diários de Santa Teresa, em particular, mantêm um tom totalmente erótico na descrição de seus Exercícios, carregados de “fortes êxtases e fogo do amor de Deus” (WEISBACH, 1948, p. 69).⁹ Esses diários denunciam penas carregadas de prazer e dor, alternando momentos de gozo e melancolia com desmaios, arrebatamentos e alterações fisiológicas causadas por tais arrebatamentos místicos (WEISBACH, 1948).

Gian Lorenzo Bernini explorou os arrebatamentos da santa através de sua escultura em mármore *O êxtase de Santa Teresa* (fig. 1), produzida entre 1647 e 1652 e exposta na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. A escultura representa o exato momento descrito nos diários da santa, em que um anjo “mergulhou a flecha numerosas vezes no coração dela, causando-lhe intensa dor, mas deixando-a também consumida pelo amor de Deus” (MAINSTONE; MAINSTONE, 1984, p. 9). Seu peito é trespassado pela flecha do amor divino, enquanto seu rosto entra em torpor com ares de gozo. A escultura de um branco leitoso é banhada pela luz refletida em dourado que entra pelos vitrais, fazendo as vezes de luminosidade divina. Weisbach (1948, p. 242) exalta que não havia nada de escandaloso na obra, muito bem vista à sua época, “habituada a semelhantes expansões e manifestações de uma mística de amor”.¹⁰

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>



Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652. Escultura em mármore, 350 x 138 cm, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Fonte: *Wikimedia Commons*.

Bernini, um artista que seguia as prerrogativas barrocas, se serve das sensações descritas por Santa Teresa para dar vida a sua escultura:

A imagem do êxtase deve, pois, conduzir a um sentimento de êxtase. A arte tem que cumprir com ampla publicidade uma função de treinamento das almas, em certo modo semelhante ao que em outro aspecto fazem os Exercícios Espirituais de São Ignácio. Seu repertório de formas há de estar posto a serviço de definidos e penetrantes efeitos sentimentais (WEISBACH, 1948, p. 242, tradução nossa).¹¹

Madeleine e Rowland Mainstone (1984) destacam que havia toda uma preparação para observar a santa de Bernini. A escultura era vista de joelhos pelos fiéis que a observavam de baixo para cima, com a luz da claraboia iluminando a brancura do mármore. Como se percebe, artista e espectador se conectavam às obras do barroco através do sensorial, de uma preparação fisiológica para se extasiar diante do poder divino que delas resplandecia. O ato de admirar uma obra se assemelhava assim aos exercícios místicos da época, que inclusive Bernini praticava antes de produzir (WEISBACH, 1948). Devemos lembrar também Magalhães (2016), que diz que o sensorial é sempre caro aos amantes. Observar o êxtase de Santa Teresa era então não apenas se envolver sentimentalmente com a obra, imaginando o gozo e a dor que atingiram a religiosa através da flechada de amor do anjo, mas, mais do que isso, sentir a dor dos próprios joelhos enquanto se observa a escultura.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

São Francisco de Sales (1567-1622) foi outro célebre religioso que, através de seus textos, influenciou artistas e leigos. O bispo acreditava que o amor era a chave para a redenção e, por isso, era fundamental ao crente partilhar do amor de Cristo, inclusive fisicamente. Tal devoção comumente se aproximava do masoquismo:

Francisco de Sales também fala do “sofrimento do amor, e de amar o sofrimento”. A condolência com Cristo na cruz leva a alma a “incríveis convulsões e agonias, criando um êxtase que é amorosamente triste e tristemente amoroso”. Mas o misticismo da cruz de Francisco é sobretudo permeado pela partilha do amor, de modo que as condolências com Cristo também levam à alegria extática (VILADESAU, 2014, p. 38, tradução nossa).¹²

O sensual toma cada vez mais conta das artes. A nudez, disposição dos corpos, os gestos e modos de se apresentar são constantemente sexualizados. Não por acaso, Maria Madalena, a pecadora reformada, volta à moda, ganhando diversas representações e homenagens. Poemas, esculturas e pinturas em tamanho real ganham versões não somente para igrejas, mas também para coleções particulares. A santa é frequentemente demonstrada num ar que mistura o voluptuoso com o melancólico, a resignação com a sensualidade (WEISBACH, 1948).

Além do êxtase do arrebatamento divino, outro motivo muito caro ao barroco é o encontro entre erotismo e morte. E novamente Bernini consagrou o tema, dessa vez com sua estátua em mármore *Beata Ludovica Albertoni em seu leito de morte* (detalhe na fig. 6).

Segundo Ariès (2003), a tortura pode ter uma relação importante para pensarmos sobre essa ligação entre morte e erotismo (*Tanatos e Eros*), que se entrelaçam tão fortemente nesse período. Devemos lembrar que, com as resoluções do Concílio de Trento e a caça aos hereges, a tortura se estabelece como mecanismo de investigação e punição. Ela toma conta do imaginário de leigos e religiosos, dos que aplicam e sofrem. O espetáculo do horror se mistura com um fetiche erótico. Por um lado, temos as bruxas lascivas, os hereges libertinos, que têm seus corpos flagelados pelos mais variados instrumentos; por outro, os santos e os mártires, sempre retratados em obras de arte em pleno sofrimento, em corpos esqueléticos e dilacerados. Sendo assim, o tom erótico, que era completamente ausente nos temas macabros até o século XV, toma conta da cena e ajuda a moldar a mentalidade da época.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

A Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. *A Morte* de Baldung Grien arrebatava uma jovem com os afagos dos mais provocantes. O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. [...] São Bartolomeu escorchado vivo por carrascos atléticos nus, Santa Ágata e as virgens mártires, das quais “se dilaceram as tetas pendentes”. A literatura edificante do bom bispo Camus não hesita em colecionar mortes violentas e suplícios apavorantes dos quais – assim espero – procura tirar lições morais. Um dos livros deste autor, intitulado *Spectacles d’horreur*, é uma coletânea de tenebrosas narrativas (ARIÈS, 2003, p.147-148).

Retomemos Bataille (2014, p. 103-104), que coloca o erotismo e a crueldade como “domínios vizinhos, fundados ambos na embriaguez de escapar resolutamente ao poder do interdito”. São rompimentos que vão até o limite máximo do ordenado, mas que só existem justamente pela possibilidade de retorno à ordem anterior. Enquanto o erotismo é a abertura do corpo para o outro, a crueldade é a abertura da violência organizada. As ordens são como que trespassadas de modo catártico. Não por acaso, é nesse período tão preocupado com o corpo que surgem tais explosões de violência e sexualidade nas artes. Essas mentalidades não apenas se manifestam nas artes, mas se utiliza delas como dispositivo de ordenamento, de canalização de pulsões. Bataille (2014) bem soube disso, tanto que abriu o prólogo de seu livro dedicado ao erotismo com a seguinte frase:

O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam. A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre as paixões inconfessáveis deste e as suas próprias (BATAILLE, 2014, p. 29).

Enquanto se desvia do voluptuoso da vida que a cerca, a santa deflagra todo o seu erotismo através de suas paixões pelo amor divino. O erótico se transforma em amor e o orgasmo em êxtase. Desvia-se o olhar da vida para se contemplar o estético. As pistas para isso não estão apenas nos casos que passaram despercebidos à época, como as obras já comentadas, mas também em acontecimentos que excederam e provocaram a passagem desse limiar. É o caso de um quadro de São Sebastião, de Fra Bartolomeu, que teve que ser retirado da igreja onde estava exposto após uma série de confissões de fiéis, que diziam que a figura do santo lhes fazia pensar em pecados (ARASSE, 2012).

Filmes de possessão como espetáculo do erotismo barroco

Com relação à análise, decidimos por nos deter diante de algumas cenas em específico de possessão. Desta feita, as tramas servirão apenas para dar conta das situações em si, não sendo o destaque da análise. Por isso, nos concentramos em alguns fragmentos específicos, que possam manter um diálogo imagético com as obras do barroco. Como já explanado, o nosso *corpus* gira em torno de alguns filmes significativos para esse subgênero, sendo eles: *O exorcista* (1973) e *Exorcismo negro* (1974), como representantes dos anos 1970; *Stigmata* (1999), como exemplo da possessão divina, que se assemelha ao êxtase do arrebatamento; e *Madre Joana dos Anjos* (1961) e *Il Demonio* (1963), como obras que estão fora do gênero, mas que contam com cenas de possessão. Começamos por *Exorcismo negro*, que dialoga fortemente tanto com as imagens presentes nos outros filmes quanto com as obras barrocas.

A ideia para *Exorcismo negro* surgiu diretamente ligada ao *Exorcista*, de William Friedkin. O produtor Anibal Massaini Neto, vendo o sucesso mundial do filme estadunidense, decidiu chamar o mais famoso diretor de horror no Brasil, José Mojica Marins, para fazer uma versão nacional da obra, com o intuito de estreiar no mesmo ano.¹³ Contando com investimentos relativamente altos em relação a suas outras obras, como os sucessos de *Zé do Caixão*, *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, ambos da década anterior, Mojica teve liberdade artística e uma equipe profissional para produzir seu longa de possessão. Grande marqueteiro, o diretor ainda aproveitou as filas quilométricas que se formavam para ver *O exorcista* para divulgar seu filme, dizendo que o verdadeiro diabo não era americano, e sim brasileiro. Os alunos da escola de atuação de Mojica ainda fingiam desmaios e ataques de pânico nas exibições de *Exorcismo negro*, outro efeito de *marketing* muito usado pela versão estadunidense. Essas propagandas sem dúvida ajudaram no sucesso do filme, que, apesar de dividir a crítica, atraiu a curiosidade da imprensa e do público, ficando três meses em cartaz em São Paulo, além de ser exibido também em outras cidades do país (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Exorcismo negro mistura ficção e realidade num interessante exercício metalinguístico. O próprio Mojica é o protagonista da obra, que está de férias na casa de campo do amigo Álvaro (Walter Stuart) a fim de tomar ar fresco e planejar seu próximo filme. No entanto, alguns fatos estranhos começam a perturbar a tranquilidade do local, como fenômenos paranormais e possessões demo-

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

níacas. No final, Mojica se vê diante de sua própria criação, o Zé do Caixão, emissário do diabo, para cobrar uma dívida de Lúcia (Georgia Gomide), esposa de Álvaro, que anos atrás havia feito um pacto com a bruxa Malvina (Wanda Cosmo) para dar à luz sua filha Wilma (Ariane Arantes).

A cena que escolhemos retrata justamente o momento da possessão de Wilma (fig. 2), moça que foi prometida em casamento a Eugênio, filho do diabo. Mojica está em seu quarto quando ouve a voz da garota no cômodo ao lado. Ao adentrar no local, se depara com ela nua sobre a cama, se retorcendo de prazer e com o corpo cheio de marcas vermelhas, como se tivesse passado por alguma relação sadomasoquista. Wilma chama pelo nome de Eugênio enquanto passa as mãos pelo corpo. A voz da garota é dissonante, misturada com outra mais grave, sinal comum no imaginário da possessão, que indica que mais de uma alma habita aquele corpo. Assim como Santa Teresa, o corpo de Wilma é banhado por uma luz, não a dos vitrais da igreja, mas sim de duas lâmpadas na cabeceira da cama. O êxtase do arrebatamento aqui é o êxtase do arrebatamento demoníaco. Paralisado, Mojica observa impotente a cena. Então, a possuída pega uma barra de ferro fálica e começa a introduzir em sua vagina. Mojica tenta impedi-la, porém é atacado por ela, sendo golpeado na cabeça e caindo desacordado.



Fig. 2. A possessão de Wilma. Fonte: *Exorcismo negro*, 1974, de José Mojica Marins

Como é comum na filmografia de Mojica, a cena de horror carrega também muito de erotismo. Todavia, pela primeira vez, o diretor trabalha com o tema da possessão e, curiosamente, as imagens que dela resultam são muito próximas das representações dos arrebatamentos de Santa Teresa e da Beata Ludovica Albertoni (fig. 3). O que temos aqui, porém, é o arrebatamento pelo demoníaco, e não pelo divino. Como nas santas de Bernini, Wilma mantém a boca aberta e mira, em devaneios, o que está além, o metafísico que lhe traz o prazer e faz com que ela atinja o gozo. O movimento também é importante para essas obras. Se nas estátuas ele se dá pela luz e pelas vestes esvoaçantes, aqui temos o vai e vem da câmera, que se afasta e se aproxima por diferentes ângulos do corpo da possuída.



Fig. 3. Os rostos de Wilma e de Santa Teresa. Fontes: *Exorcismo Negro*, 1974, de José Mojica Marins, e Wikimedia Commons, respectivamente.

Não obstante, essa subversão do êxtase do arrebatamento que não é divino, mas sim demoníaco, não é nenhuma novidade. Essas imagens se tornaram populares nos relatos sobre possessões da modernidade, como demonstram Foucault (2001) e Clark (2006). O que se percebe é o corpo como “campo de batalha” (FOUCAULT, 2001, p. 268), ou seja, um espaço de luta entre o demônio e a possuída:

No fundo, é um corpo-fortaleza: fortaleza investida e sitiada. Corpo-cidadela, corpo-batalha: batalha entre o demônio e a possuída que resiste; batalha entre o que, na possuída resiste e essa parte dela mesma, ao contrário, que consente e se trai; batalha entre os demônios, os exorcistas, os diretores e a possuída, que ora os ajuda, ora os trai, ficando ora do lado do demônio pelo jogo dos prazeres, ora do lado dos diretores e dos exorcistas por meio de suas resistências. É tudo isso que constitui o teatro somático da possessão (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Não por acaso, os exemplos de Foucault consistem em excertos dos relatos de Michel de Certeau sobre as possessões das freiras de Loudun, caso famoso à época, no qual dezesseis freiras foram exorcizadas. Tanto a Beata Ludovica quanto a Santa Teresa viveram no século XVI. As esculturas de Bernini, por sua vez, foram produzidas entre 1647 e 1674. Entre essas datas temos o caso de Loudun, em 1632. Falamos de um mesmo período, com eventos separados por algumas décadas apenas. Não seria nenhum exagero falar aqui então de uma mentalidade barroca que marcou as relações do corpo com as possessões e arrebatamentos, marcando o imaginário por séculos, até retornar nessas obras de horror. Não por acaso também, o primeiro filme a abordar mais diretamente esses casos é *Madre Joana dos Anjos*, de Jerzy Kawalerowicz, lançado em 1961,¹⁴ baseado justamente nas possessões de Loudun.

A obra de Kawalerowicz tem um tom totalmente sério, buscando mostrar as tensões que a vida celibatária das freiras guarda. Não apenas num tom erótico, o filme mostra a solidão dessas mulheres e seus momentos de dúvida em relação à fé. A obra segue muito próxima dos relatos de Certeau que Foucault (2001) explorou, com a descrição dos rituais de purificação e exorcismo de Joana dos Anjos, Madre Superiora do local. A mulher, acometida pela possessão, tinha várias características que se tornaram comuns tanto nos relatos quanto nos filmes posteriores, como convulsões, vozes dissonantes, linguagens desconhecidas e, principalmente, essa batalha entre possuída e invasor. Joana ora ajudava seus exorcistas, ora mentia. Contorcer-se ao receber a benção, deter-se na iminência de vomitar enquanto lutava contra o possessor, tremer ao tentar juntar as mãos para orar, todos esses eram indícios dessa luta da qual Foucault (2001) tanto fala e são reproduzidos no filme.

No primeiro momento em que Madre Joana é acometida pelo demônio em público, se estabelece um fragmento que irá ressoar em outros filmes de possessão, até ficar mais famoso na obra de William Friedkin. A cena de *O exorcista* em que a menina possuída desce da escada de costas encarna toda a mentalidade desse corpo desordenado e acometido por demônios. Essa imagem está presente também no filme italiano *Il Demonio* (sem tradução para o português), de Brunello Rondi, lançado em 1963 (fig. 4).

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>



Fig. 4. A repetição dos movimentos das possuídas, Madre Joana (acima), Purificata (esq.) e Regan (dir.).
Fontes: *Madre Joana dos Anjos*, 1961, de Jerzy Kawalerowicz, *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi e *O Exorcista*, 1973, de William Friedkin, respectivamente.

Essas imagens reafirmam a noção do corpo possuído como um espaço de luta, que culmina em sua desordem máxima, quando o demônio tenta virar a possuída ao avesso, enfraquecê-la e humilhá-la. Tais imagens parecem o ápice da resistência quebrada, que desemboca na destruição total da ordem corporal. Na impossibilidade do êxtase, se tem o deslocamento, a violência extrema materializada em contorções.

O ponto de acesso para os demônios nessas obras é a luxúria. No caso das freiras de Loudun, o principal culpado foi o padre local, acusado de seduzir as mulheres. A protagonista de *Il Demonio*, Purificata (Daliah Lavi), é acometida por tais ataques por ciúmes de Antonio (Frank Wolff), homem por quem ela é apaixonada, mas que vai se casar com outra. Purificata tenta de tudo para seduzir Antonio, mas seus esforços são em vão. Ela é vista na comunidade como uma mulher lasciva, chamada de bruxa e até perseguida com paus e pedras pelos moradores. Todo seu sofrimento, misturado ao desejo, culmina na cena destacada e na possessão. Em *O exorcista*, a protagonista

(Linda Blair) é uma garota de 12 anos, em pleno despertar sexual que acompanha sua entrada na adolescência. Tal marca é reforçada pelas primeiras cenas em que a garota começa a passar mal e é levada em diferentes médicos, com sua condição não chamando tanta atenção justamente por ser associada às mudanças hormonais. Mesmo se tratando de uma criança, a obra abusa de cenas sexuais, com o ápice na cena em que o demônio usa um crucifixo para ferir a vagina da garota. Tal imagem retorna de maneira muito mais erótica do que violenta no filme de Mojica, quando Wilma usa a barra de ferro para se masturbar. Não esqueçamos também que a entidade que possui Regan, em *O exorcista*, é Pazuzu, demônio sumério retratado sempre com um grande membro fálico. Ao se tratar apenas de uma criança, Regan é comumente mostrada com dores, ao contrário das outras possuídas, que vagam no limiar entre a violência e o erotismo (fig. 5).



Fig. 5. Expressões faciais. Fontes: *Madre Joana dos Anjos*, 1961, de Jerzy Kawalerowicz, *O exorcista*, 1973, de William Friedkin, e *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi, respectivamente.

A ligação entre êxtase e possessão aparece em outros fragmentos de *Il Demonio* e *Exorcismo negro*. Tanto Wilma quanto Purificata usam das mãos para buscar o toque no corpo, enquanto clamam pelo demônio que não está em cena. Suas mãos tocam seus membros, porém parecem buscar justamente o etéreo que não está ali. Ao mesmo tempo, voltamos ao jogo destacado por Foucault (2001), do corpo como campo de batalha, pois as mãos são conduzidas também pelos demônios que dela se utilizam para tocar o corpo das amantes. Tal jogo complexo e confuso é mais uma indicação desse espetáculo erótico que se materializa como violência corporal. Mas tal toque não é apenas demoníaco, ele pode ser também sagrado. Se prestarmos atenção na disposição das mãos da obra *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte*, de Gian Lorenzo Bernini, veremos os mesmos motivos (fig. 6).



Fig. 6. O toque das mãos, Wilma (esq.), Purificata (dir.) e Beata Ludovica (abaixo). Fontes: *Exorcismo negro*, 1974, de José Mojica Marins, *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi e Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni em seu leito de morte*, 1671-167, escultura em mármore, 50 x 190 cm, Igreja de *San Francesco a Ripa*, Roma, Wikimedia Commons.

É justamente por esse motivo que tais imagens permanecem até mesmo em filmes que mostram a possessão divina. É o caso do filme lançado em 1999, *Stigmata*, de Rupert Wainwright, que conta a história de Frankie (Patricia Arquette), uma jovem que começa a receber os estigmas de Cristo em seu corpo.¹⁵ No final do longa-metragem, após receber diversas chagas de Cristo, Frankie chega ao arrebatamento. Incorporando o espírito de um Santo, ela se corta e entra em transe. Após ser jogada na cama e levitar, a jovem chora lágrimas de sangue, enquanto seu corpo se abre em feridas. Toda a ação é explorada por diversos ângulos, que remetem às possessões de Regan, em *O exorcista*. Por fim, Frankie, enquanto levita, estende os braços como se estivesse sendo crucificada (fig. 7). Toda essa cena acontece justamente quando Frankie tenta beijar o padre que a está ajudando. Acontece que, no decorrer da trama, ambos se apaixonam, o que leva o padre a rever seus votos.¹⁶ Mais uma vez erotismo e violência se misturam e atingem o êxtase máximo com o arrebatamento. A imagem do corpo suspenso de Frankie, por sua vez, é uma reedição de *O exorcista*. Essa força externa que arrebatava o corpo pode ser demoníaca ou santa. Assim, também, a luz pode ser diabólica ou divina.



Figura 7. Arrebatamentos em *Stigmata* (acima) e *O exorcista* (abaixo). Fontes: *Stigmata*, 1999, de Rupert Wainwright, *O exorcista*, 1973, de William Friedkin, respectivamente.

Considerações finais

Depois de encontrar a gênese dessas imagens dos filmes de possessão do século XX, cabe nos perguntar: o que elas nos dizem? O que queremos mostrar aqui é que tanto o êxtase do arrebatamento divino quanto a possessão demoníaca têm a mesma gênese e apresentam diferentes pontos de vista acerca da mesma questão. Eles se apresentam como canalizações corporais do sexual em meio a situações eróticas. As pulsões sexuais eclodem em arrebatamentos e possessões, em estigmas e chagas. As cenas analisadas nos mostram que suas construções se dão a partir da mesma mentalidade, das dúvidas, dos desejos e das catarses. Enquanto o êxtase do arrebatamento era mostrado como a ascensão ao amor divino, a possessão era seu rebaixamento imoral. A diferença entre a Beata Ludovica e Madre Joana dos Anjos é que à primeira foi dada a liberdade de gozar, seu misticismo se traduziu em êxtase do arrebatamento. Já Madre Joana transformou toda sua tensão e dúvida em possessão. Não à toa que poucos anos separam suas histórias: são expressões diferentes da mesma coisa.

Sendo assim, os filmes de possessão resgatam essas imagens e esse imaginário de relatos de possessões e arrebatamentos justamente para focar nos corpos contorcidos e nessa humilhação histórica feminina. Seria necessária uma maior investigação, mas como hipótese vindoura, podemos notar que tais filmes estão inseridos justamente numa época de libertação feminina e forte mudança de costumes (décadas de 1960 e 1970), com maior protagonismo feminino e consequente ressentimento masculino. A essas obras podemos imputar esse papel ambíguo de denunciar e ao mesmo tempo espetacularizar esse contexto. Ainda no século XX permanecem reminiscências da mentalidade barroca, da espetacularização de um gozo feminino negado, que ainda não se entendeu completamente.

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 1. p. 535-620.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão**: Maldito – a biografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxo do coração**. 1. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1999.
- CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a idéia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. São Paulo: Edusp, 2006.
- DE MELLO, Suzy. **Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EXORCISMO Negro. Direção: José Mojica Marins. Brasil: Cinedistri, 1974. 1 DVD (100 min), son., color.
- FESSLER, Daniel. Starvation, serotonin, and symbolism: a psychobiocultural perspective on stigmata. **Mind & Society**, v. 3, n. 2, p. 81-96, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no collège de france (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 1. p. 19-130.
- HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of horror cinema**. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009.
- IL DEMONIO. Direção: Brunello Rondi. Itália: Titanus, 1963. 1 DVD (94 min), son., color.
- MAGALHÃES, Eugénia Maria da Silva Abrantes. **Erotismo e metáfora no discurso místico**: autores portugueses do renascimento e do barroco. 2016, 495 p. Tese (Doutorado em História) – Especialidade em História e Cultura das Religiões, Universidade de Lisboa.
- MAINSTONE, Madeleine; MAINSTONE, Rowland. **O barroco e o século XVII**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

MATKA Joanna od Aniolów. Direção: Jerzy Kawalerowicz. Polônia: Film Polski, 1961. 1 DVD (110 min), son., color.

STIGMATA. Direção: Rupert Wainwright. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1999. 1 DVD (103 min), son., color.

THE EXORCIST. Direção: William Friedkin, Estados Unidos: Warner Bros., 1973. 1 DVD (121 min), son., color.

VIDAL, Marciano. **Moral de atitudes**: moral fundamental. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.

WEISBACH, Werner. **El barroco**: arte de la contrarreforma. 2. ed. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NOTAS

- 1 Como ficará claro, em todas as cenas analisadas tratamos de mulheres possuídas, detalhe que será importante nas nossas conclusões.
- 2 “Las artes representativas – Pintura y Escultura – toman de la religión a cuyo servicio se colocan sus prácticas y usos de rito y de culto y transmiten las varias formas de oración, ceremonias y sacrificios, etc. Así se desarrollan determinados tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos que se repiten de modo fijo y reciben un sentido convencional y comprensible para todo el mundo. El arte elabora, además, el contenido mitológico de la religión, de modo que crea para las escenas particulares esquemas de representación más o menos fijos”.
- 3 Weisbach (1948) destaca a confraria Virtuosi al Panteon, formada, em 1543, por artistas que se reuniram na Igreja de Santa María Rotonda, em Roma, para discutir, expor e fomentar uma arte exclusivamente religiosa.
- 4 “el arte fué utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas”.
- 5 Alguns pesquisadores discordam sobre quais seriam os primeiros artistas barrocos em específico, mas não vemos necessidade de entrar nessa discussão, visto que foge do escopo desta pesquisa. Sobre o começo ser em Roma ou não, todavia, não há grandes dúvidas.
- 6 É nesse mesmo momento que se difundem os manuais casuístas, publicações dedicadas a confesores, detalhando as práticas e punições que deviam ser impostas. Como já comentado na introdução deste artigo, desde aí até o Concílio Vaticano II (1962-1965), o casuísmo foi dominante no pensamento moralista cristão
- 7 “Las cuatro semanas de Ejercicios conducen al alma a través de los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo hasta al esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión con Dios”.
- 8 “Los artistas, como todo el mundo, fueron afectados en su sensibilidad y su fantasía por la influencia jesuítica. Bastará nombrar a dos de los artistas más grandes e influyentes que estuvieron en estrecha relación con la Orden: Rubens y Bernini. Sabido es que Bernini practicaba los Ejercicios espirituales”.
- 9 “fuertes éxtasis y fuego de amor de Dios”.
- 10 “habituada a semejantes expansiones y manifestaciones de una mística de amor”.
- 11 “La imagen del éxtasis debe, pues, conducir a un sentimiento de éxtasis. El arte tiene que cumplir con amplia publicidad una función de aleccionamiento de las almas, en cierto modo semejante a lo que en otro aspecto verifican los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Su repertorio de formas ha de estar puesto al servicio de definidos y penetrantes efectos sentimentales”.
- 12 “Francis de Sales also speaks of ‘the suffering of love, and the love of suffering.’ Condolence with Christ on the cross brings the soul into ‘incredible convulsions and agonies, creating an ecstasy that is lovingly sorrowful, and sorrowfully loving.’ But Francis’s mysticism of the cross is above all permeated by the sharing of love, so that condolence with Christ also leads to ecstatic joy”.
- 13 *O Exorcista* foi lançado mundialmente em 1973, porém só chegou ao Brasil no ano seguinte, no dia 11 de novembro. Isso deu tempo para Mojica preparar sua versão e lançá-la em data próxima, no dia 23 de dezembro. A previsão era de que os lançamentos fossem juntos, porém Mojica teve problemas com a censura, que demorou a liberar a fita (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).
- 14 *Os demônios*, de Ken Russell, trata exatamente do mesmo caso, porém, por focar mais em suas questões políticas e no lado farsesco da história (descobriu-se posteriormente que todas as possessões eram falsas, ou no mínimo induzidas psicologicamente, a fim de acusar o padre Urbain Grandier), decidimos deixar o filme de fora do nosso *corpus*.
- 15 Os estigmas também são interessantes incorporações do divino, todavia não os explorarei aqui para não me estender e também por serem um fenômeno um pouco mais antigo (o primeiro relato do qual se tem conhecimento é o de São Francisco de Assis, no século XIII). *Grosso modo*, os estigmas são casos em que cristãos muito fervorosos desenvolveram marcas no corpo, principalmente nos pés e mãos, que relembram as chagas da Paixão de Cristo. Essas chagas também eram comumente acompanhadas por visões do divino (FESSLER, 2002).
- 16 Assim como no caso de Loudun, temos um padre que desperta os desejos sexuais de mulheres.