



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU!- A memória cultural
orientalista no filme *O Exorcista* (1973)

Carolina Suriz dos Santos

Porto Alegre, 2022.

CAROLINA SURIZ DOS SANTOS

THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU! A memória cultural orientalista
no filme *O Exorcista* (1973)

Dissertação de Mestrado em História apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Katia Maria Paim Pozzer.

Linha de Pesquisa: Cultura e Representação.

Porto Alegre, 2022.

CIP - Catalogação na Publicação

dos Santos, Carolina Suriz
THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU! A memória
cultural orientalista no filme O Exorcista (1973) /
Carolina Suriz dos Santos. -- 2022.
120 f.
Orientador: Katia Maria Paim Pozzer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Memória Cultural. 2. Orientalismo. 3. Cinema. 4.
Contracultura. I. Paim Pozzer, Katia Maria, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carolina Suriz dos Santos

THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU! A memória cultural orientalista
no filme *O Exorcista* (1973)

Dissertação de Mestrado em História
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em História pelo
Programa de Pós-Graduação em História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 20 de Janeiro de 2022.

Resultado: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª: Katia Maria Paim Pozzer
Departamento de História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr.: Rafael Hansen Quinsani
Rede Municipal de Guaíba

Prof. Dr. Arthur Lima de Avila
Departamento de História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi
Departamento de História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

A pesquisa acadêmica parece, mas não é um ato solitário. Muito pelo contrário, é um processo recheado até o seu átomo de um “nós”. Esse “nós” é composto da mais plural e diversa companhia. Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS e ao querido Coordenador Prof.Dr. Igor Salomão Teixeira, pela empatia e compreensão com seu corpo discente em meio a tempos pandêmicos e nebulosos. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa com seu auxílio. À minha querida orientadora Prof.Dra. Katia Maria Paim Pozzer, pelas palavras, carinho e apoio durante estes últimos dois anos. Meus mais sinceros agradecimentos.

Se é para seguir na loucura da gincana acadêmica, a faça cercada dos melhores, ou pelo menos daqueles que compartilham de seu insano entusiasmo. Greice Adriana Macedo, Karen Cristina Garbo, Fábio Moreira, Gabriel Truccolo de Lima, Vanessa Ames Schommer, Calane Tavares e Sarah Tolfo. Ao pessoal do LUHLA (Laboratório Unificado de História e Linguagem Audiovisual) por compartilhar a paixão em assistir filmes e ficar horas debatendo. Ao mentor de nosso laboratório, Prof.Dr. Rafael Hansen Quinsani. À todxs colegas da Pós que sempre trouxeram palavras gentis e de conforto, mostrando o sentido de uma união entre pares. Ao meu companheiro Lucas Vargas de Fraga pela paciência e amor nessa fase final da escrita. Aos meus pais, Eliete e João Alberto. E por fim, à Universidade pública e de qualidade que me é casa desde da graduação, UFRGS.

Muito obrigada.

RESUMO

A presente pesquisa procura compreender a construção de uma *memória cultural orientalista* na narrativa cinematográfica de horror a partir do filme *O Exorcista* de 1973, dirigido por William Friedkin e baseado no romance homônimo de William Peter Blatty. Os principais pontos do trabalho se sustentam na análise do discurso orientalista, repensado por Edward Said, e como ele se incorporou em um recordar do sujeito oriental por parte do Ocidente de forma a transformar um estereótipo que se inicia como exótico e diferente à uma ameaça e representação do Mal. E no contexto histórico e sociocultural dos Estados Unidos da América nas décadas de 1960 e 1970, respectivamente.

Palavras-Chave: Memória Cultura, Orientalismo, Cinema e Contracultura.

ABSTRACT

This research seeks to understand the construction of an orientalist cultural memory in the horror cinematographic narrative from the 1973 movie *The Exorcist*, directed by William Friedkin and based on the homonymous novel by William Peter Blatty. The main points of the work are based on the analysis of the orientalist discourse, rethought by Edward Said, and how it was incorporated in a recall of the oriental subject by the West in order to transform a stereotype that starts as exotic and different to a threat and representation of Evil. And in the historical and sociocultural context of the United States of America in the 1960s and 1970s, respectively.

Key-Words: Cultural Memory, Orientalism, Cinema and Counterculture.

SUMÁRIO

INTERIOR- UNIVERSIDADE DE GEORGETOWN- BAR DO CAMPUS- NOITE.....	07
1.	
EXTERNO- IRAQUE- NÍNIVE- DIA.....	21
1.1 - Orientalismos e identidade.....	24
1.2 - Uma categoria de análise, uma assombração pertinente.....	33
1.3- A Memória Cultural Orientalista e sua estrutura de participação cinematográfica.....	40
2.	
INTERIOR- CASA DOS MACNEIL- QUARTO DE REGAN- DIA.....	47
2.1- Juventude [des]Orientada.	48
2.2- Manson, não Woodstock.....	57
2.3 - O gênero horror: um barômetro da sociedade.....	64
3.	
EXTERIOR- RUA PROSPECT- CASA MACNEIL- NOITE.....	68
3.1- Proposta metodológica.....	70
3.2- The power of Christ compels you: decupagem.....	76
3.3- Desmaios, vômitos e idas à igreja.....	92
EXTERIOR- CASA MACNEIL- RUA PROSPECT- DIA.....	99
Referenciais bibliográficos.....	104
Obras audiovisuais mencionadas.....	110

INTERIOR- UNIVERSIDADE DE GEORGETOWN- CAMPUS BAR- NOITE.

KARRAS
Preciso de reatribuição Tom, quero sair deste trabalho. É errado, não é nada bom.

PRESIDENTE
Você é o melhor que temos.

KARRAS
Sou mesmo? É mais do que psiquiatria e você sabe Tom, alguns dos problemas se resumem à fé, à vocação, ao significado de suas vidas e eu não aguento mais. Eu preciso sair, estou inapto para isso. Acho que perdi minha fé, Tom.¹



Como escrever sobre *memória*? Como discorrer uma narrativa histórica onde sua principal personagem nos parece, em sua essência, etérea? Desenvolver para a leitora e/ou leitor o conceito de *memória cultural* na narrativa cinematográfica talvez seja o ponto mais árduo da jornada que irei adentrar. Posso afirmar aqui que a memória “é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência de identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo.”²; e que a memória no nível cultural é uma espécie de instituição – na qual seu tempo é mítico e sua identidade é intrínseca à cultura. Mas o que isso nos informa de fato sobre ela? Você consegue perceber o que ela é pela afirmação de Jan Assmann acima? Como ela age ou se constitui?

A memória tem sua graça. Digo, aquela que é despertada por um cheiro, por uma cor, por uma música ou filme. Ela tem sua graça, ela é imprevisível e até mesmo sarcástica. Essa memória não se sustenta apenas com o nosso ato de lembrar, mas, também, com suas diferentes performances no tempo sociocultural. Nós sequer notamos como ela age, nos

¹ “INTERIOR- UNIVERSITY OF GEORGETOWN- CAMPUS BAR- NIGHT. KARRAS: ‘I need reassignment Tom, I want out of this job. It's wrong, it's no good.’ PRESIDENT: ‘You're the best we've got.’ KARRAS: ‘Am I really? It's more than psychiatry and you know that Tom, some of their problems come down to faith, their vocation, the meaning of their lives and I can't cut it anymore. I need out. I'm unfit. I think I've lost my faith Tom.’”BLATTY, William P- *O Exorcista* - roteiro acessado pelo site www.horrorlair.com, 1973, pp.17.

² ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural** In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. Tradução de Méri Frotscher, disponibilizada pela revista História Oral. pp.116.

molda em suas concepções e estigmas e nos constitui como parte de um grupo ou de uma comunidade que nos coloca entre o um “nós” e “eles”. No início do século XXI – como isso soa estranho, não é mesmo?! – em uma escola pública da rede estadual do Rio Grande do Sul, essa memória sorrateira e não natural começava sua dança ritualizada em meu imaginário e cotidiano, quando ainda era pequena. Era primavera (acho, já estava quente) e, por alguma razão cujos limites mnemônicos não permitem recordar do porquê, em três dias minha turma teria dois períodos de aula vagos. A professora sugeriu um filme para que a molecada se mantivesse “civilizada” por pouco mais de cem minutos – palavras ditas pela própria velha professora. Pedindo sugestões àquele bando de crianças arteiras e curiosas, o filme escolhido para “matar” o tempo foi uma película que rondava a mente fértil e entusiasta do infante pré-rede social e YouTube dos anos 2000: *O Exorcista*. E aos gritos de “por favor!”, a velha professora se rendeu à onda pirraceira e adorável de seus alunos, aceitando a solicitação questionável e afirmando que iria alugar o VHS (sim, VHS). Tal ação levantou o desespero de Carolzinha, que naquele momento foi atingida por um raio de medo e insegurança que jamais tinha experienciado. Criada em uma família com valores cristãos e induzida a uma formação católica “clássica” – por assim dizer–, a pequena Carol encarou o fato de ter que assistir a tal filme como um confronto religioso para o qual não estava ainda preparada. O desenvolvimento social cristão ancorado no sentimento de culpa e punição faziam com que eu me sentisse um provável receptáculo de uma criatura maléfica e que ao assistir ao filme, isso se tornaria possível! Os cochichos e suposições que meus coleguinhas de classe afirmavam sobre a história de uma menina que é possuída pelo “demônio do deserto”, que vomita sopa de ervilha e gira sua cabeça em 360°, me deixavam ainda mais nervosa e presa em um conflito que eu não compreendia direito. A fascinação que o gênero de *horror* cinematográfico provoca em indivíduos de entre 8 e 10 anos de idade é, de fato, incrível. Olhando para trás chega a ser cômico; olhando para o agora é extraordinário perceber a capacidade do cinema de despertar sensações e anseios viscerais. Talvez tenha sido isso; o filme *O Exorcista* despertou em mim, pela primeira vez, a noção de um medo religioso. Foram três dias em absoluta angústia e ansiedade, com ave-marias e pai-nossos por todo lado, somados ao medo do tal do demônio que vinha do mesmo lugar que “os terroristas”. Afinal, a ideia de terrorista recém tinha sido implantada para aqueles pequenos estudantes no ano de 2001. Minha “eu-piá” pediu para sua mãe escrever uma pequena nota na agenda da escola, pedindo que não

deixasse sua filha assistir a tal filme. A reação da mãe foi de completo deleite, por perceber sua pequena tão impressionada por causa de uma obra de ficção; e, ao mesmo tempo, de incredulidade por permitirem a exibição de um filme tão “pesado” às criaturas da 4ª série. Sendo, então, liberada da sessão para ficar na biblioteca, eu-piá pegou um livro (*Vidas Secas*, primeira tentativa) e, em alívio, iniciou sua leitura. A memória, por vezes, é engraçada. Cerca de vinte anos depois, cá estamos, escrevendo a introdução de um estudo que provavelmente veio se rastejando nas paredes mnemônicas desta que vos escreve, desde daquela fatídica semana de meu ensino fundamental.

É no mínimo curioso pensar no porquê daquela reação acerca de um filme; seria só o medo infantil pelo desconhecido? Seria o resultado de uma forte influência católica, na qual a ideia de um ataque do Mal era mais transmitida do que a própria ideia de Bem? Ou seria a soma dessas duas coisas unidas pelo excesso de violência e pânico transmitidos diariamente pela televisão no pós-11/09? Não sei quais são os fatores exatos que me comoveram de forma tão forte ainda na infância, mas eles causaram uma marca profunda o suficiente para permitir o recordar daquele evento. Não só o medo religioso foi despertado naquela primavera, mas, também, o primeiro contato do que é considerado o “Oriente” e o “demônio do deserto” - a invasão ao Iraque, exaustivamente televisionada, impulsionou a imagem do oriental na ingênua mente de uma fedelha. O *outro* estava estabelecido. Essa recordação particular é fruto do impacto palpável da memória cultural da demonização do Oriente pelo Ocidente, (re)criada e transmitida pela narrativa cinematográfica.

De acordo com o historiador cultural Marek Tamm, nas últimas décadas, testemunhamos uma rearticulação na relação tradicional entre as categorias de passado, presente e futuro no Ocidente; uma rearticulação que François Hartog chamou de *Regime de Historicidade*, na qual o passado perde sua autonomia e cada vez mais ganha significado a partir do presente - ele não aparece mais como algo definitivo e irreversível³. Essa mudança no olhar da historiadora ou historiador para o passado permitiu encará-lo como algo que não é natural e sim culturalmente criado, ampliando o alcance historiográfico da pesquisa e levando à uma nova abordagem, chamada de *mnemohistory*. Batizada pelo historiador alemão Jan Assmann a partir dos estudos de Aby Warburg, a *mnemohistory* “está preocupada não com o passado em si, mas sim com o passado que é lembrado. Mapeia as narrativas tradicionais, as

³ TAMM, Marek - **Introduction: Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory**. In: *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015, pp.01.

teias da intertextualidade, as continuidades diacrônicas e as discontinuidades das leituras do passado.”⁴. Para Assmann, ela não é apenas um estudo sobre os eventos em si, mas a reflexão sobre esse “efeito de assombração” que acaba moldando o presente e o futuro. A *mnemohistory* é uma teoria da recepção aplicada à História, mas não uma recepção compreendida apenas como um transmitir e receber: “o passado não é simplesmente ‘recebido’ pelo presente.”. Ela se concentra no significado e relevância do produto da memória e neste presente que é “assombrado pelo passado e este passado que é modelado, inventado, reinventado e reconstruído pelo presente”⁵. É precisamente esta categoria de análise que nos permite iluminar o raciocínio consciente e inconsciente, esculpindo a natureza da memória cultural e, conseqüentemente, o nosso horizonte histórico.

Jan e sua companheira, Aleida Assmann, contribuíram para os estudos de memória ao desconstruir o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs para formular, então, dois modos diferentes de lembrar: a memória cultural e a memória comunicativa. Tanto Warburg como Halbwachs apresentaram teorias que deslocaram o discurso sobre o nosso conhecimento coletivo de uma perspectiva biológica para uma perspectiva sociocultural, expondo que o nosso consciente e inconsciente coletivos são um resultado da socialização e dos costumes. Os seres humanos necessitam de meios para manterem sua natureza consistente através das gerações.⁶

A solução para este problema é oferecida pela memória cultural, um conceito coletivo para todo o conhecimento que visa o comportamento e a experiência da organização interativa de uma sociedade e que é obtido através de repetições sociais de prática e iniciação a cada geração.⁷

Como dito, nas primeiras frases desta introdução, esta pesquisa encontra-se no campo de estudos da memória cultural, desenvolvida pelo casal de pesquisadores já citados. Para entendermos o conceito de Memória Cultural, é necessário antes, perceber sua diferença em

⁴ “(...)mnemohistory is concerned not with the past as such, but only with the past as it is remembered. It surveys the storylines of tradition, the webs of intertextuality, the diachronic continuities and discontinuities of reading the past.”ASSMANN, J. 1997:09 apud TAMM, Marek - **Introduction: Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory**. In: *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015, pp:03. Tradução própria.

⁵ “but ‘reception’ is not to be understood here merely in the narrow sense of transmitting and receiving. The past is not simply “received” by the present. The present is “haunted” by the past and the past is modelled, invented, reinvented, and reconstruct by the present” *Idem*, pp:03. Tradução própria.

⁶ “The solution to this problem is offered by cultural memory, a collective concept for all knowledge that directs behavior and experience in the interactive framework of a society and one that obtains through generations in repeated societal practice and initiation”ASSMANN, Jan -**Collective Memory and Cultural Identity**. In: *New German Critique, N.º. 65, Cultural History/Cultural Studies*, 1995, pp.126. Tradução própria.

⁷ *Idem*, pp.126

relação à Memória Comunicativa. Esta, também chamada de “memória cotidiana”, carece de características mais “culturais”, pois não oferece pontos fixos que conectam com um passado sempre em expansão durante a passagem do tempo. Assim como a memória comunicativa é caracterizada pela sua aproximação com o cotidiano, a memória cultural é definida, justamente, pelo seu distanciamento. Ela possui um ponto fixo, o seu horizonte não muda com a passagem do tempo. Estes pontos fixos são eventos fatídicos do passado, dos quais uma memória é mantida através da formação cultural e institucional da comunicação. Esta memória serve para pensarmos no que acontece quando nos retiramos da comunicação diária e entramos na área da cultura objetificada, ou seja, quando não encaramos a transmissão de memória como uma oralidade, com um tempo de duração restrito num curso de duas ou três gerações, como acontece com a memória comunicativa. Esta formação cultural cristaliza uma experiência coletiva⁸; a teoria de memória cultural dos Assmann procura relacionar todos os três pólos da memória entre si— um passado contemporâneo, a cultura e o grupo social. Para isso, ele afirma que a constituição da memória cultural é formada através da construção identitária de um grupo, definindo as fronteiras de pertencimento e evitando o esquecimento através de sua reconstrução. Como assim Carolina? Bem, basicamente a memória cultural trabalha para impedir que o elemento identitário de um grupo desapareça, constantemente associando a tradição com elementos contemporâneos através do uso de pontos diacrônicos cristalizados ao longo do tempo, que mantém-se vivos por meio de rituais e estruturas de disseminação e participação de memórias culturais específicas na dimensão social.

Estes pontos nos ajudam a entender a potência que a memória cultural tem em garantir esta *afterlife* (*Nachleben*)⁹ de costumes culturais por uma longa duração. O seu conceito abarca um corpo de material cânone que corresponde, especificamente, à cada época, ela pode ser

exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas(...) [como] em narrativas, canções, danças, rituais, máscaras e símbolos (...) ela requer, para sua atualização, certas ocasiões durante as quais a comunidade se junta para uma celebração¹⁰.

⁸ *Idem*, pp.128

⁹ Conceito desenvolvido por Aby Warburg em 1910 não se refere à um *afterlife* no sentido de uma outra vida além desta e sim, como uma continuação, um passado que se torna real no presente, ou que o assombra. In: TAMM, Marek - **Introduction: Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory**. In: *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015, pp:09-10.

¹⁰ ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural** In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. Tradução de Méri Frotscher, disponibilizada pela revista História Oral. pp:118/120

Como mencionado logo acima, uma de suas principais características se encontra na forma como ela se expressa na dimensão social e na estrutura de participação. Para isso, há instituições e transmissores que provêm a atualização necessária para que este ato de recordar, num espectro mítico e cultural, ocorra. A estrutura de participação da memória cultural consiste em portadores especializados da memória – como griôs, por exemplo -; hierarquicamente estruturados; e, em sociedades modernas, a introdução de outros métodos linguísticos, tais como o cinema, a radiodifusão e a televisão fazem parte desses meios transmissores de memória cultural.

O cinema é um grande catalisador para a propagação de ideias e mensagens que refletem o corpo social que o consome. Encontrar nele o combustível cultural para criar, manipular, influenciar e transmitir memória parece ser um movimento alegórico bastante utilizado por historiadoras e historiadores quando a proposta *cinema&história* surge. Não que esta apropriação da arte cinematográfica pelo discurso histórico seja em sua totalidade algo precipitado ou até mesmo superficial; mas para entender a magnitude do desenvolvimento de uma memória cultural específica dentro de uma narrativa tão fluída quanto a cinematográfica, é necessário compreender que um filme também é, em sua intenção indireta, independente do seu conteúdo, um discurso histórico. Esta pesquisa não descarta o uso alegórico das imagens, mas as eleva para além dele. Além de alegoria, o filme é, igualmente, fonte histórica. Essa discussão já foi muito debatida, criticada e, ao que parece, está resolvida. Mas não custa lembrar à leitora ou ao leitor que ela existe e, no meio historiográfico brasileiro, ainda há uma certa resistência em encarar o cinema como história, e não algo tangente à ela. O historiador estadunidense Robert Rosenstone serve aqui como um guia teórico no assunto, ele afirma sem meias palavras que

(...) o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admitem isso).¹¹

¹¹ “(...)that the familiar, solid world of history on the page and the equally familiar but more ephemeral world history on the screen are similar in at least two ways: they refer to actual events, moments, and movements from the past, and at the same time they partake of the unreal and the fictional, since both are made out of sets of conventions we have developed for talking about where we human beings have come from (and also where we are and where we think we are going, though this is something most people concerned with the past don't always

Logo, qualquer película, seja ela uma tentativa de representação do passado, uma narração futurística, fantástica ou de horror, possui em sua produção algo que sempre irá corresponder e dialogar com o grupo social que a absorve, realizando, de alguma forma, uma narrativa histórica.

O impacto da narrativa cinematográfica definiu o espectro cultural do globo no século XX. Dentre os gêneros narrativos que compõem a sétima arte, o *horror* é aquele que surgiu nos primórdios da linguagem fílmica e permanece, até a atualidade, como um dos carros-chefes da indústria. Gêneros cinematográficos atraem a atenção da audiência. Entre eles, a popularidade do horror se provou duradoura, justamente, pela sua capacidade de ressoar significados sociais e culturais como nenhum outro. Os filmes de “crianças possuídas” ou “crianças demônio” dos anos 70, como *A Profecia* (1976) de Richard Donner e o nosso querido *O Exorcista*, por exemplo, servem, dentre muitas coisas, para apontar o conflito sociológico que naquele momento latejava em relação aos papéis predominantes de gênero e instituição da família¹². Em sua obra sobre o gênero de horror da narrativa cinematográfica, *The Horror Film*, o historiador Stephen Prince argumenta que os significados ideológicos e outros problemas que moldam o mundo sociocultural, quando transmitidos através de uma película de horror, potencializam as associações sincrônicas, as memórias e os valores sociais de um determinado período ou momento histórico. O filme de horror é aquele que explora de forma mais impetuosa as questões mais fundamentais sobre a natureza humana.

Musicals nos oferecem rituais de flerte, westerns e filmes de guerra nos dão lições sobre o império americano; filmes de gângster confirmam nosso senso de anarquia social e injustiça econômica. Mas apenas o horror vai direto para o centro do desconforto da existência humana. E porque o faz, o gênero corresponde mais profundamente ao nosso sentido contemporâneo de mundo do que os outros.¹³

Pensar no gênero de horror, para este estudo, e trazê-lo para o centro do debate sobre a constituição de uma memória cultural específica na narrativa cinematográfica se provou essencial. Ao refletir nas potencialidades de um discurso histórico que abraça a exclusão e a

admit).”ROSENSTONE, Robert - **Chapter 01: History on Film**. In: *History on film, film on History*. Pearson Education Limited, 1st. edition, 2006, pp:02. Tradução própria.

¹² PRINCE, Stephen - **Introduction:The Dark Genre and Its Paradoxes**. In: *The Horror Film*. Rutgers University Press, 2004, pp:01.

¹³ “Musicals offer us courtship rituals; Westerns and war films give us lessons about American empire; gangster films confirm our sense of social anarchy and economic unfairness. But only horror goes straight to the deepest unease at the core of human existence. And because it does so, the genre corresponds more profoundly with our contemporary sense of the world than do the others”*Idem*, pp:03.

alteridade, como no caso do Ocidente em relação ao Oriente (dentro de uma tradição cristã e, conseqüentemente, nossa constituição cultural) e vinculamos isso à fonte deste trabalho, é interessante perceber o papel que o horror desempenhou desde da sua origem em destacar o *outro* como o não-humano, o não-natural. Um dos primeiros filmes considerados do gênero *The Haunted Castle*—também chamado de *The House of the Devil*— foi realizado em 1896, por Georges Méliès, e estabeleceu esta premissa da manifestação religiosa como impulso para chocar e criar a barreira entre o Bem e o Mal, entre o familiar e o estranho. O discurso de alteridade é intrínseco ao *horror*, o que torna o trabalho da memória cultural da “demonização” do Oriente pelo Ocidente parte do próprio DNA do gênero durante sua história no Cinema.

Nos Estados Unidos, desde da década de 1930, a época de Natal se estabeleceu como o segundo período mais lucrativo para produtores lançarem seus filmes, logo atrás das férias de verão. Normalmente, filmes com temas natalinos, como *A felicidade não se compra* (1946) de Frank Capra, são escolhidos a dedo para chamar as famílias em épocas de festividade. Porém, no final do ano de 1973, no dia 26 de dezembro para ser exata, estreou nos cinemas estadunidenses um dos filmes que entraram para a história do cinema como um clássico máximo do gênero de horror: *O Exorcista*. Uma escolha peculiar (e de certa forma, irônica), *O Exorcista* aterrorizou as salas de cinema um dia após o Natal de forma espetacular, causando filas que se estendiam por quadras, pessoas que esperavam até seis horas para conseguir um ingresso, desmaios no meio de sessões, um verdadeiro frenesi que marcaria a memória daqueles que vivenciaram. A película tornou-se o grande assunto na hora do jantar e nos programas jornalísticos de rede nacional; “Eu nunca em minha vida vi alguém desmaiar em um filme, e olha que é difícil fazer alguém desmaiar!”, afirmou o lanterninha em entrevista para um curta documental lançado no inverno de 1974¹⁴. O filme tornou-se, junto com *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, um evento cultural avassalador da arte cinematográfica e do gênero horror.

Baseado no livro homônimo de William Peter Blatty, e dirigido por William Friedkin, o *plot* do filme nos apresenta a Chris McNeil, atriz famosa de Hollywood, que começou a perceber comportamentos estranhos vindos de sua filha pré-adolescente, Reagan. Após todos

¹⁴ Frase retirada no 6min48seg de um compilado de vídeos caseiros, filmados em câmeras super 8 na época do lançamento do filme nos EUA. Estes fragmentos de registro podem ser assistido no canal do YouTube History Comes To Life, no link <https://www.youtube.com/watch?v=LSVHpXICDN8>. Acesso em: 17 de Março de 2020.

os procedimentos médicos e a moderna ciência do século XX se mostrarem ineficazes, a protagonista deposita suas últimas esperanças em dois padres da Igreja Católica para salvarem sua filha do mal que gradativamente a destruía. O antagonista da história é a entidade demoníaca que reside no corpo de Reagan e que levanta o grande tema do filme: a dúvida e a fé em um mundo predominantemente cético, moderno e científico. Pazuzu, nosso “vilão” da história, é apresentado logo no início da narrativa pelo olhar cristão do personagem Pe. Merrin, estabelecendo, assim, o presságio para o espectador de que aquela figura representa nada menos do que o Mal.

A entidade, no âmbito histórico, é um demônio assírio, sem data definida de surgimento, mas que teve o auge de sua iconografia no primeiro milênio antes da Era Comum. Sua imensa popularidade no período deu-se por representar, para as comunidades do Oriente Próximo, uma espécie de amuleto contra outros demônios, em outras palavras, era o Mal *vs.* Mal. A ambiguidade em relação a essa função apotropaica de Pazuzu – um amuleto de proteção que, ao mesmo tempo, pode causar o mal – ilustra os problemas de interpretação em relação a natureza da entidade que é reduzida as categorizações simplistas de “bem” e “mal” ou de “magia branca ou negra”, vindas da tradição dualista cristã¹⁵. Em termos gerais, a historiadora estadunidense Elaine Pagels caracteriza o processo de “demonização” cristã das religiões em torno do Mediterrâneo e do Oriente Próximo, no início do que consideramos a Era Comum, como a expressão do conflito humano, que, ao perceber-se como indivíduo ou comunidade, acaba por definir quem seria o *outro*¹⁶. Nessa tradição, o outro é definido como o não-humano, indigno do verdadeiro *logos* (a palavra divina) e, por consequência, merece ser combatido. Esta alteridade cristã sofisticou-se e acabou por ser determinante para a construção da base cultural das sociedades ocidentais e de um “discurso demonizador” na Cristandade, que reflete e reconfigura a memória cultural orientalista de nós, ocidentais, em relação ao que consideramos como Oriente. Sendo assim, Pazuzu é o nosso grande *totem* para pensar nas diversas formas e métodos que essa memória cultural adota e performa ao longo dos séculos.

Pensar o “Oriente” como um lugar criado e condenado à visão imperialista e racista do pensamento e sociedade europeus modernos é lembrar de Edward Said. Um dos mais

¹⁵ HEEBEL, Nils P. - *Evil against Evil: The Demon Pazuzu*. In: VERDERAME, L. (ed.), **Demoni mesopotamici, Studi e Materiali di Storia delle Religioni** 77/2, Rome, 2011, pp:367.

¹⁶ PAGELS, Elaine- *Introduction*. In: **The Origin of Satan** – Ed. Vintage Books: A division of Random House, NY, 1995, pp: XVIII.

importantes intelectuais do século XX, Said é o responsável por nos trazer uma nova reflexão do conceito de *Orientalismo*. Sua polêmica obra sobre a invenção do Oriente pelo Ocidente é sem dúvida alguma uma leitura obrigatória para iniciar qualquer pesquisa que procure compreender como nós, ocidentais, percebemos e definimos o oriental, o dito *outro*. Como uma historiadora latina, branca, mulher, cis, e com uma formação cultural cristã, qual seria o meu papel em pensar no que me foi transmitido como O Oriente? Quais são os limites e os cuidados que eu preciso definir aqui para realizar minha análise sobre uma cultura e sociedade tão distante, tanto geográfica como epistemologicamente? E, por fim, sendo parte constituinte de um povo que também sofreu o processo de colonização, que intrinsecamente me define como sujeito; como pensar na construção de uma memória cultural cristã como ocidental colonizada? Indagações que considero importantes no momento de pensar e discorrer sobre Orientalismo, para evitar exercer a mesma sentença que tantos outros intelectuais, historiadoras e historiadores efetuaram ao olhar para o Leste.

A obra de Said é o meu timoneiro para esta parte da pesquisa que você irá ler. Porém, é necessário ressaltar as críticas e respostas que o trabalho de Edward Said gerou na comunidade acadêmica e intelectual. Sendo considerado um dos responsáveis pelo gatilho dos estudos pós-coloniais –láurea que se recusou em aceitar–, ele é uma figura que carrega certa ambiguidade no mundo historiográfico – era um crítico literário palestino, que cresceu no Egito e teve uma educação formativa cristã, europeia e norte-americana. Sua vivência torna sua leitura uma rede teórica ainda mais complexa e rica para se pensar o Oriente, religião e memória. Digo isso para deixar à leitora e ou leitor cientes que o objetivo de pensar o Orientalismo nesta pesquisa não será de apontar erros ou criticar falhas da obra homônima, mas de trazê-la como cânone metodológico somado aos frutos que gerou: uma coleção de autoras e autores que me auxiliaram a instrumentalizar tal conceito atualmente, para empregá-lo na narrativa cinematográfica.

Agora que você já possui uma breve noção do caminho dessa pesquisa, vejo necessário apresentar a sua estrutura, a fim de que possamos juntos trilhar a construção dessa memória cultural orientalista no Cinema. Este estudo se dividirá em três capítulos: um formato habitual e simples. No primeiro ato desta pesquisa estabelecerei o seu objeto: a memória cultural orientalista. Para isso a principal ideia é entender como se originou o discurso orientalista – definido por Said–; e apresentar como este olhar para o Oriente foi se

cristalizando a partir das primeiras escavações arqueológicas do século XVIII e como a produção cultural ocidental se apropriou deste movimento, auxiliando-o, não só em uma política imperialista europeia, mas, também, na construção de um estereótipo oriental.

Também neste capítulo veremos o aspecto geral do estudo das diferentes performances da memória e como nas últimas décadas a relação entre Memória e História determinou novas formas do discurso histórico. Uma das principais indagações é em como pensar a memória cultural sob uma perspectiva pós-colonial e em como conceitos de lugar, tradição, identidade e religião se interligam em uma rede que possibilita o reflexo da imagem condensada da alteridade. Para isso, as obras *Cultura e Representação* de Stuart Hall e *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, de Ella Shohat e Robert Stam são essenciais para auxiliar na investigação da constituição de uma memória cultural orientalista a partir da imagem e do audiovisual.

Somado a isso, a obra *Espaços da Recordação: formas e transformações da Memória Cultural*, de Aleida Assmann, auxiliara-me a compreender a estrutura de meu objeto. Assmann apresenta três análises para o uso metodológico da teoria: *tradições*, em que a mnemotécnica e discurso de identidade são fundamentais; *perspectivas*, delimita qual categoria de análise operar para determinado tema – no presente caso, a perspectiva da memória cultural–; e *mídias*, que são os veículos pelos quais esta memória trabalha e se reconstrói. As mídias pelas quais podemos identificar os elementos de transmissão e perpetuação “fundamentam e flanqueiam a memória cultural como suporte material dela, e [acabam interagindo] com a memória individual de cada um”, e cada mídia “descerra um acesso específico à memória cultural”¹⁷. Explorar o acesso específico que a memória cultural efetua dentro da narrativa cinematográfica é explorar a construção, desde de sua origem, como linguagem audiovisual, dos desempenhos e práticas que foram construídos e estabelecidos como cânones semióticos de uma determinada proposição. Diante do problema de pesquisa aplicado em meu estudo, este capítulo investiga padrões instituídos dentro da narrativa cinematográfica e de alteridade em relação ao Oriente e ao oriental, a fim de definir a memória cultural que estamos tratando.

Na segunda parte, esta investigação se concentra num período que se estende de 1945 a 1969, espaço de tempo que considero de extrema importância neste processo de construção

¹⁷ ASSMANN, Aleida – *Introdução*. In: **Espaços da Recordação- Formas e Transformações da Memória Cultural**. Tradução Paulo Soethe. Ed. Unicamp. Campinas-SP, 2016, pp. 24.

dessa memória cultural orientalista no território estadunidense. Durante esta divisão cronológica, uma virada epistemológica, política e cultural ocorre no mundo ocidental e colonizado; meu foco surge a partir de uma hegemonização mundial pós-II Guerra, entre os Estados Unidos da América e União Soviética, quando um mundo de disputas por tradições, costumes e memórias pulsava incessantemente entre a ameaça comunista, o domínio conservador capitalista, e o processo de descolonização de países ainda sob os impérios britânico e francês. O autor do romance do qual o filme é fruto, William Peter Blatty, viveu sua juventude no ápice dessa virada, onde a política externa estadunidense levou a fixação de bases militares em países orientais. Blatty foi um de milhares de jovens que serviram nessas bases, trabalhando de editor na Agência de Informação dos EUA em Beirute, Líbano, na década de 1950.

A década de 1960 levantou a poeira embaixo do tapete para discussões e ansiedades que brotaram a partir dessa negação de uma tradição cultural cristã conservadora da década anterior. A juventude que se desenvolveu nos EUA via-se menos afetada pelo Macarthismo e Stalinismo e mais instigada pelo rock'n'roll, os *beats*, a bomba nuclear, a revista *Mad*, James Dean e pelo impactante protagonista de *O apanhador no campo de centeio*(1951) de J. D. Salinger. O desenvolver desta geração ocasionou uma grande transformação nos costumes e nas tradições que os antecederam. Enquanto a cultura subversiva nos anos 1950 era sombria, em meados dos anos 1960 começaram a ser adotados traços mais alegres, surreais e oníricos: temos Kubrick, com *Dr. Fantástico* em 1964, Bob Dylan introduzindo a guitarra ao folk em 1966, enquanto na TV, o mundo mágico de Samantha e Jeannie encantava os lares na hora do jantar. O movimento dos Direitos Civis, a revolução sexual feminina, o grito estudantil em Berkeley, o nascer de uma nova esquerda, e, por fim, o fluxo *paz & amor* hippie, foram avanços irreversíveis na esfera sociocultural estadunidense, que tornaram a década de 1960 e início dos 1970, para este ocidente, um período de choque de comportamentos— ou melhor, um período de predominância do que foi considerado contracultura. Com sua ascensão no fim dos anos 1960 e declínio em meados dos anos 1970, esta explosão juvenil trouxe à superfície velhas discussões e valores não pertencentes ao grupo social dominante, causando incômodo e inquietação na geração que o antecedeu. As características que flertavam ou bebiam direto de filosofias zen-budistas, taoístas e sufistas, por exemplo, pregavam ideais que remetiam aos cultos à natureza, à liberdade sexual e a crítica ao patriotismo; características essas que, aos

olhos mais conservadores, representavam uma ameaça consequente do flerte com este “Oriente exótico” à tradição cristã e civilização ocidental. Este “demônio do deserto” seduziu a juventude “americana”. O segundo capítulo também procurou dissertar sobre o papel do gênero de horror como compilador dessa memória cultural orientalista.

Por fim, o terceiro capítulo será a exploração desta obra-prima cinematográfica que aterrorizou a fedelha lá do começo. O traço final deste triângulo será a decupagem da fonte, o filme *O Exorcista* (1973). A finalidade desta etapa da pesquisa é examinar os elementos técnicos de construção audiovisual da adaptação do romance de Blatty, o que eles configuram e como induzem a (re)criação e manutenção de uma memória cultural do processo “demonizador” do Oriente. Para isso, a proposta metodológica se concentra na obra *Revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola* de Rafael Hansen Quinsani e no ambicioso capítulo de Astrid Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory* inserido em seu livro *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*, onde a autora apresenta três dinâmicas para poder compreender o desenvolvimento e perpetuação da memória cultural em mídias ficcionais.

Também será exposto o processo de recepção que o filme gerou após sua estreia em 26 de dezembro de 1973; além de trazer para a leitora ou leitor o impacto que a obra gerou tanto no gênero de horror, quanto no discurso religioso da narrativa cinematográfica. Sua repercussão se estende desde filmes, que procuraram reproduzir o seu sucesso nos anos que se seguiram, até os aspectos de possessão demoníaca que foram canonizados na *cultura pop* a partir da película, sem nos esquecermos do novo *status* que a entidade assíria, Pazuzu, adquiriu após seu lançamento à fama mundial. Todos estes elementos ajudaram a endossar *O Exorcista* como um cânone do gênero e um veículo discursivo histórico que transmite essa memória cultural e que coloca o Oriente como este Mal que espreita do Leste.

Boa sessão!



1.

EXTERNO- IRAQUE- NÍNIVE- DIA.

O velho chega no sítio arqueológico em um pequeno jipe. Enquanto estaciona o carro, dois guardas armados correm até ele. Quando percebem quem é, o velho os cumprimenta com um aceno e eles voltam para o seu alojamento. O velho caminha pelo monte rochoso e vê uma enorme estátua do demônio Pazuzu, da qual tem a mesma cabeça que o pequeno artefato que encontrou mais cedo. Ele sobe até o ponto mais alto para poder enxergar melhor. Ao chegar lá, o seu olhar se fixa na estátua. Ele então vira sua cabeça ao ouvir algumas pedras caindo e vê um guarda em pé, parado, atrás dele. Ele se vira novamente quando escuta dois cães ferozmente atacando um ao outro. O barulho remete a algo de natureza maléfica. Ele volta o olhar para a estátua e nós somos apresentados a clássica imagem lateral de combate entre o velho e a estátua, enquanto os barulhos se tornam cada vez mais raivosos. Somos levados ao sol, lentamente se pondo, enquanto os barulhos vão diminuindo o seu volume.¹⁸



“[...]historicamente, os ‘demônios’ envolvidos em possessão e pseudo possessão raramente se identificam como Satã. [...]Mesmo em termos de meu romance, nunca conheci a identidade do demônio. [...]Se eu tivesse que adivinhar, diria que ele é Pazuzu, o demônio assírio do vento sudoeste.”¹⁹ É nesses termos que o autor árabe-americano William Peter Blatty, responsável pelo romance *O Exorcista*, e roteirista e produtor de sua adaptação cinematográfica, justifica a escolha da entidade assíria como antagonista de sua história.

¹⁸ “EXTERIOR - IRAQ- NINEVEH- DAY- The old man arrives back at that dig site in a small jeep. As he pulls up two armed guards rush out. When they see who it is the old man gives them a wave and they slowly walk back to their quarters. The old man walks up the rocky mound and sees a huge statue of the demon Pazuzu, which has the head of the small rock he earlier found. He climbs to a higher point to get a closer look. When he reaches the highest point he looks at the statue dead on. He then turns his head as we hear rocks falling and sees a guard standing behind him. He then turns again when he hears two dogs savagely attacking each other. The noise is something of an evil nature. He looks again at the statue and we are then presented with a classic stand off side view of the old man and the statue as the noises rage on. We then fade to the sun slowly setting as the noises lower in volume.” BLATTY, William P- *O Exorcista* - roteiro acessado pelo site www.horrorlair.com, 1973, pp.03.

¹⁹ BLATTY, William Peter - *William Peter Blatty on the Exorcist- from novel to film*. Corgi Childrens, 1974. pp.34. “But historically, the ‘demons’ involved in possession and pseudo possession only rarely identify themselves as Satan. And surely the chief of the fallen angels has far worse things that he could be doing. Even in terms of my novel, I have never known the demon’s identity. I strongly doubt that he is Satan; and he is certainly none of the spirits of the dead whose identity he sometimes assumes. If I had to guess, I would say he is Pazuzu, the Assyrian demon of the southwest wind.”

O principal foco desta pesquisa é compreender a construção daquilo que chamo de uma *memória cultural orientalista* “demonizadora” na narrativa cinematográfica, utilizando para isso este clássico do gênero de horror que é *O Exorcista*. Para tal, é necessário traçar uma rede teórica que me permita utilizar da categoria de análise desenvolvida pelo casal Aleida e Jan Assmann somada ao trabalho basilar de Edward Said. A fim de poder pautar os aspectos discursivos, políticos, culturais e semióticos ocidentais em relação ao Oriente, e como eles auxiliaram na configuração de uma memória cultural no cinema, que estimula este poder rememorativo da imagem sobre este Outro não-ocidental, que acaba sendo demonizado.

Além disso, sustento-me em outros conceitos que percebi serem de extrema compatibilidade para entender o que é esta memória cultural, como posso vinculá-la ao discurso orientalista e acima desses dois pontos, como a narrativa fílmica endossa e veicula este ato de rememorar e definir símbolos imagéticos de alteridade. Dentre eles, utilizarei aqui o conceito de Representação e Estereotipagem a partir de Stuart Hall, de Imagem Dialética de Walter Benjamin a partir da autora portuguesa Maria João Cantinho, além de trazer para a argumentação a clássica obra de Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Esses estudos me auxiliaram no processo de construção do que apresentarei aqui como Memória Cultural Orientalista, e como a narrativa audiovisual tornou-se a sua principal propagadora.

Como um indivíduo criado e constantemente marcado pela cultura ocidental, a categoria “Oriente” sempre me foi vinculada aos conceitos de alteridade, distância, diferença, intolerância e peculiaridade. Entre minha formação básica e o acesso ao ensino superior, *Oriente* se configurava de duas maneiras: uma miscelânea cultural onde o adjetivo “exótico” se destacava dentro da nuvem de palavras formada em minha memória sobre o tema; e uma constante sensação de ameaça



Cena da telenovela *O clone* (2001-2002) de Glória Perez.

somada à imagem de subdesenvolvimento civilizatório. A cena pintada em uma paisagem árida e desértica, com cores quentes e vivas, composta por mulheres hipersexualizadas performando a dança do ventre, cercadas por homens barbudos vestindo longas togas claras, e

pares de olhos escondidos nas sombras —todos enclausurados em uma bolha religiosa inflexível—, era a composição semiótica em que intitulava “Oriente”. Lembro, da infância, o impacto que a telenovela da Rede Globo *O Clone* causou: todas as meninas utilizando o tal do “anel-pulseira” da personagem Jade, das brincadeiras (insensíveis) que tias faziam sobre a primeira menstruação e o uso obrigatório do Hijab, das inúmeras tentativas em reproduzir a “maquiagem muçulmana” das personagens femininas. A esfera de fascinação por esse Oriente que essa novela despertou era precedida pelas notícias da noite, onde a principal cobertura era a recuperação dos Estados Unidos dos atentados de teor terrorista, que chocaram o mundo (principalmente o mundo ocidental) em setembro do mesmo ano (2001). Recordações, que antes eram apenas parte de meu arquivo memorialístico, agora tornam-se elementos de uma reflexão maior, de uma percepção atônita da potência de uma memória cultural que envolveu-me em seu ritual de continuidade.

Este capítulo se desenrolará em três momentos: primeiro trarei à leitora e/ou leitor a clássica (re)conceitualização de Orientalismo desenvolvida por Said, que é necessária e pertinente para esta pesquisa. O processo que o intelectual palestino seguiu para expor esta ficção que o Ocidente cria em relação ao Oriente, somado aos estudos do antropólogo inglês Jack Goody, foram essenciais para contextualizar a formação deste discurso orientalista na Europa Ocidental. Como o foco do meu olhar é os Estados Unidos da América, outras/os historiadoras/es foram cruciais na investigação deste discurso em terras americanas, a fim de levar a você, cara leitora ou leitor, como esta ideia ficcional de Oriente foi sendo implantada, vendida, promovida pela cultura, política e mercado estadunidenses. Após isso, apresento minha principal categoria de análise, a memória cultural. Tendo brevemente apresentado a você na introdução que acaba de ler, desenvolverei aqui seus principais pontos teóricos e os alicerces que aplicarei a partir daquilo que considero meus manuais metodológicos: a obra *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* de Aleida Assmann, e *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* de Jan Assmann. Assim, temos a faca e o queijo na mão, ou melhor, a pipoca e a manteiga. O subcapítulo 1.3 é o casamento entre a memória cultural, discurso e contexto orientalista e a imagem. Neste tópico o cinema abre alas para o objeto desta narrativa histórica, a memória cultural orientalista.

1.1 - Orientalismos e identidade:

Nas quatro paredes do mundo acadêmico, a obra *Orientalismo* de Edward Said, sobre a qual falarei em seguida, é uma leitura obrigatória. Recordo, já nos primeiros meses de graduação, antes mesmo de começar a compreender o que são os estudos pós-coloniais, ou até mesmo o que é pensar, investigar e escrever História—essa do H maiúsculo mesmo—, o debate sobre o livro de Said “brotava” em conversas durante intervalos, mesas de bar e nos corredores para as salas de aula. Ao iniciar a pesquisa dessa dissertação, uma das primeiras certezas era a (re)leitura dessa importante e, já mencionada, polêmica obra. A pesquisa de Said, considerada em alguns aspectos datada e, ao mesmo tempo, precipitada, ainda se mantém como um dos principais trabalhos de aporte teórico para indagar sobre a elaboração do lugar “Oriente” perante a visão ocidental. Utilizando como fontes, principalmente, as produções literárias britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX, Said enuncia o que considera Orientalismo como um conjunto de significados interdependentes que, em si, formam um discurso político e cultural que cristaliza a identidade do Ocidente.

Lançada em 1978, a obra *Orientalismo: Oriente como invenção do Ocidente* une intelectuais de momentos e perspectivas diferentes para sua elaboração teórica. Said concebe sua produção a partir da construção do conceito de *discurso e poder* de Michel Foucault e da ideia de *hegemonia cultural* de Antonio Gramsci, além de mencionar os estudos de Raymond Williams para instrumentalizar sua tese. O crítico literário e intelectual define Orientalismo a partir de três significados: primeiro, de uma designação acadêmica, ou seja, “qualquer um que ensine, escreva ou pesquise sobre o Oriente, de forma específica ou geral, é um Orientalista, e o que ele ou ela fazem é Orientalismo”²⁰ (hoje em dia pesquisadoras/es procuram fugir dessa titulação); segundo, como uma categoria de pensamento baseada na diferença ontológica e epistemológica entre “o Oriente” e “o Ocidente”; e por fim, o grande foco de sua pesquisa,

cuja definição é mais histórica e material que a dos outros dois. Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente — fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.²¹

²⁰ “Anyone who teaches, writes about, or researches the Orient either in its specific or its general aspects, is an Orientalist, and what he or she does is Orientalism.”. SAID, Edward – **The Discourse of the Orient**. In: WALDER, Dennis – *Literature in the Modern World: Critical essays and Documents*. Oxford University Press, 1990, pp.234. Tradução própria.

²¹ SAID, Edward - **Introdução**. In: *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Companhia de Bolso, versão ebook, 2007, posição 332.

Pensar no Orientalismo como discurso foucaultiano é procurar assimilar as relações de poder e domínio que, estabelecidas pelo Ocidente europeu a partir do Iluminismo, possibilitaram, em diferentes estágios, a organização de uma hegemonia complexa de alteridade. De acordo com Said, ele não é apenas uma visionária fantasia europeia, mas sim “um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material[...], uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental”²². Somado a isso, esse discurso não se configura apenas a partir das relações de domínio e controle, mas também daquilo que Antonio Gramsci chama de consenso. Said, ao utilizar o conceito de hegemonia cultural do famoso intelectual marxista italiano, propõe pensar na constituição deste discurso doravante à noção coletiva que identifica um “nós” europeus contra todos “aqueles” não-europeus;

e, de fato, pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou ela hegemônica dentro e fora da Europa; a ideia de uma identidade europeia como superior em comparação à todos os outros povos e culturas não europeus.²³

O antropólogo britânico Jack Goody propõe que esse status de superioridade se inicia desde do período do qual a disciplina histórica batizou de Renascimento, concretizando-se com os eventos da Revolução Científica e por fim, com o Iluminismo. Tais acontecimentos promoveram a sociedade europeia à Modernidade e, conseqüentemente, à cientificização da diferença. Na sua obra *The East in the West*, publicada em 1996, Goody propõe apresentar como a construção de uma superioridade europeia—e conseqüentemente ocidental— baseada na racionalidade, tem como uma espécie de proto-origem a Cristandade. Além de apresentar que a idealização da razão tem origens asiáticas/orientais e não europeias²⁴. Aponta também, como o processo de industrialização ocorrido no Ocidente foi um dos grandes catalisadores para a concretização do sujeito europeu-ocidental enquanto apogeu da razão humana na Terra (autointitulado, é claro). O fato da Ásia e África não passarem pelo mesmo movimento de modernização ou adentrarem na Modernidade pelos pré-requisitos europeus, não significa que essas sociedades fossem estáticas. A sequência de eventos históricos e a cientificização cada

²² *Idem.* posição 404.

²³ “(...)and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe; the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.” SAID, Edward – **The Discourse of the Orient**. In: WALDER, Dennis – *Literature in the Modern World: Critical essays and Documents*. Oxford University Press, 1990, pp.239. Tradução própria.

²⁴ O autor discute sobre o silogismo aristotélico- base do pensamento científico ocidental-, apresentando dados que mostram o mesmo uso de lógica séculos antes em sociedades mesopotâmicas.

vez maior em relação ao comportamento e sociedade humanos permitiram, ao Ocidente não colonizado, generalizar sua superioridade a ponto de defini-la em padrões biológicos.

Além disso, os fundamentos específicos para a superioridade nem sempre foram bem concebidos; como resultado, historiadores, humanistas e cientistas sociais ocidentais, muitas vezes interpretaram mal a relação entre o Oriente e o Ocidente.(...)O contraste entre Europa e Ásia, com a consequente desvalorização do Oriente, enraizou-se no início da história do Ocidente. A luta entre gregos e persas fez com que os asiáticos fossem referidos e marcados pela autoridade despótica e pelo esplendor bárbaro(...).

²⁵

Como aponta Goody, Max Weber foi um dos pioneiros a estabelecer a base da discussão sobre a diferença entre os povos à Leste em relação aos europeus. O intelectual alemão apresenta a Europa como uma sociedade caracterizada por formas especiais de autoridade, racionalidade e ética econômica, fatores que permitiram o florescer do capitalismo. Em contrapartida, afirma que a Ásia foi impedida de obter o mesmo resultado devido a sua tradição cultural, constituída por castas e parentescos, somados a sua ética religiosa.²⁶ O avanço e influência que os intelectuais do XIX exerceram (e exercem) na formação científica e intelectual do Ocidente, ocasionou nesta classificação e definição do “desenvolvido” e “subdesenvolvido”; sendo a nomenclatura “Terceiro Mundo”, para apontar países ou culturas que não alcançaram o padrão estabelecido pelas potências hegemônicas pós-II Guerra Mundial, um dos mais notáveis exemplos da conservação desse discurso. De acordo com Goody, estes intelectuais modernos tentaram traçar linhas que não apenas enfatizaram e aprofundaram historicamente as diferenças entre o mundo europeu, euroasiático e asiático, como também negligenciaram a herança comum vinda das principais civilizações do Oriente Próximo, vinculando-as como causa do primitivismo das instituições domésticas, econômicas, religiosas e políticas orientais.²⁷

Essa tradição vinda da produção de conhecimento moderno é induzida, também, a partir das descobertas arqueológicas ocorridas na segunda metade do século XVIII no Oriente Próximo. De acordo com o historiador Mario Liverani, a memória cultural e histórica de uma Antiguidade Oriental foi criada e transmitida no Ocidente, principalmente, pelo Antigo

²⁵ “Moreover, the specific grounds for the superiority were not always well conceived, as a result of which Western historians, humanists and social scientists have often misunderstood the relationship between the East and the West. (...)the contrast between Europe and Asia, with the consequent devaluation of the East, took root early in the history of the West. The struggle between Greeks and Persians led to Asiatics being referred to as marked by despotic authority and barbaric splendor(…)” GOODY, Jack -**Introduction**. *The East in the West*. Cambridge University Press, 1996, pp.03.Tradução própria.

²⁶ *Idem*. pp.04-05.

²⁷ *Idem*. pp. 06.

Testamento, que “grandemente marcado pela intenção ideológica de seus compiladores e redatores, [ele] está ligado à difusão de religiões— a judaica e a cristã - que surgiram no Antigo Oriente, mas que ultrapassaram seus limites espaciais e cronológicos”²⁸.

A intenção em provar os relatos bíblicos como eventos verídicos, incitou, num primeiro momento, um grande investimento em pesquisas e escavações nos territórios onde hoje estão localizados o Iraque, a Turquia e a Síria. Tais projetos de cunho arqueológico e histórico eram majoritariamente financiados por uma elite aristocrática britânica e francesa, com o apoio de seus respectivos governos. Esses projetos promoveram uma série de descobertas de cultura material, resultando nos maiores achados arqueológicos da Modernidade. Concomitantemente a essas descobertas, outro importante advento da Modernidade se desenvolvia: a criação da disciplina histórica. Tendo como principal fim político a formação de uma identidade nacional, a História entra em cena para legitimar memórias culturais e comunicativas, políticas imperialistas e o estabelecimento de fronteiras identitárias.

A disciplina histórica se estabelece dentro do novo *hall* científico, no qual uma substituição de temporalidade ocorre, que determina o sujeito ocidental, desencadeando uma maior dicotomia entre Oriente e Ocidente. A perda de uma hegemonia cristã e a invenção (ou retorno) de tradições comuns consideradas pagãs e/ou folclóricas são configuradas na construção das identidades nacionais, e da identidade ocidental europeia (da metrópole à colônia), por meio do processo de secularização. O mundo moderno e secular se sustenta no ordenamento e na distinção entre um presente e um passado. Tal temporalidade, desenvolvida no Ocidente, desempenha um papel fundamental nos processos identitários, que “vão ser forjados e instaurados a partir de memórias cuja natureza depende estreitamente das modalidades segundo as quais os membros de um grupo representam o tempo, (...)e se acomodam num fluxo temporal irreversível.”²⁹ A memória, juntamente com todas as suas implicações e formas de expressão, é um fator decisivo na construção e disseminação de

²⁸ LIVERANI, Mario- **O antigo Oriente como problema histórico**. In: *Antigo Oriente: História, Sociedade e Economia*. Tradução de Ivan Esperança Rocha São Paulo: EDUSP, 2016, pp.27.

²⁹ CANDAU, Joel - **Pensar, classificar memória e ordenação do mundo**. In: *Memória e Identidade*. Traduzido por: Maria Letícia Ferreira. Ed.: Contexto, São Paulo, 2011, pp:85.

políticas de alteridade; ela toca de forma muito significativa questões de identidade, nacionalismos, poder e autoridade.³⁰

Longe de ser um exercício neutro, baseado em fatos e verdades básicas, o estudo da história [como disciplina], que naturalmente é a base da memória, tanto na escola quanto na universidade, é em certa medida, um esforço nacionalista com base na necessidade de construir uma lealdade desejável para a compreensão interna de seu país, tradição e fé.³¹

Estas memórias coletivas e culturais de um passado em comum são o que moldam uma certa noção de “nós” e “eles”; suas narrativas, que são adequadas por uma cultura hegemônica que estabelece os parâmetros de sua história nacional, estão sempre em disputa. Said, em seu artigo *Invention, memory and place*³², publicado em 2000 no periódico *Critical Inquiry*, ao discorrer sobre memória e geografia—naquilo que chama de um estudo sobre o espaço humano—, aponta o uso de memórias coletivas e culturais como veículos de controle social. O autor menciona a famosa obra organizada pelos historiadores britânicos Eric Hobsbawm e Terrence Ranger, *A invenção das Tradições*³³, para sustentar seu argumento. Afirma que a prática da invenção de tradições foi amplamente utilizada como um instrumento de domínio pelo governo nas sociedades de massa, uma forma de conectar um grande número de pessoas entre si, principalmente quando pequenas unidades sociais, como vilarejos, aldeias ou grupos familiares estavam se dissolvendo.

A invenção da tradição é um método para usar a memória coletiva seletivamente, manipulando certas partes do passado nacional, suprimindo outras, e elevando algumas de uma maneira inteiramente funcional. Assim, a memória não é necessariamente autêntica, mas útil.³⁴

As formas culturais desenvolvidas e preservadas pelos impérios ocidentais ajudaram a sustentar esta política de domínio através das práticas de comunicação, representação, estética, ressignificação e apropriação de símbolos, tendo como principal objeto de disputa a terra.³⁵

³⁰ SAID, Edward - **Invention, Memory and Place**. In: **Critical Inquiry**, Vol. 26, No. 2.. Published by: The University of Chicago Press, 2000, pp:176.

³¹“Far from being a neutral exercise in facts and basic truths, the study of history, which of course is the underpinning of memory, both in school and university, is to some considerable extent a nationalistic effort premised on the need to construct a desirable loyalty to and insider’s understanding of one’s country, tradition and faith.” Idem, pp:176.Tradução própria.

³² SAID, Edward- *Invention, memory and place*. In: **Critical Inquiry**, Vol. 26, No. 2. Published by: The University of Chicago Press, 2000, pp. 175-192.

³³ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrence - **A Invenção das Tradições**. Tradução de: Celina Cardim Cavalcante. Ed.:Paz e Terra, 2ª edição, 2012.

³⁴“The invention of tradition is a method for using collective memory selectively by manipulating certain bits of the national past, suppressing others, elevating still others in an entirely functional way. Thus memory is not necessarily authentic, but rather useful.” Idem, pp.179. Tradução própria.

³⁵ SAID, Edward - **Introdução**. *Cultura e Imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. Companhia de Bolso , 2011 pp:10.

O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos. (...)quase imperceptivelmente, a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento(...).³⁶

A fonte da construção e perpetuação de identidade é envolvida na disseminação de uma memória cultural que legitima a política e ideologia ocidental imperialista. O discurso orientalista determina e conserva esta memória cultural, que inferioriza e concretiza estereótipos, expandindo-se para uma “tentativa europeia geral de dominar povos e terras



Cena do filme *Le Palais des mille et une nuits* (1905) de Georges Méliès.

distantes, (...)bem como com as maneiras específicas pelas quais a Europa representa o Caribe, a Irlanda e o Extremo Oriente”³⁷. Porém, esse discurso orientalista não se reduz apenas ao território europeu; em determinados momentos da história, ele constituiu a base cultural, a opinião e até mesmo a política internacional ocidental. Said afirma

que o Orientalismo, como é configurado na Europa, manifesta-se nos Estados Unidos a partir de sua ascendência política no pós II Guerra Mundial; entretanto, o intelectual palestino acaba por ignorar o envolvimento que o país norte-americano teve com o Oriente Médio durante o século XIX e início do XX.³⁸ O historiador Douglas Little afirma que poucas partes do mundo desenvolveram um fascínio tão grande e profundo para o imaginário estadunidense como o Oriente Médio. A romantização e visão estereotipada das mais antigas civilizações do mundo provocou uma onda de missionários, turistas e mercadores a navegarem do continente americano para o Mediterrâneo oriental.³⁹ Esse fascínio se estenderia para o corpo de consumo estadunidense no início do XIX, quando o Oriente se torna sinônimo de romance e mistério, conduzindo o discurso orientalista europeu para uma tendência estética distinta na

³⁶ Idem, pp:11.

³⁷ Idem, pp:09.

³⁸ ROSENBLAT, Naomi - *Orientalism in American Popular Culture* In: Penn History Review, Vol.16, Spring, 2009, pp:52.

³⁹ LITTLE, Douglas - **Chapter 1:Orientalism, American Style: The Middle East in the Mind of America.** In: *American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945.* The University of North Carolina Press, 2008, pp:09

cultura popular americana-vitoriana.⁴⁰ Um dos aspectos que difere o Orientalismo estadunidense do europeu durante o XIX é estabelecido pela expressão de superioridade cultural, que nos EUA se formava principalmente pela posse material. A popularidade das narrativas de viagem sobre o Oriente Médio e a Terra Santa desempenharam um papel fundamental para o desenvolvimento dos estereótipos orientais, que eram fomentados pela Bíblia do Rei James⁴¹ e pela clássica obra *Sherazade. A Mil e Uma noites*⁴². Tais narrativas impulsionaram um mercado consumidor da camada aristocrática e burguesa estadunidense a partir de 1850, quando temia-se que a produção em ritmo industrial superaria a demanda de consumo. Com a ameaça de superprodução, novos mercados foram surgindo, dando lugar para a tendência da estética orientalista como produto. “Uma estética orientalista realçou o mistério e a sensualidade sedutora do Oriente, através do uso de cores profundas e quentes, padrões exóticos e representações de oásis, haréns, mesquitas e bazares”⁴³. Paisagistas eram contratados para retratar o Oriente Médio com imagens que remetiam às ruínas bíblicas, homens e beduínos, além de outras representações orientais que estimulavam a ideia de uma civilização tomada pelo infortúnio e queda.

Não é de surpreender que uma das atrações mais populares na Exposição Mundial Colombiana de 1893, em Chicago, foi o Pavilhão Otomano, completo com mesquita, bazar, harém e dançarinas do ventre para excitar os americanos vitorianos.⁴⁴

Ao mesmo tempo que essa estética orientalista possibilitou a criação de um novo mercado dentro da indústria capitalista norte-americana, ela representava para o seu grupo consumidor, paradoxalmente, uma reação à vulgaridade do materialismo da classe média,

⁴⁰ ROSENBLAT, Naomi - *Orientalism in American Popular Culture* In: Penn History Review, Vol.16, Spring, 2009, pp:51.

⁴¹ A Bíblia do Rei James é a primeira versão traduzida para a língua inglesa da escritura sagrada cristã. Foi traduzida em 1539 e divulgada em 1611. Tornando-se um dos livros mais comercializados e vendidos no ocidente. (Fonte: The British Library- Formato digital)

⁴² Um dos contos mais famosos da literatura árabe, *Sherazade: As Mil e Uma Noites* narra como Sherazade “contava histórias ao rei Chahryar. Este costumava matar as mulheres, depois do primeiro – e único – encontro de amor, encontro extremamente feliz para o sultão, mas não para as mulheres, que seriam irremediavelmente mortas. E o fato de ela contar-lhe histórias, de maneira infinita, tem um sentido imediato de luta contra a morte e um outro sentido amplo, geral, social, político, o de evitar que acabassem tendo esse destino, outras mulheres, as mulheres de seu povo.” HADDAD, Jamil Almansur - **Interpretações das Mil e Uma Noites**. In: *Revista Internacional d'Humanitats*, nº48 jan-abr 2020. CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, pp:43-44.

⁴³ ROSENBLAT, Naomi - *Orientalism in American Popular Culture* In: Penn History Review, Vol.16, Spring, 2009, pp:58.

⁴⁴ “It is not surprising that one of the most popular attractions at the 1893 Columbian World Exposition in Chicago was the Ottoman Pavilion, complete with mosque, bazaar, harem, and belly dancers to titillate Victorian Americans.” LITTLE, Douglas - **Chapter 1: Orientalism, American Style: The Middle East in the Mind of America**. In: *American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945*. The University of North Carolina Press, 2008, pp:13. Tradução própria.

pois a exaltação de tal estética era associada a uma manutenção da tradição cristã e da Terra Santa. Este “Oriente Fantástico” foi assim exibido em todo o seu esplendor; romantizado para a excitação e o prazer visual do público vitoriano [americano].”⁴⁵

Um dos melhores exemplos desse mercado estético orientalista estadunidense é a indústria do tabaco. O cigarro era considerado um item de luxo intrinsecamente associado ao



Embalagem do início do século XX da marca de cigarros *Camel*.

Oriente; produtores tomaram tal associação como uma oportunidade mercadológica para lançar a indústria tabagista norte-americana como uma das principais forças de seu mercado. Os cigarros foram nomeados com base em lugares e figuras famosas orientais. A famosa marca de cigarros *Camel*, por exemplo, nada mais é que fruto desse mercado estético orientalista que moveu a economia interna norte-americana no final do XIX.

Assim como ocorreu na Europa, a literatura também desempenhou um papel essencial na disseminação desse discurso orientalista nos Estados Unidos da América. Little argumenta que ninguém modelou tanto o imaginário norte-americano do XIX em relação ao Oriente Médio quanto o romancista Mark Twain. Enquanto esse mercado voltado à posse material de uma estética orientalista alimentava a fantasia deste Oriente sedutor e romântico, a obra *The Innocents Abroad* de Twain fazia exatamente o contrário. Publicada em 1869, a obra não-ficcional do famoso escritor estadunidense, é um relato de sua experiência como viajante no Mediterrâneo e Oriente Médio. Twain descreve seus companheiros orientais de viagem e as comunidades que encontra durante o trajeto de forma taxativa, afirmando serem sujeitos de orgulho excessivo e falta de tato, aponta também a sua desilusão em não encontrar aquele Oriente que admirava e sonhava em *As Mil e Uma Noites*. Para o escritor, os árabes da Palestina eram indivíduos enterrados em sujeira, trapos e vermes, além de possuírem uma ignorância bárbara e selvagem;

alguns leitores do relato de Twain devem ter se maravilhado com o humor sarcástico do autor, mas muitos provavelmente derrubaram suas imagens

⁴⁵“The fantastical Orient was thus displayed in all its romanticized splendor for the titillation and viewing pleasure of the Victorian public” ROSENBLAT, Naomi - *Orientalism in American Popular Culture* In: Penn History Review, Vol.16, Spring, 2009, pp:58. Tradução própria.

orientalistas de um Oriente Médio povoado por piratas, profetas e indigentes com mais nitidez do que nunca, após a leitura de *Innocents Abroad*.⁴⁶

Na última década do século XIX as relações estadunidenses com o Oriente Médio passaram do fascínio estético para um horizonte cultural diplomático, onde uma nova geração de viajantes e missionários ocidentais exerceram uma importante influência nas políticas locais orientais; eles não só espalharam o evangelho cristão, como também ideias consideradas subversivas.

De fato, na década de 1890, duas instituições de ensino superior estabelecidas por missionários norte-americanos três décadas antes (...) haviam se tornado notórios focos anti-turcos, onde árabes, curdos e armênios começaram a sonhar e a planejar a independência nacional.⁴⁷

Um dos mais famosos casos sobre a interferência e influência ocidental no movimento de libertação nacional em países orientais, foi o do arqueólogo e militar britânico T. E. Lawrence, tornando-se uma notória figura na Revolta Árabe de 1916-1918. A mudança de posicionamento político dos EUA perante o Oriente Médio e o deslocamento de seu discurso orientalista— de um produto mercadológico de consumo burguês na “América vitoriana” para o início do que viria ser considerado a partir da segunda metade do XX de seu imperialismo cultural—, é a causa imediata do discurso orientalista de “demonização” que prevalece durante os cem anos

seguintes. É apenas no início do século XX, de acordo com o historiador Michael Hunt, que uma hierarquia da raça seria utilizada para sustentar o argumento de superioridade dos Estados Unidos em relação às sociedades do Oriente Médio. Este racismo anglo-saxão e Darwinismo social fundiram-se na mente coletiva estadunidense gerando um poderoso mapa



Cartaz da cinebiografia de T.E. Lawrence: *Lawrence da Arábia* (1963) de David Lean.

⁴⁶“(…)some readers of Twain’s account must have marveled at the author’s sarcastic wit, but many more probably put down *Innocents Abroad* with their orientalist images of a Middle East peopled by pirates, prophets, and paupers more sharply focused than ever.” LITTLE, Douglas - **Chapter 1: Orientalism, American Style: The Middle East in the Mind of America.** In: *American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945.* The University of North Carolina Press, 2008, pp:14. Tradução própria.

⁴⁷ “Indeed, by the 1890s two institutions of higher learning established by U.S. missionaries three decades earlier (...) had become notorious anti-Turkish hotbeds, where Arabs, Kurds, and Armenians began to dream of and scheme for national independence.” Idem, pp:14/15. Tradução própria.

imaginário onde os poderes “civilizados”—Estados Unidos e Europa ocidental—tinham a legitimidade de controlar as comunidades asiáticas, latinas, nativo-americanas e africanas, consideradas primitivas.⁴⁸ As antropólogas Catherine Lutz e Jane Collins sugerem que uma das mais incisivas formas de perpetuação deste discurso de superioridade e orientalismo difundiu-se na cultura estadunidense e norte-americana através das publicações da revista *National Geographic*. Nela, árabes, africanos e asiáticos eram representados como sociedades selvagens, retrógradas, exóticas e eventualmente perigosas⁴⁹, sustentando assim o discurso identitário de superioridade estadunidense, que veria seu auge após 1945 e impulsionaria a reformulação de um lembrar e permanecer memorialístico orientalista. Uma memória que não é natural, que se reatualiza utilizando pontos diacrônicos e une os três pólos do rememorar: um passado contemporâneo, a cultura e a sociedade.

1.2 - Uma categoria de análise, uma assombração pertinente.

Que fantasma é esse que encara o tempo de forma diacrônica, trazendo um passado que é apenas lembrado? Que em seus sussurros repetitivos nos guia através de tradições e rupturas? Que espectro é esse que desafia a própria etereidade com sua presentificação? Seria ele aquilo que chamamos de Memória Cultural?

A analogia da memória como essa assombração de um passado presentificado; de um sintoma que força a revisão de uma noção de presente e de uma perspectiva de futuro, vem sendo —pelos últimos trinta anos— muito utilizada nos estudos culturais. A Modernidade e a secularização do tempo permitiram enquadrar a ideia de um passado de forma sincrônica, onde sua principal função era legitimar identidades coletivas, projetos de nação e principalmente, a ideia de um passado irreversível e estático para as sociedades ocidentais. A curta e direta frase de Jan Assmann, onde afirma que o passado não é um acontecimento natural e sim uma construção cultural, sintetiza, de forma brilhante, sobre este “antes” que assombra, que persiste, e que quebra com esta ideia monolítica, secular e moderna sobre o tempo.

Esse passado que é criado culturalmente e que existe apenas por ser relembrado, constitui a ideia, já mencionada, de *mnemohistory*; uma categoria de análise que está

⁴⁸ LITTLE, Douglas - **Chapter 1: Orientalism, American Style: The Middle East in the Mind of America.** In: *American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945*. The University of North Carolina Press, 2008, pp:10

⁴⁹ *Idem*, pp:10.

preocupada com os significados e a relevância do produto da memória, seus impactos, as formas como é recebido e principalmente, com os costumes e rituais pelos quais é transmitido. É “precisamente a análise pela *mnemohistory* que nos permite destacar melhor a lógica consciente ou inconsciente que molda a natureza da memória cultural e, portanto, também do nosso horizonte histórico.”⁵⁰ Antes do desenvolvimento teórico pela Escola Heidelberg por Jan Assmann, dois importantes intelectuais estabeleceram os parâmetros para o que viria ser a teoria da Memória Cultural: Aby Warburg e Maurice Halbwachs. Esses dois senhores, relativamente contemporâneos entre si, trouxeram para a mesa grande, junto com Lucien Febvre e Marc Bloch, os estudos culturais, de memória e identidades coletivas, tecendo um dos pontos do que viria ser o estudo interdisciplinar das ciências humanas pós II Guerra Mundial.

Dentre o final do século XIX e início do XX, o intelectual e grande influenciador da História da Arte, Aby Warburg produziu uma visão articulada sobre a cultura, construída “a partir de conceitos operatórios que lhe conferem organicidade, tais como *Nachleben*, *Pathosformel* e *Mnemosyne*.”⁵¹ Sendo o primeiro conceito utilizado pela *mnemohistory*, aquele que traz de forma geral a ideia de uma permanência, de um “pós-vida”—ou *afterlife* como preferirem— (tradução de Marek Tamm). São “instâncias de ‘repetição,(...)na articulação da produção da diferença”⁵² que confrontam a ideia da arte como algo estetizante e formal.

A essência do ensinamento e do método de Warburg (...) identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século XIX e, no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, e como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural.⁵³

Warburg argumentava que o papel do historiador (ou historiadora) estava para além de um simples leitor ou intérprete do passado, ele implica na configuração de uma forma de viver

⁵⁰TAMM, Marek - **Introduction**. *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015. pp.04/05. “(...)it is precisely mnemohistorical analysis that allows us best to highlight the conscious or unconscious logic shaping the nature of cultural memory and thereby also our historical horizon.” Tradução própria.

⁵¹ CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016.pp.24

⁵² Idem, pp.25

⁵³ AGAMBEN, G. **Aby Warburg et la Science sans Nom. Dans : G. Agamben, La Puissance de la Pensée**. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.pp.107. *apud* CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016. pp 26.

provocada “na sua época e [na] sua percepção dos fenômenos históricos”⁵⁴. A ideia do *Nachleben*, esse *afterlife*, seria a permanência de uma *magia* interligada afetivamente com nossas experiências, somadas a nossa dimensão psicológica da cultura. O intelectual alemão desenvolve e atravessa suas reflexões a partir do estudo da imagem e das causas que ela gera na constituição memorialística e identitária de um indivíduo e de uma comunidade.

Sociedades constroem sua própria imagem, configuram e cristalizam sua identidade a partir da formação de uma cultura vinda da memória⁵⁵. Essa cultura de memória vem de uma construção social que define significados identitários e temporais. “Qualquer um que fixar o seu olhar para o amanhã deve preservar o ontem do esquecimento, agarrando-se na memória.”

⁵⁶ Esta condição social da memória foi a tese central defendida por Maurice Halbwachs. Sua teoria da *Memória Coletiva* defende a hipótese de que é necessário a interação social para que haja o ato de lembrar, para que a memória seja forjada, não só coletivamente, mas também individualmente; se um indivíduo nascer e crescer isoladamente, ele não produzirá memória. Para Halbwachs o grupo social preserva a memória de sua comunidade através de dois fatores: sua peculiaridade e sua durabilidade, enfatizando não só sua imagem comum, mas também as diferenças externas que aparecem internamente. Essa memória coletiva não preserva o passado como tal e sim as recordações que subsistem periodicamente, tentando enquadrá-las no seu presente, a fim de reconstruí-lo.

Este movimento de reconstruir o presente a partir dessas recordações coletivas, promove um passado que domina esse presente e que perpassa o tempo histórico, que para o sociólogo francês, não é nem experienciado ou lembrado por um grupo; sua duração não é sentida. O ponto que Assmann adota da teoria de Halbwachs é sua noção de um passado sócio-constructivista, porém o realocando para uma noção de cultura, sendo a construção social do passado um produto cultural. A teoria da Memória Cultural desenvolvida pelo egiptólogo alemão foi construída a partir desses levantamentos: *Nachleben*, este ponto diacrônico do

⁵⁴ CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016. pp. 26

⁵⁵ ASSMANN, Jan - **Introduction**. In: *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011. pp.04.

⁵⁶ ASSMANN, Jan - **Part I: The theoretical basis**. In: *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011. pp. 17. “Anyone who during today fixes his eyes on tomorrow must preserve yesterday from oblivion by grasping it through memory.” Tradução própria.

passado que assombra, que permanece no presente; e a *Memória Coletiva*, essa condição social do ato de lembrar.

Estes intelectuais se enquadram numa rede de teóricos que fomentaram os debates calorosos sobre História e Memória. As discussões sobre esses dois pontos são carregadas de um binarismo passional que geralmente exalta a característica científica da primeira sobre a segunda. Astrid Erll, professora de Literatura e Cultura Anglófona na Universidade de Goethe em Frankfurt, e uma das grandes pesquisadoras sobre memória cultural, sugere a “dissolução da oposição inútil entre história vs. memória em favor de uma noção de diferentes modos de lembrar na cultura.”⁵⁷ Argumenta que a abordagem que ignora essa dualidade, surge a partir da realização de que o passado não é algo dado, mas sim, um processo que passa continuamente em reconstrução e representificação. “Mito, memória religiosa, história política, trauma, lembrança familiar ou memória geracional são modos diferentes de se referir ao passado. Vista desta forma, a história é mais um modo de memória cultural, e a historiografia seu meio específico.”⁵⁸ Os estudos que promoveram o uso da memória e história como conceitos interligados tiveram seu engajamento na década de 1990, quando o termo “memória” viu-se como protagonista dentro da área da história cultural. “Usada em vários graus de sofisticação, a noção de memória, mais praticada do que teorizada, tem sido usada para denotar coisas diferentes em si que, no entanto, compartilham um denominador em comum: as maneiras como as pessoas constroem um sentido sobre o passado.”⁵⁹ A teoria da Memória Cultural desenvolvida por Jan Assmann se refere a essa memória inserida nas dimensões exteriores da memória humana, das quais tendemos a pensar como algo puramente interno, no entanto, “os conteúdos dessa memória, as maneiras pelas quais são organizadas, e a sua duração ao longo do tempo são na sua maior parte não de uma questão de um

⁵⁷ ERLI, Astrid/ NUNNING, Ansgar- **Introduction**. In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2008. pp.07 “(...)dissolving the useless opposition of history vs. memory in favor of a notion of different modes of remembering in culture.” Tradução própria.

⁵⁸ Idem. pp.07. “Myth, religious memory, political history, trauma, family remembrance, or generational memory are different modes of referring to the past. Seen in this way, history is but yet another mode of cultural memory, and historiography its specific medium.” Tradução própria.

⁵⁹ CONFINO, Alon. **Memory and the History of Mentalities**. In: ERLI, Astrid/ NUNNING, Ansgar- *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2008. pp.79. “Used with various degrees of sophistication, the notion of memory, more practiced than theorized, has been used to denote very different things which nonetheless share a topical common denominator: the ways in which people construct a sense of the past.” Tradução própria.

armazenamento ou controle interno, mas sim de condições externas impostas pela sociedade e pelo contexto cultural.”⁶⁰

Para Assmann, há quatro áreas onde podemos identificar essas dimensões exteriores: a Memória Mimética, da qual se refere à ação; a Memória das Coisas, quando objetos refletem nós mesmos, lembrando quem somos e o nosso passado; a Memória Comunicativa, que envolve a linguagem,—aqui a comunicação encontra-se no centro deste ato de recordar, “consciência e memória de uma pessoa podem apenas serem formuladas pela”⁶¹ interação por meio da linguagem—; e a Memória Cultural, que é a área da qual os outros três aspectos se fundem quase que perfeitamente. Elementos de identidade, memória e temporalidade formam estruturas de conectividade que através de sua repetição constituem culturalmente mitos e histórias. Seu princípio básico é a repetição e presentificação, que são formas diferentes de uma mesma referência, todos os rituais de identificação e memória combinam estes dois aspectos.

Quando as rotinas miméticas tomam o status de rituais,(...)[assumindo] um significado e significância que vão além da função prática, as fronteiras da ação mimética memorial são transcendentais. Rituais são parte da memória cultural porque são formas das quais significados culturais são passados adiante e trazidos para a vida presente.⁶²

Estes rituais ajudam sociedades a preservarem a imagem que criam de si mesmas, mantendo seus elementos identitários e formando sua cultura a partir da memória.

As características da memória cultural, abrange seis pontos:

- 1) A concretização da identidade ou relação com o grupo pertencente, onde o desenvolvimento de uma consciência de pertencimento é determinada a partir da constituição de uma unidade, que define quem pertence, ou não, a uma comunidade; o seu igual e o estrangeiro;
- 2) A sua capacidade de reconstruir. A memória nem sempre preserva o passado, por isso a Memória Cultural trabalha para impedir este esquecimento,

⁶⁰ ASSMANN, Jan - **Introduction**. In: *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011. pp.05 “the contents of this memory, the ways in which they are organized, and the length of time they last are for the most part not a matter of internal storage or control but of the external conditions imposed by society and cultural contexts.” Tradução própria.

⁶¹ Idem. pp.06. “A person’s consciousness and memory can only be formulated by way of his or her participation in such interactions.” Tradução própria.

⁶² Idem. pp.06. “When mimetic routines take on the status of rituals, for example, when they assume a meaning and significance that go beyond their practical function, the borders of mimetic action memory are transcended. Rituals are part of cultural memory because they are the form through which cultural meaning is both handed down and brought to present life.” Tradução própria.

relacionando o conhecimento passado com uma situação atual e contemporânea;

- 3) A sua formação, que seria o que chamamos de cristalização ou objetificação da comunicação e do conhecimento coletivo compartilhado— que é um pré-requisito para a herança cultural institucionalizada de uma sociedade, lembrando que isso não significa criar uma distinção entre linguagem oral e escrita;
- 4) Sua organização, que se subdivide entre o apoio institucional da comunicação e na especialização de portadores de memória, que são caracterizados em estruturas de participação das quais a memória pode ser difundida;
- 5) A sua obrigação em manter a autoimagem de um grupo, a fim de estabelecer a diferenciação em relação ao outro;
- 6) E por fim, sua reflexividade, que se estende de três maneiras: a interpretação de práticas comuns; a competência em se explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar, controlar, etc. e refletir sua própria imagem como grupo como um método de autopreservação de seu sistema social.

Somada a essas características, a Memória Cultural pode ser identificada pelo seu conteúdo: uma história mítica de origem, eventos de um passado absoluto. Sua forma, que é organizada, extremamente formal, aplicando uma comunicação cerimonial ou festiva; por sua mídia, na qual é transmitida, ela precisa ter uma objetivação fixa tradicional, simbólica e uma encenação através de palavras, imagens, danças, etc. Uma estrutura temporal da qual permita a permanência de um passado absoluto, de uma era primitiva e mítica. E finalmente, seus portadores, que além de especializados na tradição e identidade do grupo, formam assim, sua estrutura de participação.

A cristalização e conseqüente institucionalização dessa memória através de uma estrutura de participação é a forma pela qual a presentificação e recordação desse passado é preservado. A memória cultural depende “de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e não-natural é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação.”⁶³ Aleida Assmann argumentou que enquanto algumas memórias ou formas de recordação se retraem

⁶³ASSMANN, Aleida – *Introdução*. In: **Espaços da Recordação- Formas e Transformações da Memória Cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Ed. Unicamp. Campinas-SP, 2016, pp.19.

ou são induzidas ao esquecimento, outras se sobrepõem ou ganham maior importância a partir das mídias pelas quais são divulgadas ou mesmo pelas políticas de memória que conduzem qual passado deve ser lembrado e glorificado. A autora afirma que “as imagens que foram encontradas por filósofos, cientistas e artistas para os processos da recordação e do esquecimento seguem, cada qual, os sistemas materiais dominantes de anotação e as tecnologias de armazenamento”.⁶⁴ Como mencionado logo acima, a memória cultural se sustenta nos meios e mídias pela qual é transmitida, tais como textos, imagens, lugares, além de discursos; todos são elementos essenciais para sua instrumentalização.

O Cinema se encaixa como uma das principais estruturas de participação de sociedades modernas e ocidentais; além de funcionar como um suporte que promove e transmite memórias, é um lugar de memória em si, pois as atesta e preserva, evitando o ato de esquecimento coletivo.

O poder que a imagem exerce sobre a produção de identidades e memórias culturais é garantido pelo seu uso metafórico dentro de uma estrutura de participação.

As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias. Por essa razão é que os ‘conjuntos de metáforas’ nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui.
⁶⁵

Assmann, ao apresentar os *Meios* para a transmissão de memórias culturais, nos introduz a ideia de metáforas de recordação. A autora afirma que “sem metáfora não há como falar em recordação”⁶⁶, pois “o fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos”⁶⁷. As imagens da memória acabam trazendo consigo o questionamento sobre os modelos de memória e como são desenvolvidos a partir de seus contextos históricos, suas necessidades culturais e seus padrões interpretativos⁶⁸. Há duas categorias de metáforas: a espacial e a temporal. A metáfora espacial é aplicada quando o conteúdo da memória é dissolvido em fórmulas imagéticas impactantes, atribuindo essas imagens “a locais específicos de um espaço estruturado”⁶⁹ o que leva esses espaços a se tornarem meios mnemônicos, símbolos da memória. Já a metáfora temporal constitui o próprio ato de

⁶⁴ ASSMANN, Aleida – *Sobre as metáforas da recordação*. In: **Espaços da Recordação- Formas e Transformações da Memória Cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Ed. Unicamp. Campinas-SP, 2016, pp.161.

⁶⁵*Idem*, pp..162

⁶⁶*Idem*, pp.161

⁶⁷*Idem*, pp.162

⁶⁸*Idem*, pp.162.

⁶⁹*Idem*, pp.170.

recordar, pois é o que impulsiona para o primeiro plano as questões de descontinuidade, deterioração e reconstrução⁷⁰. “Quando se tematiza a dimensão do tempo, delineiam-se novos aspectos do caráter fenomênico da memória. Isso inclui em primeira linha a indicação de uma perda, ou de uma redução”⁷¹. A narrativa cinematográfica é capaz de trabalhar com estas duas categorias de metáforas, criando e transmitindo memórias culturais sobre um lugar e seus sujeitos, assim como reconfigurando ou recriando passados sobre os mesmos.

A forma pela qual produzimos e armazenamos memórias sobre o Oriente e o oriental é um meio metafórico de legitimação de nossa identidade e cultura perante este Outro. Pois é através dessas metáforas que a potência externa da memória cultural é acionada e conduzida na produção de imagens que levam à elaboração de espaços mnemônicos de alteridade. O que vem a sua mente quando pensa sobre o Oriente? Como esta imagem foi forjada? Você tem qualquer outra perspectiva semiótica, espacial e temporal que não seja aquela transmitida pelos meios de comunicação?

1.3- A Memória Cultural Orientalista e sua estrutura de participação cinematográfica.

A potencialidade que a imagem carrega em si para representar, produzir significados e veicular memórias culturais é o motor na construção de identidades, na legitimação de políticas governamentais e suas ações, como já vimos logo acima. A representação do lugar Oriente e do sujeito Oriental foi canalizada pela iconografia, literatura e narrativa cinematográfica ocidentais. O grande teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, ao refletir sobre o papel da representação dentro dos estudos culturais, afirma que a produção do significado dos conceitos através de nossa mente é a parte essencial da constituição dessa representação. “É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios.”⁷² Hall argumenta que há dois sistemas de representação; aquele que depende de um sistema de conceitos e imagens formados por nós mesmos em nossos pensamentos, e que nos permite dar sentido ao mundo em construção à

⁷⁰*Idem*, pp.178.

⁷¹*Idem*, pp. 179.

⁷² HALL, Stuart- **Capítulo I: O papel da representação** In: Cultura e Representação. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira Ed:Apicuri, 2016, pp.34.

nossa volta através de *signos* (termo para designar palavras, sons ou imagens que carregam sentido). E aquele que “depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e [esse] conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos.”⁷³ Ao representarmos lugares e sujeitos significativamente diferentes de nós, praticamos aquilo que Hall chama de “estereotipagem”, uma prática de produção de significados na representação da diferença.

Dentro das abordagens que o teórico apresenta, a denominada antropológica trabalha com a ordem cultural da alteridade. Nela, afirma que “[a] marcação da ‘diferença’ leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal.”⁷⁴ Este regime de representação, da qual Hall intitula de “O Espetáculo do ‘Outro’”, possui quatro aspectos essenciais: a construção da alteridade e a exclusão; os estereótipos e poder; o papel da fantasia e o fetichismo. Esses quatro elementos trabalham a partir da conexão entre representação, diferença e poder. Como exposto na primeira subdivisão deste capítulo, Edward Said desenvolve sua reconceitualização de Orientalismo a partir da concepção de *poder* de Michel Foucault.

A discussão de Said sobre o orientalismo faz um paralelo com o argumento de Foucault sobre poder/conhecimento: o *discurso* produz, através de diferentes práticas de *representação* (...)uma forma de *conhecimento racializado* do Outro (orientalismo) profundamente envolvida nas operações de poder (imperialismo).(...)O poder não só restringe e inibe: ele também é produtivo; gera novos discursos, novos tipos de conhecimento(...), novos objetos de conhecimento (o Oriente) e forma novas práticas (colonização) e instituições (governo colonial).⁷⁵

Esse espetáculo do “Outro” é composto por um repertório de imagens que “acumulam ou eliminam seus significados face às outras [imagens] por meio de uma variedade de textos e mídias”⁷⁶, que promovem este regime da diferença auxiliando na gentrificação, nesse caso, da identidade ocidental.

A israelense Ella Shohat e o estadunidense Robert Stam, em sua famosa obra *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*, argumentam que os meios de comunicação, a linguagem audiovisual e suas produções, na contemporaneidade, são formadoras de identidades. “Num mundo transnacional caracterizado pela circulação global de imagens e sons, mercadorias e pessoas, eles têm enorme impacto sobre as identidades

⁷³ *Idem*, pp.38

⁷⁴ HALL, Stuart- **Capítulo II: O espetáculo do “Outro”** In: Cultura e Representação. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira Ed:Apicuri, 2016, pp.157.

⁷⁵ *Idem*, pp.195,196,197.

⁷⁶ *Idem*, pp. 150

nacionais e o sentido de comunidade.”⁷⁷ Suas reflexões baseiam-se nas estratégias que a narrativa cinematográfica desenvolve para privilegiar uma perspectiva eurocêntrica e ocidental desde sua origem. Este “mito do Ocidente”, de acordo com Raymond Williams, remonta

à divisão do Império Romano oriental e ocidental, à divisão da Igreja Cristã oriental e ocidental, à definição do Ocidente como judaico-cristão e do Oriente como mulçumano, hindu e budista e, finalmente à divisão da Europa pós-guerra entre o Ocidente capitalista e o Oriente comunista. Logo, é a política que determina as configurações geográficas.⁷⁸

A dicotomia criada entre esse Ocidente e Oriente é configurada também pela construção estética e semiótica vinculada a estes lugares. A arte ocidental, por exemplo, sempre apelou para a arte não-ocidental para sua idealização, “alguns exemplos são a influência moura na poesia cortês, a influência africana na pintura modernista, e o impacto das formas asiáticas(...)sobre o teatro e cinema europeus(...)”.⁷⁹ O movimento histórico mundial coordenado pelo projeto imperialista durante os séculos XIX e início do XX impulsionaram o imaginário ocidental, que esteve intrinsecamente conectado com os primórdios do cinema.

Durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes—Grã-Bretanha, França, EUA e Alemanha— também eram, ‘por mera coincidência’, líderes imperialistas, nações cujo interesse consistia em louvar o empreendimento colonial. O cinema surgiu no exato momento em que o entusiasmo pelo projeto imperialista ultrapassou as fronteiras das elites em direção às camadas populares, graças, em parte, aos romances e exposições destinadas às massas.⁸⁰

O teórico brasileiro Ismail Xavier argumenta que a apropriação do cinema pelas diferentes camadas sociais esteve ligada a essa receptividade composta por diversos interesses e curiosidades por essa nova invenção, que simbolizava o ápice do aparelhamento técnico e da condição cultural da sociedade moderna imperialista.

Assim, uma admiração pelos poderes da ciência e da técnica, comprovados pela imagem percebida, podia adquirir diferentes conotações, dependendo do grau de acesso à informação e do status do espectador.(...)pasmado diante de uma competência obscura que ele dominava e que, aproximada ou não da magia, era mais uma evidência e sanção dos poderes do dominador.⁸¹

O papel de contador de histórias que o cinema incorporou foi fundamental para exercer essa

⁷⁷SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Introdução**. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.28

⁷⁸SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Capítulo I- Do eurocentrismo ao policentrismo**. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.37.

⁷⁹*Idem*, pp.38.

⁸⁰SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Capítulo III- O imaginário imperialista**. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.142.

⁸¹XAVIER, Ismail - **Capítulo I: A contemplação do belo, pela fotogenia**. In: *Sétima Arte: Um culto moderno- O idealismo estético e o cinema*. Edições Sesc, São Paulo, 2017, pp.32.

função de um retransmissor de narrativas nacionais e imperialistas, projetando e remodelando memórias culturais; sendo um meio mais assertivo para isso, pois ao contrário da literatura não exigia a alfabetização de seu público, e ao contrário da obra de arte, possuía uma acessibilidade mais democrática.

A capacidade que a arte cinematográfica exerceu em transportar o espectador ocidental para realidades não-ocidentais propiciou “a transformação do obscuro mapa-múndi em um mundo familiar e cognoscível(...),[unindo] a narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador”⁸².

Até mesmo cineastas não associados à celebração imperialista divulgaram o discurso comum do império. A filmografia de Georges Méliés, por exemplo, apresenta diversos filmes relacionados a viagens expansionistas e fantasias orientais: *Le Fakir: Mystère Indien* (1896), *Vente d'Enclaves au Haren* (1897), *Cléopâtre* (1899), *La Vengeance de Bouddha* (1901), *Les Aventures de Robinson Crusoé* (1902) *Le Bourreau turc* (1903)(...).⁸³

As representações orientais expostas nas películas imperialistas foram estimuladas pelas descobertas arqueológicas que traziam à luz da ciência moderna o fascínio pelo Antigo Oriente. Uma série de produções sobre Cleópatra e o Egito induziram o imaginário ocidental à imagem de um Oriente místico, sedutor e traiçoeiro.

Esses filmes definiram o Oriente como antigo e misterioso, resumindo-o a uma iconografia de papiros, esfinges e múmias, cuja existência e renascimento dependem do ‘olhar’ e da ‘leitura’ do sujeito ocidental que lhes revigora. Em outras palavras, o suposto ‘resgate’ do passado suprimiu o presente e, ao fazê-lo, legitimou—por negligência—o ato de disponibilizar o espaço oriental para manobras geopolíticas ocidentais.⁸⁴

Este ato de encarar o Cinema como um transmissor da História o colocou em uma



Cena do filme *Le Bourreau turc* (1903) de Georges Méliés.

posição de arquivista, arqueólogo e até mesmo historiador para o olhar ansioso que o saudava na tela prateada. Deixando evidente “a predileção dos filmes mudos por significantes grafológicos tais como hieróglifos(...), pela escrita hebraica(...) ou pelas páginas de um livro aberto(...)”⁸⁵,

imaginário imperialista. In: *Crítica da imagem cnaify*, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.153/159.

⁸³*Idem*, pp.160.

⁸⁴SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Capítulo IV: O tropos do império.** In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação.* Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.215.

⁸⁵*Idem*, pp.213.

conferindo aquilo que Shohat e Stam chamam de uma “aura artística e histórica grandiosa” a um meio de comunicação que até então era comparado a um espetáculo de entretenimento para “as massas”. O renomado crítico e teórico do cinema francês André Bazin afirma que o cinema acabou por desenvolver uma espécie de antropologização e arqueologização populares ao representar determinados lugares, naquilo que chama de um “complexo de múmia”, reproduzindo um mecanismo imperialista e colonizador onde o Oriente acaba sendo este objeto de estudo e espetáculo.

Walter Benjamin, este amado historiador, ao historicizar seu próprio tempo nos deixou um legado onde pensar sobre memória, cultura e imagem como uma rede, acabou impulsionando uma variedade de teorias e pesquisas nas mais diversas áreas. Seu conceito de *imagem dialética* nos permite assimilar melhor a ideia de pontos diacrônicos e como eles são moldados e (re)transmitidos pelo ato de lembrar. Para Benjamin, a imagem dialética é como

“um raio esférico que percorre todo o horizonte do passado’ como o momento em que ocorre o conhecimento histórico ou uma ‘explosão’”⁸⁶, expondo com seu choque uma continuidade histórica que é resgatada de sua linearidade, e salva de um modelo de “temporalidade causal que estabelece a ligação do presente com o passado.(...)A imagem dialética cria, assim, uma história que não é cronológica, mas sim figurativa (*Bildlich*), recorrendo à rememoração, quanto à operação resgatadora do passado, num sentido revolucionário.”⁸⁷

Este ato de rememoração nos remete a um passado volátil, não determinado ou completo; ele contesta a cientificização da disciplina histórica moderna ao mostrar que o ato de lembrar transforma essa relação dicotômica entre passado e presente. Para Benjamin, a História nunca é uma história dos fatos ou dos eventos sem ser antes uma história sobre suas possibilidades; “e nunca a história dessas possibilidades, sem ser a história de seu contínuo insucesso”⁸⁸ Tanto Benjamin como Warburg pensavam que essas imagens transmitidas pela memória histórica precisavam ser reativadas a fim de tornar possível a recuperação de significado em uma determinada época.⁸⁹

Em ambos os casos, em Benjamin e Warburg, a imagem comporta em si a memória de um acontecimento forte, que reenvia para experiências originárias, como uma espécie de marca ou um traço sobre os estratos mais

⁸⁶ BENJAMIN, Walter apud CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016, pp.31.

⁸⁷CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016, pp.31/32.

⁸⁸HAMACHER, 2005:44 apud TAMM, Marek -**Introduction**. In: *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015, pp.10/11.

⁸⁹CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia*, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016, pp.34

arcaicos da consciência. É precisamente por essa razão que a imagem traz consigo uma carga energética, destruindo, a partir desse potencial, a ideia de um modelo de história como narrativa, linear e contínua.

A imagem dialética aqui é pensada como uma potência rememorativa. Essa potencialidade pode conduzir e criar narrativas que se mutam em discursos históricos, sendo a narrativa cinematográfica seu maior e mais eficaz veículo de participação. Pensar a imagem e seu poder de criar e reconfigurar memórias culturais, é perceber também o seu domínio em explorar a nossa temporalidade, visando estes pontos diacrônicos que sobrevivem através dela.

Este discurso orientalista dentro das produções cinematográficas hegemônicas da primeira metade do século XX, possui pelo menos sete subgêneros dentro do cinema hollywoodiano: filmes sobre ‘orientais’ no Primeiro Mundo; filmes baseados na história antiga; histórias sobre ocidentais contemporâneos no Oriente; filmes baseados em história contemporânea; filmes baseados na bíblia; filmes baseados em *As mil e uma noites*; e filmes nos quais o Egito antigo e seus enigmas são transformados em mitos, servindo de pretextos para o horror, mistério e romance contemporâneos.⁹⁰ Na sua aclamada obra pela crítica *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, o autor árabe-americano Jack G. Shaheen classifica a estereotipagem que a indústria hegemônica hollywoodiana aplica em suas narrativas como uma desumanização e degradação sistemática e não apologética de um povo.

Sua provocadora pesquisa consistiu em criar uma espécie de dicionário de todos filmes já feitos pelo cinema ocidental que de alguma forma representaram orientais —principalmente os árabes—, através de um olhar preconceituoso, orientalista e demonizador. “De 1896 até hoje, os cineastas indiciaram coletivamente todos os árabes como Inimigos Públicos nº 1 - fanáticos religiosos incivilizados, brutais, sem coração e fanáticos religiosos loucos por dinheiro, empenhados em aterrorizar ocidentais civilizados, especialmente cristãos e judeus.”⁹¹ Essa vilanização e estabelecimento de uma inferioridade dos sujeitos orientais em relação ao Ocidente dentro da narrativa hollywoodiana, levou Shaheen a descobrir cerca de mais de 1000 películas que enquadram o Oriente e oriental dentro daquilo que Hall chama de estereotipagem do “Outro”. “Cineastas cresceram vendo

⁹⁰SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Capítulo IV: O tropos do império.** In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação.* Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006, pp.221. Nota de rodapé nº37.

⁹¹SHAHEEN, Jack G. - **Introduction.** In: *Reel Bad Arabs: how Hollywood vilifies a people.* Olive Branch Press, 2009, posição 320 kindle. “From 1896 until today, filmmakers have collectively indicted all Arabs as Public Enemy #1—brutal, heartless, uncivilized religious fanatics and money-mad cultural “others” bent on terrorizing civilized Westerners, especially Christians and Jews.” Tradução própria.

heróis ocidentais esmagando centenas de árabes ‘malvados’. Alguns naturalmente repetem o estereótipo sem perceber que, ao fazer isso, estão inocentemente se juntando às fileiras dos criadores desses mesmos estereótipos.”⁹²

O processo imperialista europeu culminou nos decisivos confrontos mundiais do ocidente no século XX, sendo o responsável pela estrutura do que viria ser a política hegemônica pós II Guerra Mundial. Ele não conseguiu manter uma relação de “um ativo intruso ocidental contra um nativo inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência”⁹³, levando também ao grande movimento de descolonização. O desencadeamento das sociedades colonizadas e vítimas do imperialismo europeu nos continentes africano, americano e asiático gerou uma ruptura entre passado e presente promovendo uma crise identitária no Ocidente. Este pós-Guerra redefiniu fronteiras, poderes e culturas. Foi a válvula que escapa da engrenagem moderna e a desestabiliza de tal forma que uma temporalidade de pouco mais de cem anos se viu obrigada ao reajuste.

Memórias silenciadas, oprimidas e negadas à luz do recordar, começam a trilhar seu caminho à superfície. Isso gera um efeito dominó ao redor de todo o globo; a Europa, devastada pelo confronto entre aliados e nazistas, perde seu posto de poder hegemônico político, cultural e econômico, que antes era encabeçado pelo Império Britânico—agora desmantelado. Os Estados Unidos então tornam-se o representante do poder ocidental e capitalista em nível internacional; tendo como principal política a disputa por hegemonia mundial contra a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Para além do confronto ideológico que os EUA enfrentaram com a URSS, uma série de conflitos internos marcaram e reestruturaram a sociedade estadunidense, tornando as décadas de 1950, 1960 e 1970 marcos definitivos para perpetuação e atualização de uma memória cultural orientalista a fim de manter a estrutura de sua própria identidade e tradição, ameaçadas pelo flerte juvenil com o Oriente.

⁹²*Idem*, posição 97. “Filmmakers grew up watching Western heroes crush hundreds of reel “bad” Arabs. Some naturally repeat the stereotype without realizing that, in so doing, they are innocently joining the ranks of the stereotypes’ creators.” Tradução própria.

⁹³SAID, Edward - **Introdução**. *Cultura e Imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. Companhia de Bolso, 2011 pp:10.

2.

INTERIOR- CASA DOS MACNEIL- QUARTO DE REGAN- DIA.

Regan está na cama. Chris vai lentamente em direção ao lado da cama e olha para Regan. Chris então se inclina e ternamente arruma seu travesseiro. No processo, ela descobre um crucifixo sob ele. Ela o levanta, examinando-o.⁹⁴



Nos anos após o término da II Guerra Mundial, os Estados Unidos da América foi marcado por um novo direcionamento do que é “ser americano”, seguido de uma era cultural incendiária. A sociedade estadunidense fragmentou-se de forma mais incisiva nas décadas de 1950 e 1960 do que em qualquer outro momento desde sua guerra civil no meio do século XIX⁹⁵. Essa fragmentação era causada na medida “em que a sociedade rompia as linhas geracionais, raciais, de classe, étnicas, regionais, ideológicas, estéticas e de gênero”,⁹⁶ que foram escanteadas durante o processo de independência e construção identitária nacional. As circunstâncias que transformaram a sociedade estadunidense e auxiliaram no seu imperialismo cultural por todo o Ocidente, repaginaram a forma como enxergamos nossa própria identidade cultural como ocidentais. Os movimentos sociais de Direitos Civis, a luta feminista, *Free Speech* e pró-ambiente foram um dos fatores que reconstruíram a História norte-americana e impulsionaram aquilo que Theodore Roszak batizaria de contracultura⁹⁷.

⁹⁴ “INTERIOR- MACNEIL HOUSE- REGAN'S BEDROOM- DAY- Regan is tucked up in bed. Chris moves slowly forward to the bedside and looks down at Regan. Chris then leans and tenderly adjusts her pillow. In the process, she uncovers a crucifix under it. She lifts it out, examining it.” BLATTY, William P- *O Exorcista* - roteiro acessado pelo site www.horrorlair.com, 1973, pp.46.

⁹⁵ LYTLE, Mark Hamilton - **Preface**. In: *America's Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006, pp:X.

⁹⁶ “(...)as society broke along generational, racial, class, ethnic, regional, ideological, aesthetic, and gender lines.” Idem, pp:X.Tradução própria.

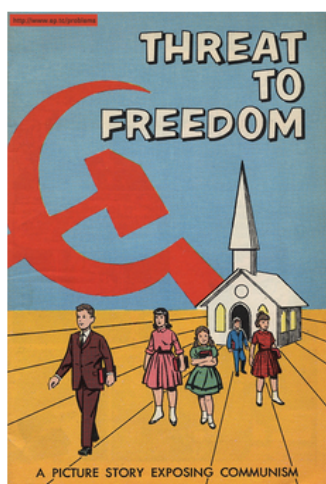
⁹⁷ “(...)Theodore Roszak, who three weeks after the Woodstock Festival in 1969 not only published a pivotal book about a young generation's drug-fueled revolt against authority but also gave it a name — ‘counterculture’” MARTIN, Douglas- **Theodore Roszak, '60s Expert, Dies at 77**. In:*The New York Times*, July 12, 2011.

Para fins dessa pesquisa, apresentarei neste capítulo o contexto cultural que emergiu nos Estados Unidos a partir da década de 1950, com o intuito de compreender o choque geracional que o início da segunda metade do século XX causou no dia a dia estadunidense.

Meu principal objetivo aqui é perceber como a construção dessa juventude *baby-boomer* incitou o retorno de uma política conservadora sustentada no discurso tradicional cristão no final dos anos 1960, ao mesmo tempo em que floresceu num contexto que poderíamos chamar de liberal. E como a adoção por filosofias zen-budistas, a fascinação por um Oriente como fonte da sabedoria e do anti-materialismo e o uso de psicotrópicos para atingir um nível de transcendentalismo mental -tudo isso tangenciado pela Guerra do Vietnã- levaram o discurso orientalista estadunidense para um novo patamar. Conseqüentemente, estes elementos são frutos de uma memória cultural orientalista, que sofre uma repaginação a partir da ameaça comunista e que encontra em William Peter Blatty o sujeito para disseminá-la em sua literatura. Reagan, a vítima de Pazuzu no romance de Blatty, é a representação dessa juventude que é invadida, usurpada e mutilada por brincar com o desconhecido oriental.

2.1- Juventude [des]Orientada.

As crianças do início dos anos 1950 eram ensinadas a respeitar a autoridade, trabalhar duro, temer o Comunismo e amar a Deus e o seu país.⁹⁸ Durante esta década, o foco principal da educação básica estadunidense era em formar bons-cidadãos ao invés de indivíduos com



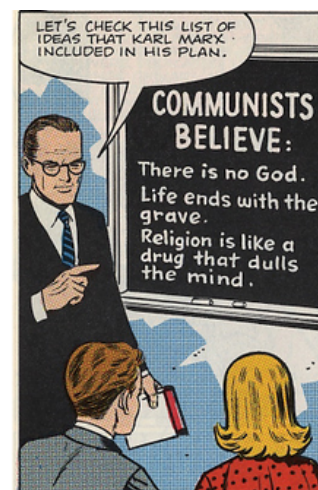
Capa do livro: **Threat to Freedom: A Picture Story Exposing Communism**, Standard Publishing Company, 1965.

pensamento crítico. Este período de consenso veio apoiado no apogeu da economia estadunidense, na explosão demográfica que ocorreu com o fim da II Guerra Mundial e com o crescimento da tensão diplomática com outra superpotência, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). O antagonismo criado em torno da ameaça comunista estava embutido na lógica escolar, e se sustentava a partir do discurso religioso. Comunistas eram considerados ateístas, promotores do Mal, enquanto

⁹⁸ LYTLE, Mark Hamilton - **Introduction**. In: *America's Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006, pp:01.

“americanos” eram o verdadeiro povo que promovia a liberdade religiosa. “De acordo com o presidente Eisenhower, a frase ‘sob Deus’ serviria aos Estados Unidos como mais uma dessas ‘armas espirituais’ na batalha contra o comunismo.”⁹⁹ - um veículo retórico político retirado do famoso discurso feito por Abraham Lincoln após a batalha de Gettysburg em 1863. Dentro do Congresso estadunidense era reverberada a ideia de que a crença em Deus (o cristão, é lógico) é o que de fato separava as “pessoas livres do mundo ocidental daqueles comunistas raivosos” - de acordo com o deputado Overton Brooks da Louisiana. De certa forma, a fé no Deus cristão tornou-se uma forte defensiva, ao lado da bomba atômica, no combate a hegemonia soviética-comunista. “A frase ‘sob Deus’ era um ingrediente essencial no consenso da Guerra Fria, que em meados da década de 1950 havia se tornado uma ortodoxia americana.”¹⁰⁰

Na análise entregue pelo Conselho de Segurança Nacional (NSC, sigla em inglês) para o Congresso, o Comunismo foi descrito como análogo às forças satânicas; pois, assim como Satã, os comunistas eram difíceis de identificar devido a sua forma de operação, sempre acometido de disfarces; a estratégia do NSC era construir um plano para enfrentar este mal. Assim, o projeto traçado para combater esse mal camarada era de restaurar e mobilizar as forças militares estadunidenses no mundo não-soviético, com a finalidade de incitar uma Cruzada contra os vermelhos. Segundo o historiador Mark Hamilton Lytle, o NSC



Threat to Freedom: A Picture Story Exposing Communism, Standard Publishing Company, 1965, pp.05.

nunca pareceu apreciar a ironia em utilizar de instrumentos políticos totalitários para preservar a tal da liberdade americana. Nós, latino-americanos, sofremos as consequências dessa política intervencionista estadunidense na sua colaboração com os golpes civis-militares que assolaram a América do Sul dos anos 1960 até a década de 1980. Além das intervenções na América Latina, com o advento da Guerra Fria, a Ásia tornou-se um foco importante para a política estrangeira dos EUA. Entre os anos de 1945 e 1961, o Tio Sam expandiu de forma exponencial o seu poder econômico, militar e político no Oriente e Extremo Oriente;

fazendo sua presença ser sentida ao longo de todo grande arco que se estendia da Coreia ao norte, através do continente Chinês e Taiwan; ao longo

⁹⁹“According to President Eisenhower, the phrase “under God” would serve the United States as another of “those spiritual weapons” in the battle against Communism.” Idem, pp:13.Tradução própria.

¹⁰⁰ “The phrase ‘under God’ was an essential ingredient in the cold war consensus that by the mid-1950s had become an American orthodoxy.” Idem, pp:14.Tradução própria.

das cadeias de ilhas *offshore* do Japão, Filipinas e Indonésia; e no Pacífico através da península do sudeste asiático até o subcontinente indiano. Centenas de milhares de americanos imigraram para a Ásia durante os anos 1940 e 1950 como soldados, diplomatas, trabalhadores humanitários estrangeiros, missionários, técnicos, professores, estudantes, empresários e turistas.¹⁰¹

Tudo isso em paralelo com as tensões políticas e culturais dos processos revolucionários de descolonização que estavam se desdobrando em algumas nações asiáticas.¹⁰²

No âmbito doméstico, o consenso anticomunista estava fundido com os valores familiares, formando aquilo que o presidente Eisenhower chamaria de um Republicanismo Moderno. Em sua administração, manteve os programas sociais promovidos pelo *New Deal*, procurou manter um governo centralizado, onde políticas públicas necessitavam da intervenção do Estado maior em relação à autonomia dos governos estaduais, principalmente na questão do segregacionismo racial, principalmente vigente no sul dos país. J. Edgar Hoover, o diretor do Departamento Federal de Investigação (FBI), acreditava que a integração racial era uma ameaça minimamente menor do que o Comunismo. Além disso, homossexuais tornaram-se um alvo especial para investigadores, “baseado na suposição de que eram vulneráveis nas táticas de sedução e chantagem de agentes comunistas desviantes”.¹⁰³

A propaganda engendrada por Hoover produzia incessantes frases de efeito que exaltavam a santidade do caráter moral, da família norte-americana, do patriotismo e do respeito a Deus. “Para Hoover, como para tantos outros americanos dos anos 1950, a fé religiosa era a chave do estilo de vida americano.”¹⁰⁴ Para a camada liberal da política estadunidense, a causa anticomunista era legítima, porém os abusos de poder que adentraram a rotina doméstica dos “americanos”, onde uma lealdade exagerada e a famosa caça às bruxas -promovida pelo senador Joseph McCarthy-, se tornaram via de regra. Tais pautas enrijeceram ainda mais a oposição em relação a este republicanismo moderno. As ameaças às liberdades

¹⁰¹“(…)making its presence felt throughout the great arc that stretched from Korea in the north, down through the Chinese mainland and Taiwan, along the offshore island chains of Japan, the Philippines, and Indonesia, out into the Pacific across the Southeast Asian peninsula, and up into the Indian subcontinent. Hundreds of thousands of Americans flowed into Asia during the 1940s and 1950s as soldiers, diplomats, foreign aid workers, missionaries, technicians, professors, students, businesspeople, and tourists.” KLEIN, Christina -**Introduction**. In: *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2003, pp:05. Tradução própria.

¹⁰² Idem, pp:05.

¹⁰³ “(…)based on the assumption that they were vulnerable to seduction and blackmail by deviant Communist agents.” Idem, pp:17. Tradução própria.

¹⁰⁴ “For Hoover, as for so many Americans of the 1950s, religious faith stood as the key to the American way of life.” Idem, pp:17. Tradução própria.

civis e a perpetuação do discurso conservador ocasionaram em uma dicotomia interna no governo, que acusava os liberais de serem uma ameaça à civilização ocidental - os valores conservadores, de certa forma, previram a agenda da Nova Esquerda e da contracultura que se alavancaria nos anos 1960.¹⁰⁵

O Comunismo não era a única ameaça que assolava o *establishment* conservador do Tio Sam. A crescente cultura popular adolescente despertou as ansiedades escondidas do *american way of life*. Durante a década de 1950, os guardiões da cultura norte-americana tentaram sobreviver às custas de um incessante ataque às mídias de consumo juvenil: revistas em quadrinhos, filmes, músicas e a nova queridinha da família classe média estadunidense: a televisão - todos sob rigorosa supervisão e constante censura. A subcultura do ensino-médio, de acordo com Lytle, oportunizou o comportamento rebelde dos jovens, se tornando cenário de uma camada de produções cinematográficas e televisivas, que lucraram com a chamada impertinência juvenil do período. As angústias e alienação apontadas nos clássicos como *O*



Cartaz publicitário de *Juventude Transviada* (1955)- Warner Bros Production.

Selvagem (The Wild One) de 1953 e *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)* de 1955 despontaram Marlon Brando e James Dean como reflexos imediatos das tensões sociais que moldaram essa nova e provocativa geração. Essas películas se tornaram o grande incômodo de pais ao redor de todo o país, pois além de exporem e darem voz à essa juventude incomodada, elas

também evidenciaram a questão de classe e gênero pertinentes aos jovens, antes silenciadas nas grandes produções hollywoodianas.

(...)todos os principais meios de comunicação dos anos 1950 fizeram dos adolescentes um assunto e um mercado a serem explorados. Na verdade, foi sem dúvida alguma a mídia que tornou os adolescentes conscientes de que a subcultura que habitavam em suas escolas e comunidades era parte de um fenômeno nacional.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Idem, pp: 20/21.

¹⁰⁶“all the major media of the 1950s made teens both a subject to explore and a market to exploit. Indeed, it was undoubtedly the media that made teens aware that the subculture they inhabited in their schools and communities was part of a national phenomenon.” LYTLE, Mark Hamilton - **Introduction**. In: *America's Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006, pp:27. Tradução própria.

Essas mídias voltadas para o consumo adolescente promoveram um conjunto de experiências culturais em comum, que invocavam um senso de igualdade e antiautoritarismo, causando um abismo com a geração anterior, agora inerte no mundo adulto.¹⁰⁷ Com a descoberta de pequenas estações de rádio afro-estadunidenses, os adolescentes brancos são introduzidos ao estilo musical Rhythm and Blues (R&B), o primeiro passo para a revolução do Rock. Enquanto a música folk era o gênero popular durante a Depressão dos anos 1930, e o Jazz encontrava-se em constante progressão e entrava para o *mainstream*, o R&B tornou-se o estilo em ascensão para as comunidades negras “americanas” nos 1950. Com o sucesso de canções desse estilo chegando às paradas da *Billboards*¹⁰⁸, não demorou muito para que *covers* de cantores e grupos brancos começassem a surgir. O progresso do R&B abriu espaço para o que viria a ser chamado de Rock’n’Roll - esta nova música que sacudia saias, acumulava gel nos cabelos e tornava o jeans e jaqueta de couro praticamente um uniforme e que lançou, por fim, a cultura jovem ao centro do debate sociocultural estadunidense e deu boas-vindas aos anos 1960.

A Revolução do Rock’n’Roll, Lyndon B. Johnson e os Direitos Civis; o Verão da Liberdade no Mississippi; a Convenção Democrata em Atlantic City; a Guerra do Vietnã; a ascensão paz & amor hippie e o Movimento de *Free Speech* da Universidade de Berkeley. Eis de forma abrupta, os anos 1960 nos Estados Unidos. Tal década tornou-se um dos maiores símbolos de movimentos antiautoritários, crítica a uma tradição moderna secular e ascensão da celebrada contracultura. Para a maioria dos estadunidenses, os anos 1960 não foi apenas uma Era, mas também,

um conjunto de lugares e experiências. Uma pessoa não vivia simplesmente nos anos sessenta. Os eventos da década foram tão tumultuados, intrusivos e opressores que cada pessoa teve que decidir em algum nível ‘entrar ou sair do ônibus’ - para usar a metáfora sobre uma nova consciência, do romancista Ken Kesey.¹⁰⁹

O período despertou uma nova necessidade no “americano” em buscar por orientação espiritual fora do âmbito tradicional cristão. “O fundamentalismo, as religiões antigas, o

¹⁰⁷ Idem, pp:28.

¹⁰⁸ Famosa revista estadunidense, fundada em 1894, especializada na indústria da música.

¹⁰⁹“(…)but also a set of places and experiences.A person did not simply live in the sixties. The events of the decade were so tumultuous, intrusive, and overwhelming that each person had to decide at some level—whether to be on or off the bus—to use novelist Ken Kesey’s metaphor for a new consciousness.” LYTLE, Mark Hamilton - **Preface**. In: *America’s Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006, pp: xvi.

ocultismo, o misticismo e as religiões asiáticas atraíram uma adesão generalizada.”¹¹⁰ O discurso religioso se torna o centro do debate conservador que veria seu retorno no início dos anos 1970.

O historiador inglês Theodore Roszak foi um dos primeiros pesquisadores a analisar o tempo presente que o cercava; procurando entender essa juventude que imperava e desafiava o governo norte-americano vigente. Em 1968 lança sua mais famosa obra, *Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*¹¹¹, responsável por designar uma nomenclatura para esta camada social jovem que intrigava tantos intelectuais da época. Para Roszak, a contracultura é um conceito que utiliza para falar apenas de uma pequena minoria juvenil e seus mentores adultos.¹¹² O autor exclui a parte mais conservadora dessa juventude, assim como a mais liberal —que ainda via o estilo de política de Kennedy como



Allen Ginsberg sentado com jovens durante o “Verão do Amor” em San Francisco em 1967.

ideal; além de não considerar grupos marxistas ortodoxos como componentes deste novo espectro cultural. Excluiu também de sua análise, a jovem militância negra, pois considerou que “a situação da juventude negra exige um tratamento especial que por si só merece todo um livro.”¹¹³ Sua obra foca nos discursos adotados por essa

contracultura juvenil, que tornou-se, para o autor, a grande resistência daquilo que chama de tecnocracia do mundo ocidental, tendo como principal argumento o flerte com uma espiritualidade oriental.

A “jornada ao Oriente”, como intitula a crescente influência do Leste no pensamento crítico jovem dos anos 1960, marcou esta geração com um “estilo político de originalidade tão autêntico que raia o extravagante.(...) [E que] revela-se na inclinação sem precedentes para o

¹¹⁰“Fundamentalism, ancient faiths, the occult, mysticism, and Asian religions all attracted widespread adherence.” LYTLE, Mark Hamilton - **Introduction**. In: *America's Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006, pp:03.

¹¹¹ ROSZAK, Theodore - *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes Ltda, 1972.

¹¹² ROZSAK, Theodore – **Prefácio**. In: *Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes Ltda, 2ª Ed., Tradução de Donaldson M. Garschagen, Rio de Janeiro, 1972, pp: 06.

¹¹³ *Idem*, pp:06.

oculto, para a magia e para o ritual exótico(...)"¹¹⁴. Roszak inicia seu argumento apresentando a importante atuação do poeta *beat* Allen Ginsberg para a propagação dos ideais zen-budistas para esta geração. Adotando uma forma de escrita poética onde promove um abandono das virtudes literárias convencionais, Ginsberg revela o caráter de urgência e autodestruição que representou para os jovens, uma forma legítima da verdadeira arte e criatividade, que não buscava no intelecto um componente mediador.¹¹⁵

O poeta estadunidense conhece a filosofia Zen em meados de 1954; vai aos poucos vinculando esse novo conhecimento com sua poesia, na qual um êxtase do corpo e da terra eram os elementos essenciais para alcançar um estado de espírito verdadeiramente humano. "Seja qual for a explicação para a iluminação libertadora de Ginsberg, o que encontramos no misticismo de cozinha que leva os primeiros poemas é uma notável antecipação do princípio Zen do lugar-comum iluminado."¹¹⁶ Junto com Alan Watts - filósofo considerado responsável pela difusão de filosofias orientais no mundo ocidental-, eles traduziram "os princípios Zen e o Taoísmo na linguagem da ciência e da psicologia ocidentais"¹¹⁷.

Esta nova percepção espiritual não é nem um credo proselitista e nem uma teologia, como afirma Roszak¹¹⁸, mas sim, uma espécie de iluminação pessoal, que não possuía uma metodologia de alcance propriamente dita. O historiador relaciona a popularidade do Zen com algo que chama de "adolescentização", pois, ele poderia servir como "sanção para a necessidade adolescente de liberdade, principalmente para aqueles que sentissem uma justificada insatisfação com as exigências e submissões competitivas de tecnocracias."¹¹⁹ Essa jornada em busca de discursos anti materialistas e críticos à Modernidade no Oriente difere daquele orientalismo do XIX e início do XX para os "americanos".

O vedantismo dos anos vinte e trinta sempre fora severamente contemplativo no sentido mais ascético do termo. (...) para quem o *swami* ideal era uma versão suavemente orientalizada de um jesuíta irlandês que dirigisse um agradável retiro. (...) os mistérios do Oriente [que] vimos cultivados na contracultura romperam completamente com essa interpretação cristianizada anterior.¹²⁰

¹¹⁴ ROZSAK, Theodore – **CAPÍTULO IV: Jornada ao Oriente...E mais além: Allen Ginsberg e Alan Watts**. In: *Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes Ltda, 2ª Ed., Tradução de Donaldson M. Garschagen, Rio de Janeiro, 1972, pp:78.

¹¹⁵ *Idem*, pp:79/80.

¹¹⁶ *Idem*, pp:81.

¹¹⁷ *Idem*, pp:82.

¹¹⁸ *Idem*, pp:82.

¹¹⁹ *Idem*, pp:83.

¹²⁰ *Idem*, pp:84.

Em conjunto a este flerte com as espiritualidades e filosofias orientais, este movimento de transcendentalismo é acompanhado da experiência psicodélica¹²¹, que torna-se um importante elemento de rejeição ainda maior, por parte da juventude, em aceitar as normas vigentes da sociedade adulta¹²². Alan Watts, juntamente com Aldous Huxley e o próprio Ginsberg, se tornam os principais precursores em empreender essa experiência no meio social jovem, seu objetivo era “obter uma nova perspectiva, interior, de modos de consciência e tradições religiosas que a ciência estritamente materialista da época relegara a um enorme arquivo ‘morto’ classificado como ‘misticismo’— no sentido de ‘coisa sem importância’.”¹²³ Watts e Huxley procuraram recuperar o real significado de antigas tradições culturais que foram negadas e “demonizadas” pela tradição cristã.

Porém, o que a princípio era tido como um projeto intelectual se torna uma experiência catártica para esses jovens. Guiados pelo professor de psicologia em Harvard, Timothy Leary,—que em 1963 é expulso do corpo docente da Universidade por não seguir o regimento ético em um de seus experimentos— o uso do LSD era promovido como uma oportunidade de êxtase espiritual, uma peregrinação religiosa que toda mente deveria abraçar. Leary afirmava que o consumo do ácido era o portal para a comunicação com a sabedoria de milhares de anos escondida pela ciência do homem moderno. “Assim, a ‘política do êxtase’ torna-se a onda do futuro, preparando-se por meios transversos para realizar a revolução social.”¹²⁴ Isso gerou um aumento significativo do consumo de outros psicotrópicos além do LSD, tais como a maconha, que torna-se banal no cotidiano estadunidense, como também a explosão de vendas de barbitúricos, provocando o uso de 360.000kg desses comprimidos, isso só no ano de 1967.¹²⁵ O impacto que a experiência psicodélica causou para a juventude moldou o comportamento social dessa contracultura.

O que a contracultura estadunidense representou para o Ocidente é este “extraordinário abandono da arraigada tradição de intelectualidade secular e cética, que constituiu durante trezentos anos o principal instrumento de trabalho científico e técnico”¹²⁶

¹²¹ Designação para o consumo generalizado de psicotrópicos que caracterizaram o período.

¹²² ROZSAK, Theodore – **CAPÍTULO V: O Infinito de Imitação: O uso e abuso da Experiência Psicodélica** In: *Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes Ltda, 2ª Ed., Tradução de Donaldson M. Garschagen, Rio de Janeiro, 1972, pp:95.

¹²³ *Idem*, pp:96.

¹²⁴ *Idem*, pp:101.

¹²⁵ *Idem*, pp:103.

¹²⁶ *Idem*, pp:87.

ocidental. De uma forma fugaz, toda uma geração absorveu um discurso e estilo de vida que negava uma moral de base cultural cristã e desafiava as normas identitárias estabelecidas pela Modernidade. Uma vez que os jovens hesitantemente procuravam em meio a sua ambígua e indeterminada religiosidade uma distinção completamente crítica da geração anterior. Trazendo a memória cultural e o discurso orientalista para um local de interesse e combate dentro da política estadunidense.

Com o fracasso da Guerra no Vietnã - consequentemente, o insucesso em estabelecer uma soberania capitalista no continente asiático-, e com o conflito cultural interno que desestabilizou a sociedade “americana”, a geração que antecedeu os elétricos *baby boomers* tornou-se o corpo eleitoral que em 1968 elege Richard Nixon como seu presidente. Nixon assume uma nação dividida, onde o conflito com o Vietnã ainda estava longe de acabar; o republicano assume uma posição onde sua prioridade era esta política externa que priorizava o acesso estadunidense em locais estratégicos para o combate ao comunismo e o interesse econômico por regiões petrolíferas. Internamente, Nixon representou para juventude, que



Registro de protesto Anti-Guerra do Vietnã em novembro de 1969, em San Francisco.

ia às ruas protestar essa mesma política internacional, o início de um governo conservador que sabia manipular a mídia a seu favor para transpassar uma ideia de consenso com sua população ativa. O fim da década de 1960 foi marcado pelo aumento da violência entre manifestantes e governo; pela desilusão de uma revolução que nunca chegava; pelo fim de uma inocência hippie com os assassinatos do caso Tate-LaBianca, onde membros do culto de Charles Manson assassinaram de forma brutal sete membros da elite hollywoodiana nas noite de 09 e 10 de Agosto de 1969; e pela nostalgia do *american way of life* que valorizava a família tradicional, a fé no Deus cristão e o patriotismo- nostalgia que veria em meados dos anos 1970 o seu auge. É nesse tumultuado e colorido contexto em que *O Exorcista* é desenvolvido e escrito. O seu autor, representante desta geração de adultos caretas, cria uma das mais palpáveis e polêmicas obras de horror teológico; que chega às livrarias estadunidenses como um tenebroso aviso sobre os males de uma juventude que vive e se

rebela contra o meio tradicional cristão “americano”, ao mesmo tempo em que critica a autoridade científica do mundo secular.

2.2- Manson, não Woodstock.

Éramos todos muitos pessoais então, às vezes de forma implacável, e, naquele ponto em que ou agimos ou não agimos, a maioria de nós fica imobilizado. Imagino que esteja falando justamente disso: da ambiguidade de pertencer a uma geração desconfiada de arroubos políticos, a irrelevância histórica de crescer convencida de que o coração das trevas se encontra não em algum erro da organização social, mas no próprio sangue dos homens.¹²⁷

Uma afirmação de certa forma comum e curiosa sobre os meados dos anos 1960 e início dos 1970 é que foi uma Era tumultuosa, paradoxal e determinante. O trecho acima, retirado da compilação de ensaios sobre os anos de 1960 da grande escritora estadunidense Joan Didion, sintetiza esta “aura” perturbadora que rondava os ânimos daqueles que experienciaram a década da contracultura (+- 1963-1973).

Como apontado no primeiro tópico deste capítulo, o contexto histórico e cultural dos Estados Unidos da América durante este período foi marcado pelo rompimento violento, alucinógeno e floral das tradições identitárias e religiosas que definiam o que era ser “americano” até a década de 1950. Os famosos *baby boomers* delimitaram tão profundamente as fronteiras geracionais que redefiniram o *status quo* hegemônico cultural dos EUA em relação ao restante do globo ocidental, tornando-se exemplo e definição semiótica de rebeldia, transgressão e juventude (concorde ou não cara leitora ou leitor, mas muitas das representações semióticas sobre universitários, protestantes e “juventudes transviadas” que você cresceu vendo, assistindo e elaborando, são demarcadas a partir dessa geração que estamos aqui analisando). Todos os movimentos que podemos caracterizar a partir de uma dicotomia entre tradição e ruptura dialogam com a memória e identidade de um grupo em seu contínuo processo de formação sociocultural.

O espectro que une tradição, cultura e religiosidade auxilia na construção dessa identidade e é invocado quando ameaçado por uma reformulação que abala suas estruturas e convenções. O recorte temporal entre 1963-1973, precisamente, trouxe à superfície estes pequenos tremores que inquietamente sacudiam as ansiedades desde 1945, revelando a lava

¹²⁷ DIDION, Joan- **Acordando depois do anos 1960**. In: *O álbum branco*. Tradução de Camila Von Holdefer. Harper Collins, Rio de Janeiro, 2021, pp.:234.

descontrolada de pensamentos, teorias, comportamentos e angústias de uma sociedade cercada de muitas histórias sem narrativa. Este sentimento de agitação social, de distanciamento da tradição, de posicionamentos confusos, despertou à espera pelo fim. O humor apocalíptico que flutuava sobre as décadas de 1960 e 1970 não só rompeu com a percepção do tempo moderno, como também o tornou cada vez mais comprimido em tamanha velocidade; levando as incógnitas dos acontecimentos transgressores desenfreados e contínuos para a resolução de uma Era simplesmente possuída.

O historiador estadunidense Sean M. Quinlan, em seu artigo *Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post- Sixties American Popular Culture*, trabalha a partir desta premissa: uma Era possuída. Quinlan constrói seu argumento a partir da análise de três obras literárias de horror centrais dos anos 60 e 70: *O bebê de Rosemary* de Ira Levin, *O Exorcista* de William Peter Blatty e *A profecia* de David Seltzer. Essas produções literárias e consequentemente audiovisuais sobre o tema serviram para criar um subgênero dentro do horror, onde seus principais atores eram uma classe média burguesa estadunidense vitimizada por uma juventude ameaçadora. A vasta produção de uma literatura sobre demonologia e o paranormal que surgiu em meados dos anos 60 e através de toda década de 1970, tornou-se uma autêntica indústria sustentada por uma camada considerável de consumidoras e consumidores.

Essa metáfora da possessão para alegorizar a cultura popular estadunidense do período, costurou de forma mais contundente o tema de uma explosão da juventude que foi muito além de uma simples questão de conflito geracional, apontando para uma crise mais profunda na sociedade “americana”¹²⁸. O uso da temática dentro do espectro da demonologia na ficção ressalta um risco específico: a legitimidade dos valores tradicionais de autoridade que estavam, naquele momento, colapsando. Além de sugerir que estas mesmas autoridades tradicionais “não eram confiáveis ou eram incompetentes e, portanto, não podiam substanciar *prima facie* sua posição social e alegações de conhecimento.”¹²⁹

Essas obras sobre possessão alternavam sua narrativa entre impulsos autoritários e libertários, internalizando os próprios valores da contracultura que deveriam ser criticados,

¹²⁸ QUINLAN, Sean M.-**Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post- Sixties American Popular Culture**. In: *The Journal of American Culture* Volume 37, Number 3 September, 2014. pp.314-315.

¹²⁹“(...) they also suggested that traditional authorities were untrustworthy or incompetent and thus they could not substantiate *prima facie* their social position and knowledge claims” .Idem, pp: 315.

demarcando ainda mais essa crise epistemológica na sociedade estadunidense. Suas narrativas, acima de apontarem esta batalha cósmica entre o Bem e o Mal, procuraram redefinir a própria questão sobre a fé; uma fé secular onde não há o Bem, apenas a crença no Mal, o reconhecimento da existência de Satã e não de Deus. O historiador francês Michel De Certeau, ao estudar a questão da possessão ao longo da história, focando seu argumento no famoso caso de Loudun, afirma que essa “crise diabólica” possui um duplo significado: ao mesmo tempo em que revela um desequilíbrio da tradição e cultura de um lugar, acelera também a sua própria mutação, pois aponta o confronto que há em uma sociedade entre suas certezas e seu total fracasso em mantê-las, ao mesmo tempo em que “novas certezas” vão surgindo.¹³⁰ De acordo com Quinlan, no fim dos anos 1960 e início dos 70, duas correntes culturais auxiliaram a definir esta “crise diabólica”, ou “crítica metafísica”: primeiro, uma recente leva de livros e filmes que exploraram o demoníaco e paranormal na cultura popular, e segundo, um crescente discurso por parte do público que questionava a autoridade médico-científica e religiosa.¹³¹ Ambas autoridades se cruzam no seio da classe média estadunidense, que no contexto pós-1969— a luta contínua dos Direitos Civis, o fracasso do Vietnã e escândalos políticos que veriam ainda seu auge nos anos 70 (I’m looking at you Nixon!)—acabam por concluir que “as elites profissionais e tecnocráticas, as chamadas melhores e mais brilhantes, se mostraram equivocadas e incompetentes - e talvez elas mesmas tenham incitado os desastres sociopolíticos dos anos sessenta e setenta.”¹³² Essa crítica à



tecnocracia e suas autoridades, além de um questionamento das autoridades espirituais hegemônicas, impulsionou aquilo que já vimos como uma revolução da consciência (como batizaram na época) associada com essa Nova Era da espiritualidade. Entre 1962 e 1965, a Igreja Católica Apostólica Romana realizou uma série de conferências

Capa da revista Time, edição de 08 de Abril de 1966. **ca es confiable.** In: *La Posesión de Loudun*. Traducción de Marcela Chiriac-Morales, D.F.. Universidad Iberoamericana, 2012, pp:16.

¹³¹ QUINLAN, Sean M.-**Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post- Sixties American Popular Culture.** In: *The Journal of American Culture* Volume 37, Number 3 September, 2014. pp.315-316.

¹³² “(...)that professional and technocratic elites, the so-called best and brightest, proved misguided and incompetent—and perhaps had themselves incited the sociopolitical disasters of the sixties and seventies” Idem, pp:316

que ficaram conhecidas como *O Segundo Conselho do Vaticano*. Seu objetivo era “renascer” após a II Guerra Mundial, procurando “se modernizar” a fim de acompanhar a sociedade ocidental tecnocrática. Uma tentativa de manter fiéis após a constatação do afastamento de cristãos de uma agenda mais tradicional católica. “A Igreja logo se dividiu entre modernizadores e tradicionalistas, liberais e conservadores, e as correlações nem sempre foram bem definidas(...). Esses desenvolvimentos religiosos(...) redefiniram o gênero de possessão de maneiras importantes”¹³³. Para os tradicionalistas mais conservadores, a decisão da Igreja em aceitar muitos ideais, que até um passado recente eram rejeitados ou até mesmo condenados, promoveu o despertar de um Mal que conseqüentemente iria permear a sociedade mais facilmente. A própria questão sobre possessão tinha ganhado uma interpretação mais científica e psicológica do que religiosa após o Conselho. O Vaticano começou a encarar as manifestações do Mal não como manifestações corpóreas demoníacas, mas sim como reflexos de urgências sociais não resolvidas, afetadas justamente pela crise da fé.

Por exemplo, o notório padre e crítico conciliar chamado Malachi Martin associou a possessão demoníaca à convulsão social e à mudança litúrgica em seu *best-seller* sobre exorcismo moderno. Em suas palavras: ‘Tal desolação cultural generalizada é o terreno mais fértil que alguém poderia imaginar [sic] para que as causas da possessão criem raízes e floresçam de forma quase desimpedida’. Visto sob essa luz, a possessão demoníaca sugeriu que as crises sociopolíticas prolongadas foram causadas por uma enorme crise espiritual, que atingiu o corpo e a alma.¹³⁴

Esse revisionismo da Igreja Católica em relação a pontos centrais de seu discurso, e até mesmo em relação a seu dogma, no início dos anos 1960, somado ao crescente flerte com religiosidades e filosofias orientais e as insurgências civis e juvenis, levou a própria anulação de uma existência divina onipresente. Em Abril de 1966, numa Sexta-Feira Santa, a conceituada revista *Time* lança uma de suas mais polêmicas e icônicas capas da época, onde apresentado em um fundo preto e simples, em letras convencionais atingidas pela cor vermelho sangue, questiona: “Deus está morto?”. O artigo levanta a hipótese de que em um

¹³³ “The Church soon divided between modernizers and traditionalists, liberals and conservatives, and the correlations weren’t always clear-cut(...)These religious developments(...) informed the possession genre in important ways”. Idem, pp.318.

¹³⁴ “For example, the notorious priest and conciliar critic named Malachi Martin associated demonic possession with social upheaval and liturgical change in his best-selling book on modern exorcism. In his words: “Such pervasive cultural desolation is the most fertile ground one could possible [sic] imagine for the causes of Possession to take root and flourish in almost unimpeded fashion” (xiv).Seen in this light, demonic possession suggested that America’s protracted sociopolitical crises were caused by one enormous spiritual crisis, one that gripped both body and soul.” Idem, pp.318-319.

mundo secular e científico, Deus não é mais uma figura imanente no mundo. O que nos leva a declaração do Papa Paulo VI em Novembro de 1972, onde afirma:

O mal não é apenas a falta de algo, mas um agente eficaz, um ser espiritual vivo, pervertido e que perverte. Uma realidade terrível ... Então sabemos que esse espírito sombrio e perturbador realmente existe e que ainda age com astúcia traiçoeira; ele é o inimigo secreto que semeia erros e desvios na história da humanidade. A questão do Diabo, e a influência que ele pode exercer sobre as pessoas individualmente, bem como sobre as comunidades ... é um capítulo muito importante da doutrina católica que recebe pouca atenção hoje, embora deva ser estudado novamente.¹³⁵

A declaração do Papa em 1972 caminha de mãos dadas com o retorno de um discurso conservador que procurou resgatar elementos identitários tradicionais e cristãos, ao mesmo tempo que sugere uma hipocrisia ou até mesmo um certo arrependimento em tentar reformar sua tradição aos moldes de uma nova Era.

A metáfora da possessão ou uso da demonologia e sobrenatural na ficção de horror dos anos 1960 e 1970 fomentou a narrativa dos “tempos tenebrosos”, que intimidavam e perturbavam a ordem social “harmônica” e hegemônica de uma tradição e identidade consolidadas. Certeau argumenta que há uma certa homogeneidade nos casos de possessão, eles sempre se manifestam em personagens que pertencem a uma “classe média” e urbana, não há uma diferenciação entre “juízes e acusados”; a possuída ou possuído, que movimentam o olhar público em torno de seu caso, correspondem mais ao papel de vítimas e inocentes do que de culpadas. Ou seja, seu status e categoria social são o verdadeiro alvo dessa mutação cultural, deste corpo invasor e usurpador de valores tradicionais.

O romance *O Exorcista*, de William Peter Blatty, inicia evocando o problema metafísico do Mal, “em suas epígrafes, ele citou capangas da máfia, atrocidades comunistas e o Holocausto. Claramente, Blatty viu os anos 60 através de lentes espirituais. Sua agenda religiosa define o livro e provavelmente explica seu apelo.”¹³⁶ O demônio do Oriente Médio

¹³⁵ “Evil is not merely a lack of something, but an effective agent, a living spiritual being, perverted and perverting. A terrible reality...So we know that this dark and disturbing spirit really exists and that he still acts with treacherous cunning; he is the secret enemy that sows errors and misfortunes in human history. The question of the Devil, and the influence he can exert on individual persons as well as communities...is a very important chapter of Catholic doctrine which is given little attention today, though it should be studied again.” BARTHOLOMEW, David- **The Exorcist: the book, the movie, the phenomenon**. In: *Cinefantastique*, vol.3, nº 04, p.09. *apud* KERMODE, Mark - *Prologue*. In: *The Exorcist*- BFI Film Classic- Bloomsbury Publishing, 2nd edition, 2020, pp.09.

¹³⁶ “In his epigraphs, he cited Mafia goons, Communist atrocities, and the Holocaust. Clearly Blatty saw the sixties through a spiritual lens. His religious agenda defines the book, and it likely explains its appeal.” QUINLAN, Sean M.-**Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post- Sixties American Popular Culture**. In: *The Journal of American Culture* Volume 37, Number 3 September, 2014. pp.321.

que invade e possui o corpo de uma inocente menina de doze anos de idade chamada Regan, evidencia que, para o autor, os anos sessenta não foram sobre mudanças culturais e protestos, mas sim sobre uma década que produziu apenas o caos e o assassinato, Manson, não Woodstock.¹³⁷ Além de caracterizar seus personagens como indivíduos que carecem de uma estrutura moral para identificar o Mal e resistir a ele, expondo como uma “nova era de sensibilidades”, exemplificada pela personagem Sharon, a jovem assistente de Chris, é ineficaz à ameaça que assola a casa sobre suas cabeças. Suas tendências filosóficas e religiosidades orientais são expostas no romance, e brevemente exploradas na película, como tentativas píffias e imaturas, uma “falsa fé” contra a entidade que ali impera. É até mesmo sugerido que estas mesmas sensibilidades orientais foram o ímã que atraíram o Mal do Leste para dentro da casa MacNeil.

De acordo com o crítico literário Philip L. Simpson, a obra de Blatty implica este medo de uma “assimilação estrangeira” dentro da cultura estadunidense, que, intimidada, se vê obrigada a enfrentar esta invasão maléfica para manter sua própria cultura e identidade.¹³⁸ Blatty se utiliza do medo profundamente arraigado deste Outro para construir sua idealização cristã. “O tema da possessão é indiscutivelmente uma metáfora para esta ansiedade da classe-média americana dominante sobre a assimilação e influências árabes e orientais.”¹³⁹ Simpson apresenta como William Peter Blatty, identificado como árabe-americano, é um próprio produto de “assimilação cultural”. Suas primeiras obras não-ficcionais trazem este teor memorialístico de um indivíduo que ao fazer parte da segunda geração de americanos-libaneses, expõe como foi crescer nos Estados Unidos como filho de imigrantes árabes.

O forte senso de identificação étnica de Blatty, em exibição em seus primeiros trabalhos, gradualmente perderia o centro do palco para sua necessidade de assimilar e ser aceito como americano, mas isso nunca desapareceria por completo. Paradoxalmente, ele frequentemente utilizou suas origens libanesas como uma ferramenta para uma maior assimilação.¹⁴⁰

Em sua obra autobiográfica *Which Way to Mecca, Jack ?*(1960), Blatty discorre como

¹³⁷ Idem, pp:322.

¹³⁸SIMPSON, Philip L.- **Fear of the assimilations of the Foreign Other in The Exorcist**. In: SZUMSKYJ, Benjamin- *American Exorcist: Critical Essays on William Peter Blatty*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2008. Kindle Edition, posição 323-343.

¹³⁹ “Its possession session theme is arguably a metaphor for mainstream American anxiety about the assimilation of Arab and other Eastern influences into the middle classes.” Idem, posição:343.

¹⁴⁰ “Blatty's strong sense of ethnic identification, on display in his early work, would gradually lose center stage to his need to assimilate and be accepted as American, but never entirely fade. Paradoxically, he often deployed his Lebanese origins as a tool for further assimilation.” Idem, posição:347-351.

sua ambição para ser aceito como um escritor “americano” convencional dentro da comunidade hollywoodiana, fez com que anulasse sua identidade árabe.¹⁴¹ A poeta e acadêmica palestino-americana Lisa Suhair Majaj argumenta que há uma radical mudança no comportamento de escritores com origens árabes da primeira para a segunda metade do século XX nos EUA. Enquanto árabes-americanos no início do XX até meados do fim da II Guerra procuravam manter distância dos elementos que os relacionavam com um certo barbarismo ou extremismo religioso, também exaltavam o aspecto “exótico” de suas raízes, a fim de concretizar suas credenciais como emissários da Terra Santa. Já os autores da segunda metade do XX, procuraram se concentrar naquilo que Majaj chama de “pluralismo cultural”, onde uma tentativa de se afirmar como autêntico americano se chocava com os estereótipos orientalistas vigentes.¹⁴² As estratégias de assimilação de Blatty acabam por reforçar a memória cultural orientalista, que é invocada em ordem para demarcar a própria fronteira identitária do autor estadunidense. Seu Pazuzu nos é apresentado como esta invasão ao subúrbio branco e elitista da sociedade “americana”, endossando estereótipos orientalistas num contexto onde a dependência dos Estados Unidos pelo petróleo do Oriente Médio salientava ainda mais este ambiente político hostil.

O autor transforma o Iraque neste espaço metafísico onde a batalha pela alma humana tem sua origem.¹⁴³ O cenário de seu prólogo, nordeste do Iraque, conjura a ideia de que o local do nascimento da civilização - concepção a partir da tradição arqueológica moderna- é onde estaremos mais próximos de Deus, e por via de regra, de seu Adversário. Esta mistificação do Oriente Médio manifestada no início do romance e filme e a apresentação do antagonista pelos olhos do personagem Padre Merrin, dialogam com o período de popularidade do pensamento orientalista em relação a adoção de religiosidades orientais como resistência espiritual ao mundo científico e secular moderno, que encontrava-se no centro da crítica juvenil. Lembrando que Blatty escreve seu romance no auge do interesse estadunidense por práticas, rituais e filosofias orientais, tais como o Zen-Budismo, que imperaram toda a contracultura de 1963 a 1973.

O uso da possessão como método para despertar o afeto do horror em sua narrativa fictícia e crítica à sociedade que o cercava, assim como a pauta de um descredenciamento das

¹⁴¹ Idem, posição:351.

¹⁴² Idem, posição:355.

¹⁴³ Idem, posição:406.

autoridades científicas em prol de uma ode às autoridades religiosas, faz com que a obra “O Exorcista” exemplifique de maneira mais contundente os ânimos e anseios da camada social adulta perante a essa juventude desviante e desafiadora. O gênero de horror, portanto, adentra esta pesquisa como a forma narrativa da qual a ameaça estrangeira, o corpo invadido e repugnante, e a assimilação pelo Outro são partes de seus elementos estruturais e componentes de uma re-atualizada dessa memória cultural orientalista, que agora é demonizada.

2.3 - O gênero horror: um barômetro da sociedade.

Propor pensar e desenvolver o conceito de uma Memória Cultural Orientalista na narrativa cinematográfica, utilizando como fonte para construção argumentativa o filme de horror de 1973 *O Exorcista* é, conseqüentemente, perceber a interconexão entre meu objeto e o gênero narrativo que envolve minha fonte. O horror enquanto gênero narrativo é um meio artístico pelo qual comunicamos e recebemos informações através de várias formas e mídias. O filósofo estadunidense Noel Carroll, em sua obra *A filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, argumenta que o horror “tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não”, e que pode ser considerado o gênero “de vida mais longa, o mais amplamente disseminado e mais persistente [principalmente na] era pós-Vietnã”.¹⁴⁴

Apresentando suas origens a partir da produção literária gótica do fim do século XVIII, o horror permanece como um dos gêneros cinematográficos de maior sucesso desde seus primórdios. Por quê? Qual seu apelo, sua atração, se, em essência, nos causa o desconforto, a repulsa? Carroll argumenta que por ser um gênero com a capacidade de provocar um *afeto*, uma reação homônima à sua narrativa, acaba por criar um elemento de atração a partir das preocupações apropriadas do período em que a obra foi concebida. Uma repulsa que atrai, o elemento paradoxal. “O gênero horror(...) está essencialmente ligado a um afeto em particular (...) [seus membros] serão 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.”¹⁴⁵ Stephen Prince, historiador estadunidense, em sua obra *The Horror Film*,

¹⁴⁴ CARROLL, Noël- **Introdução**. In: *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Ed.:Papirus, Campinas/SP, 1999, pp: 12-13.

¹⁴⁵ CARROLL, Noël- **A natureza do horror**. In: *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Ed.Papirus, Campinas/SP, 1999, pp: 30.

argumenta que a permanência do horror dentro do gosto popular e sua durabilidade na sétima arte deve-se pela potência que sua narrativa tem em ressoar significados culturais e sociais.

O significado ideológico e outros tipos de obsessões e problemas sociais tendem a se tornar altamente agregados às imagens de gênero porque as transações com o público tendem a assumir uma forma subliminar e, serem trabalhadas sobre um corpo de imagens. (...) qualquer filme de horror irá transmitir associações sincrônicas, mensagens ideológicas e sociais que fazem parte de um determinado período ou momento histórico. (...) Mas, ao contrário dos outros gêneros, o horror também se aprofunda, para explorar questões mais fundamentais sobre a natureza da existência humana, questões que, de algumas maneiras, vão além da cultura e da sociedade, visto que estas estão organizadas em qualquer período ou forma. Aqui está o significado especial do horror, os fatores que realmente o diferenciam dos outros gêneros e que o torna mais intrínseco com nosso senso contemporâneo de mundo.¹⁴⁶

Focando na fonte desta pesquisa, para além dos apontamentos culturais e sociais apontados no subcapítulo acima, é possível afirmar que o sucesso dessas narrativas de possessão estão interconectadas com aquilo que Prince apresenta sobre o gênero: o único que toca o âmago da natureza humana, o assombro cósmico, este medo pelo desconhecido que a experiência religiosa provoca. Noel Carroll afirma que:

Os seres humanos, ao que parece, nascem com uma espécie de medo do desconhecido que está muito próximo do assombro. Assim, a atração pelo horror sobrenatural deve-se ao fato de ele provocar uma sensação de assombro que confirma uma convicção humana profunda acerca do mundo, qual seja, de que ele contém vastas forças desconhecidas.

Este horror cósmico e, conseqüentemente teológico, possui raízes mais profundas na relação de receptividade com seu público. Não é apenas a constatação da existência do monstro atrás da porta, mas a total ineficiência em combatê-lo, pois este se encontra na dimensão do extraordinário, enquanto nós, humanos, materialistas e terrenos, estamos no espectro ordinário do cenário sobrenatural. Ele desperta o afeto pois este assombro “responde a algum tipo de intuição humana primordial ou instintiva acerca do mundo ou restaura tal intuição.”¹⁴⁷ Este medo do sobrenatural frequentemente está interligado com a experiência religiosa pois, no

¹⁴⁶ “Ideological meaning and other kinds of social obsessions and problems tend to become highly accreted within genre pictures because the transactions with an audience tend to assume a subliminal form and get worked out over a body of pictures.(...)any given horror film will convey synchronic associations, ideological and social messages that are part of a certain period or historical moment.(...)But, unlike those genres, horror goes deeper, to explore more fundamental questions about the nature of human existence, questions that, in some profound ways, go beyond culture and society as these are organized in any given period or form. Here lies the special significance of horror, the factors that truly differentiate it from the other genres and that make it conform most deeply with our contemporary sense of the world” PRINCE, Stephen - **Introduction: the dark genre and its paradoxes**. In: *The Horror Film*. Rutgers University Press, 2004, pp.01/02.

¹⁴⁷ CARROLL, Noël- **O paradoxo do horror**. In: *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Ed.Papirus, Campinas/SP, 1999, pp:236.

causar do medo é gerada uma sensação paralisante que torna o sujeito atingido — na tela, a possuída; na platéia, a audiência— condensado em sua própria insignificância e dependência do assombro que a acomete. Não é equiparar a experiência religiosa à recepção cinematográfica do filme de horror, até porque Carroll mesmo afirma que seria forçado lançar esta hipótese, mas de que em algumas obras, como em *O Exorcista*, a junção destes dois elementos é deliberada e inevitável. Sua narrativa endossa o terror do desconhecido, do sobrenatural de forma realista.

O renomado autor de ficção de horror estadunidense, Stephen King, em sua primeira obra de não-ficção, *Dança Macabra*, de 1981, debate acerca do gênero na cultura popular, propondo uma análise que abarca desde dos *filmes b*¹⁴⁸ da década de 1950, até o renascimento do horror na Nova Hollywood da década de 1970. King, ao analisar o cinema de horror enquanto texto e subtexto, argumenta que o valor artístico que tais películas oferecem é a “sua habilidade de formar uma conexão entre nossa fantasia sobre o medo e nossos verdadeiros medos”¹⁴⁹. Esse argumento que vincula diretamente as produções cinematográficas de horror como alegorias para os anseios sociais é a fundação das análises filmicas acerca do gênero. King, ao trazer esta recorrente vertente de análise do horror, afirma que a habilidade do gênero em formar um elo entre o real e o irreal está enraizada em seus subtextos, que são os verdadeiros apelos à audiência, pois frequentemente assumem uma dimensão cultural.¹⁵⁰ Para o romancista, isso ficou mais evidente a partir da década de 1950, com um forte retorno no início dos anos 1970, onde

os medos expressos são sociopolíticos por natureza, fato que dá a filmes tão diferentes quanto *Invasores de Corpos* de Don Siegel, e *O Exorcista*, de William Friedkin, uma sensação de documentário estranhamente convincente. Quando os filmes de [horror] mostram suas várias facetas sociopolíticas(...), eles estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade.¹⁵¹

Entretanto, os filmes de horror não necessariamente expõem de modo escrachado uma crítica velada ao cenário sociocultural e político que o cerca. O medo despertado e incentivado pelo

¹⁴⁸ A nomenclatura “Filme B” tornou-se uma espécie de subgênero a partir dos anos 1970, associado a filmes de baixo orçamento, com uma exploração sensacionalista da narrativa, geralmente atrelada ao gênero de horror. Ganhou este nome por ter origem das sessões duplas dos anos 1950, onde o primeiro filme (a) era a atração principal e em seguida, um filme do mesmo gênero, considerado de uma qualidade inferior era exibido (b).

¹⁴⁹ KING, Stephen- **O cinema de terror americano contemporâneo- texto e subtexto**. In: *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução: Louisa Inañez. Editora Objetiva Ltda, E-Book, 2012, pp.166.

¹⁵⁰ Idem, pp.167.

¹⁵¹ Idem, pp.168.

gênero é mais embaixo, aprofundado, tocando nos terrores pessoais mais enraizados, que tangenciam de maneira violenta nosso elemento de ser, nossa identidade. O sociólogo e teórico do Cinema britânico Andrew Tudor, em sua obra *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, expõe que um dos métodos mais tradicionais de análise do horror está dentro da área da psicanálise, onde a concepção de repressão ou “retorno do reprimido” é normalmente aplicada. A projeção do “Outro” como uma projeção do reprimido ilustra este processo psicoanalítico. Todavia, Tudor rebate esta análise comum do gênero afirmando que isso implica na homogeneização da audiência, empobrecendo a riqueza da recepção de um filme ao reduzi-la apenas como uma massa reprimida envolta na narrativa de horror.

A dicotomia entre vilões e mocinhos, entre o Bem e o Mal, a construção e disseminação da ideia do diferente, do estranho como elementos antagonistas nas histórias de horror no cinema hegemônico ocidental formaram o argumento basilar do qual o gênero pôde se desenvolver e ter, de certa forma, um estilo padrão a ser reproduzido. Este formidável e temível espetáculo de alteridade que se desenvolve junto com a Sétima Arte, tornou o gênero de horror o motor da engrenagem fílmica acerca da reivindicação ou permanência de identidades culturais. É através dele, com suas implicações diretas ou não ao contexto sociocultural, suas potências de afeto na área da psicanálise, ou simplesmente seu peso em ressoar medos obscuros e entranhados no âmago humano, que a engrenagem da memória cultural é (re)ativada.

Este “Outro” presente nesta pesquisa não necessariamente adentra na análise de um corpo reprimido, de uma memória esquecida em busca da luz da lembrança. Pazuzu, a entidade assíria que antagoniza a narrativa em *O Exorcista* não é apenas a representação de um inconsciente coletivo estadunidense em relação ao Oriente; sua função na história de Blatty não é evocar no rosto putrefato de uma menina de 12 anos de idade um medo de sobreposição do “Outro”. Mas sim, a própria apropriação por parte deste “outro”, a reformulação identitária de toda uma sociedade expressa no corpo possuído, a assimilação que Blatty incorpora ao se distanciar de sua identidade árabe-americana. A reconstrução da Memória Cultural Orientalista através de um tenebroso *afeto*, um crucifixo colocado escondido embaixo do travesseiro como um aviso: apenas a tradição vai te salvar, jovem.

3.

EXTERIOR- RUA PROSPECT- CASA MACNEIL- NOITE.

Um táxi pára em frente à casa em um plano geral. Fora do veículo, desce um padre alto e velho, carregando uma valise surrada. Um chapéu obscurece o seu rosto. Enquanto o táxi se afasta, o padre fica enraizado na névoa, olhando para a janela do segundo andar como um melancólico viajante congelado no tempo.¹⁵²



No final da tarde do dia Dois de Abril de 1974, a rede de televisão estadunidense de sinal aberto National Broadcasting Company (NBC), iniciava sua anual transmissão da tradicional cerimônia de entrega dos prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (AMPAS — sigla em inglês) em Hollywood, Los Angeles. Seguindo a costumeira cobertura sobre quais estrelas de cinema apareceriam, o que estariam vestindo, qual era a última polêmica envolvendo Elizabeth Taylor ou Marlon Brando, um novo tópico surgia em meio aos comentadores da 46ª entrega das estatuetas do Oscar: o primeiro filme de horror na história da Academia a ser indicado a Melhor Filme: *O Exorcista*. Com dez indicações¹⁵³, —vencendo nas categorias de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Som — o horror realista e teológico de William Friedkin destacava-se em uma lista composta por dramas que iam da máfia (*Golpe de Mestre* de George Roy Hill) ao existencialismo (*Gritos e Sussurros* de Ingmar Bergman). Lançado no Natal de 1973, *O Exorcista* tornou-se o maior sucesso de bilheteria do ano, conseguindo ficar entre os filmes mais assistidos dos cinemas

¹⁵² "EXTERIOR- PROSPECT STREET- MACNEIL HOUSE- NIGHT- A cab pulls up to the house in a long shot. Out of the cab steps a tall, old priest, carrying a battered valise. A hat obscures his face. As the cab pulls away, the priest stands rooted in the mist, staring up at the second floor window like a melancholy traveler frozen in time." BLATTY, William P- *O Exorcista* - roteiro acessado pelo site www.horrorlair.com, 1973, pp.64/65.

¹⁵³ Melhor Filme, Melhor Diretor para William Friedkin, Melhor Atriz para Ellen Burstyn, Melhor Ator Coadjuvante para Jason Miller, Melhor Atriz Coadjuvantes para Linda Blair, Melhor Roteiro Adaptado para William Peter Blatty, Melhor Fotografia para Owen Roizman, Melhor Direção de Arte para Bill Malley e Jerry Wunderlich, Melhor Edição para Jordan Leondopoulos, Evan A. Lottman e Norman Gay e finalmente, Melhor Som para Robert Knudson e Chris Newman.

estadunidenses por 105 semanas consecutivas, sem alterar sua posição da margem dos Top 5. Sua arrecadação nas bilheterias passaria em 35x o valor de seu orçamento, alcançando a marca atual de *blockbuster* com 193 milhões de dólares até o fim do ano de 1974, totalizando US\$441,3 milhões com seu relançamento no ano de 2000.¹⁵⁴ Conquistando o status de maior filme de horror de todos os tempos, a película sobre uma menina de 12 anos de idade que é invadida por uma entidade demoníaca, provocando o cenário de uma batalha cósmica entre o Bem e o Mal, e rejeitando a tradição científica das autoridades seculares, tornou-se um marco na história do cinema.



William Peter Blatty aceitando o Oscar de Melhor Roteiro Adaptado por *O Exorcista* em 1974.

Chegamos ao último ato, onde a fonte desta pesquisa ganhará finalmente sua posição de protagonista da narrativa. Trazendo a você cara leitora ou leitor, essa efervescente relação entre Cinema e História, onde narrativas se entrelaçam no reflexo da tela prateada, criando, reproduzindo e transmitindo imagens, memórias e políticas. Para isso, é preciso aproximar ainda mais a imagem cinematográfica para esta nossa conversa, a fim de bem definir os parâmetros da investigação aqui proposta—a memória cultural orientalista na narrativa cinematográfica de horror intrínseca no filme de 1973, *O exorcista*.

Neste último capítulo, minha intenção é apresentar a análise filmica da fonte com base na proposta metodológica apresentada na obra do historiador brasileiro Rafael Hansen Quinsani, *Revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Onde o autor, ao sistematizar diversos teóricos e teóricas, acaba por criar um processo didático que permite o argumento da interrelação entre as narrativas cinematográfica e histórica. Quinsani, ao desenvolver uma estratégia que une os debates e teorias da linguagem filmica, com as classificações sobre os princípios da constituição de uma obra histórica¹⁵⁵ produzidos pelo patrono dos estudos de Cinema e História, Marc Ferro, acaba por construir um método dentro da historiografia brasileira de análise da fonte audiovisual,

¹⁵⁴ Informações retiradas do site Internet Movie Database (www.imdb.com).

¹⁵⁵ QUINSANI, Rafael Hansen - **Capítulo I: Aportes metodológicos e teóricos**. In: *Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Editora Estronho, Paraná, 2014, pp.55.

tornando-se o método padrão de muitas pesquisadoras e pesquisadores da área atualmente. Somado a isso, a clássica obra *Ensaio sobre a análise filmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, será utilizada para fins de conceitualização sobre o que é a análise filmica e como ela se distingue da crítica cinematográfica, apontando elementos metodológicos para a descrição e interpretação de fontes audiovisuais. A obra tem como objetivo apresentar

alguns princípios, alguns instrumentos, algumas condutas válidas em todos os contextos, a partir do momento em que se parte de um objeto-filme para analisá-lo, isto é, para desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas.¹⁵⁶

Apontando um método que procura abarcar desde o contexto sócio-histórico de uma película, o movimento artístico em que ela melhor se enquadra, até a definição de planos, sequências, descrição de sons e cores e elementos que compõem a diegese da obra.

Após a decupagem do filme, trarei os elementos de sua pré e pós-produção, assim como sua recepção ao grande público e crítica especializada. Além disso, vejo importância em levantar um breve apanhado de películas que foram criadas a partir do sucesso e moldes de *O Exorcista*, com a finalidade de perceber elementos, não só estéticos, mas também de uma permanência do antagonismo oriental, como fonte maléfica sobrenatural da história; sustentando a hipótese da fonte aqui trabalhada ser um cânone de seu gênero na narrativa cinematográfica.

3.1- Proposta metodológica.

A análise filmica consiste na decomposição do fragmento filmico escolhido, a fim de “descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela [sua] totalidade.”¹⁵⁷ Logo, é possível afirmar que o movimento de analisar um material de ordem audiovisual é constituído pela desconstrução e reconstrução de sua fonte.

De acordo com Goliot-Lété e Vanoye, a desconstrução equivale à descrição, já a reconstrução seria aquilo que podemos chamar de uma interpretação. Dentro da pesquisa historiográfica há a ausência de uma base teórico-metodológica para a fonte filmica. Quinsani afirma que “a análise do historiador deve abordar os diferentes ângulos para que ele não fique

¹⁵⁶ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne - **Introdução**. In: *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Editora Papirus, São Paulo, 2017, pp:10.

¹⁵⁷ Idem, pp:14.

preso somente a uma análise estético-formal(caracterizando uma crítica interna), ou a uma análise histórico-social(crítica externa)".¹⁵⁸ Procurar perceber a construção e veiculação de uma memória cultural orientalista em um meio que transporta tanto o visível quanto o não visível, pareceu-me até o momento o desafio mais proeminente desta pesquisa.

Ao perceber a paradoxal maleabilidade metodológica que Quinsani apresenta em sua obra, pude utilizar da estrutura de sua proposta, costurando ela com elementos próprios deste estudo. Os empreendimentos metodológicos que o historiador confere para sua proposta de análise e que serão aplicados aqui, consistem na decomposição dos elementos intrafílmicos (tudo aquilo que habita o mundo da película: seu espaço e tempo, música, forma narrativa, fotografia, cenários,etc.) e extrafílmicos (a recepção comercial e especializada, os debates e conversas provocados pelo filme, além dos fatores que envolveram sua produção e distribuição). Já a relação entre objeto e fonte será conduzida através da reflexão da teórica alemã, especializada em memória cultural, Astrid Erll.

Erll, fundadora do Frankfurt Memory Studies Platform, é um dos frutos da Escola de estudos sobre memória cultural na Alemanha inaugurada por Jan Assmann nos anos 1990. Seu foco na última década foi pensar nas formas e métodos com que a memória cultural se desenvolve em estruturas de participação modernas, como mídias audiovisuais. A autora em seu texto *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory* procura explorar a operação e constituição da memória cultural através de mídias que trabalham com a ficção. Ela afirma que essa mídia ficcional, como romances e filmes “são caracterizados pelo seu poder de moldar a imaginação coletiva em relação ao passado de uma forma que é realmente fascinante(...)”.¹⁵⁹ A autora argumenta que a ficção e a imagem são potencializadores do ato de lembrar e podem ser elaboradas através de três dinâmicas: intra-medial, inter-medial e pluri-medial¹⁶⁰. A intra-medial seria a retórica que uma memória coletiva (e constituinte de uma memória cultural) exerceria; a inter-medial é a inter relação com as representações apresentadas na mídia, tanto atuais como do passado; e a pluri-medial seria a influência direta

¹⁵⁸ QUINSANI, Rafael Hansen - **Capítulo I: Aportes metodológicos e teóricos**. In: *Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Editora Estronho, Paraná, 2014, pp.56.

¹⁵⁹ “Fictional media, such as novels and feature films, are characterized by their power to shape the collective imagination of the past in a way that is truly fascinating for the literary scholar”. ERLL, Astrid - **Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory**. In: ERLL, Astrid; Nünning, Ansgar - *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Walter de Gruyter Publishing, Berlin, New York, 2008, pp:389. Tradução própria.

¹⁶⁰ Por serem conceitos desenvolvidos pela autora e não possuírem uma tradução para o português, foram traduzidos *ipsi litteris*, procurando manter o sentido aplicado no texto.

de filmes e romances ficcionais como criadores de memória. Formando todo o fenômeno que se encontra *por dentro, entre e à volta* dessas mídias que possuem o poder de produzir e modelar memórias culturais. Para a presente pesquisa, e com a finalidade de poder unir de forma harmônica a metodologia de Quinsani com o objeto proposto, utilizarei as três dinâmicas apresentadas acima desenvolvidas por Erll.

Como apresentado na obra de Quinsani, o processo de decupagem adotado será guiado a partir do modelo desenvolvido em sua obra já mencionada. Ele consiste na divisão de onze quadros, ou procedimentos, que auxiliam naquilo que Vanoye e Goliot-Lété apontam como as fases de desconstrução/descrição e reconstrução/interpretação de um filme. Possuindo a flexibilidade metodológica para poder aplicá-la ao objeto desta pesquisa, realizei algumas alterações no quadro proposto por Quinsani, substituindo o tópico intitulado “Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora”, onde o autor desenvolve a compreensão das potencialidades do cineasta em representar o passado, pelas três dinâmicas apresentadas por Astrid Erll, a fim de construir um caminho alternativo de análise do qual posso compreender a ficção como um meio de transmissão de memória cultural. O modelo de quadro de análise utilizado será:

Descrição da cena	Diálogos	Planos e ângulos	Movimentos	Som	Fotografia/cor
01	02	03	04	05	06
Personagens	Intra-medial/ Inter-medial/ Pluri-medial	Estrutura da narrativa	Espaço	Tempo	-
07	08	09	10	11	-

No **quadro 01** é feita a descrição da ação como um todo. No **quadro 02**, a transcrição dos diálogos presentes na sequência selecionada. Os **quadros 03 e 04** apresentam os usos de planos e ângulos de câmera, assim como seus diferentes movimentos, a fim de poder compreender a emoção e intenção projetadas na sequência, e as sensações provocadas pela ação da câmera. O som, **quadro 05**, é um dos elementos que fomenta o pacto entre o realizador e o espectador dentro da narrativa clássica do cinema, aqui a ideia é identificar os elementos sonoros presentes nas cenas embutidas na sequência. No **quadro 06** é posta a

investigação da composição de cores e iluminação presentes nas cenas com a finalidade de perceber a aparência emocional da narrativa. A avaliação da performance da atuação cênica é analisada a partir do **quadro 07**, onde posso enquadrar “ dentro de uma unidade psicológica ou de uma unidade de ação.”¹⁶¹ A proposição reformulada no **quadro 08** me permite aplicar a narrativa cinematográfica como uma estrutura de participação da memória cultural, promovendo-a, não apenas como um agente de transmissão, mas também como um agente criador de memória. Nele, a primeira dinâmica, *intra-medial*, apresenta dois modos retóricos — o mítico e o antagonico — que me concedem trabalhar com os elementos de uma representação de um passado fundacional, originário, e também, com a perspectiva de enaltecer um passado sobre o outro, criando assim a estereotipagem— que já vimos no capítulo I com Stuart Hall.

A segunda dinâmica, *inter-medial*, é aquela que conduz a ficção como recurso da memória cultural; nela temos dois movimentos, a *premediation* e *remediation*¹⁶², que funcionam como estratégias para transformar os meios ficcionais em meios de memória cultural. A *premediation* provê um esquema sustentado que se utiliza de um fato existente — o discurso orientalista — com a finalidade de estruturar experiências futuras e suas representações — a memória cultural orientalista. Já a *remediation* é este movimento de solidificar esta memória cultural, estabilizando suas narrativas e ícones vindos do passado; o cinema é o lugar onde encontramos de forma mais contundente as manifestações de *remediation*¹⁶³. Por fim, a dinâmica *pluri-medial* é esta rede, que podemos aqui afirmar fazer parte do espectro extrafílmico de uma película, onde a recepção de um filme e a opinião pública sobre ele dão o seu significado memorial, principalmente quando uma obra se torna um fenômeno cultural e coletivo, como no caso de *O Exorcista*. No **quadro 09** são analisados os pontos estruturais da narrativa, onde se encontram três grandes eixos: a narração forte, que define de forma evidente a ação; a narração débil, que provoca um desequilíbrio, um ambiente evasivo, como em um sonho por exemplo; e a antinarração, que radicaliza as formas e

¹⁶¹ QUINSANI, Rafael Hansen - **Capítulo I: Aportes metodológicos e teóricos**. In: *Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Editora Estronho, Paraná, 2014, pp.58.

¹⁶² Determinei manter os conceitos na língua formulada pela autora, por falta de uma tradução na língua portuguesa que corresponda o mais próximo possível da intenção de Astrid Erll na formulação dessas palavras.

¹⁶³ ERLI, Astrid - **Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory**. In: ERLI, Astrid; NUNNING, Ansgar - *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Walter de Gruyter Publishing, Berlin, New York, 2008, pp:393.

tendências, criando uma instabilidade entre ambientes e personagens.¹⁶⁴ Por fim, os **quadros 10 e 11** abordam a constituição e dimensão dos elementos espaciais e temporais presentes na película, delimitando fronteiras da imagem — aquilo que nos é mostrado ou ocultado — assim como a passagem do tempo diegético da história que está sendo contada.

A aplicação deste método será exposta de forma dissertativa, explanando termos específicos de cada quadro ao longo do texto, com o objetivo de tornar a decupagem a mais fluida possível. Para isso, vi a necessidade criar uma tabela com os termos específicos que utilizarei para descrever as cenas, para tornar a leitura mais dinâmica e didática (Ver quadro de legendas logo abaixo).

Termo	Significado
Sequência	Uma sequência é o conjunto de cenas e planos que estão interligados pela narrativa, ou seja, a ação que está ocorrendo durante a sequência precisa ter uma continuidade lógica, independente se o lugar da ação varia ou não.
Cena	Uma cena é o conjunto de planos num mesmo lugar. Se a ação muda de lugar, troca a cena.
Plano	Tudo que está entre dois cortes.
Fade (In-Out)	Transição gradual entre um plano e outro. Ela pode ser para uma tela com cor sólida (Out), ou de uma cor sólida para uma imagem (In).
Plano Geral	Composição de todo o espaço da ação.
Plano Médio ou de Conjunto	Apresenta os elementos de um interior em um campo de ação menor que no Plano Geral.
Plano americano	Plano que enfoca as pessoas da cintura para cima.
Plongée e Contra-Plongée	Ângulo da câmera que valoriza a posição de poder ou opressão em relação a uma personagem. Sendo o Contra-Plongée de poder (enquadrado de baixo para cima); ou, indicando a opressão do ambiente sobre um personagem (de cima para baixo), o Plongée.
Travelling	Movimento de câmera sobre o cenário.
Tilting	Movimento de câmera no eixo horizontal.

¹⁶⁴ QUINSANI, Rafael Hansen - **Capítulo I: Aportes metodológicos e teóricos.** In: *Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Editora Estronho, Paraná, 2014, pp.59.

Zoom Out/In	Zoom Out/In, é a diminuição de zoom de uma imagem para mostrá-la em sua totalidade, ou o seu aumento para focar em um determinado personagem ou objeto.
Close-Up	É o enquadramento de um detalhe, podendo ser de um objeto ou de uma pessoa
Som figurativo	São efeitos sonoros ambientais, pensados como signos figurativos capazes de se conectar aos objetos.
Som não-representativo	É essencialmente música, podendo ser a trilha composta para o filme ou uma música já existente.
Contra-luz	Posicionada anteposta à luz principal, definindo os contornos da figura ou objeto.
Voice-Over	Narração de uma voz sobreposta em uma cena.

Foram escolhidas para a análise duas sequências: o prólogo do filme e a sequência do exorcismo no último ato. Essa escolha se sustenta, primeiramente, na aparição da entidade assíria Pazuzu — que na narrativa da película é a representação demoníaca que invade o corpo de Regan — em ambos os recortes; e por sintetizar de forma mais notável o tema da história de William Peter Blatty. Costurando assim a ameaça oriental apresentada no início do filme com a sua derrota pelas mãos da tradição ocidental cristã durante o clímax. Por fim, a versão analisada é a versão teatral lançada em 1973, com 121 minutos de duração; a “versão do autor”¹⁶⁵ como ficou conhecida o relançamento no ano de 2000, com 11 minutos a mais, não foi considerada para composição da análise fílmica, pois a intenção desta investigação é trabalhar com sua versão original de 1973, por esta condizer com o período histórico que aqui trabalho.

A película em si é dividida em quatro atos além do prólogo: ATO I: apresentação de personagens; ATO II: estabelecimento do conflito após o aniversário de 12 anos de Regan,

¹⁶⁵ Normalmente, quando uma versão estendida de uma película é relançada com a introdução de cenas que foram retiradas no processo de edição para o lançamento original nos cinemas, ela é batizada de “versão do diretor” ou “director’s cut”; porém, no caso de *O Exorcista*, a versão de 1973 é a versão que William Friedkin — diretor do filme — idealizou desde do princípio. Em 2000, com o relançamento nos cinemas, o autor do romance do qual o livro se baseia, William Peter Blatty, exigiu que algumas cenas que foram cortadas por Friedkin em 1973 fossem restauradas e inseridas nessa nova versão. Cenas que para o autor, e roteirista do filme, eram de extrema importância para a compreensão do tema da história, e que foram consideradas “explicativas” demais pelo diretor na época de seu lançamento. A versão de 2000 acabou sendo batizada de “versão do autor”, pois as modificações e inserções feitas condizem com o roteiro e visão de Blatty, ganhando assim 11 minutos a mais que a versão original.

onde a personagem relata pela primeira vez que há algo errado com sua cama; ATO III: intensificação do conflito (*midpoint*¹⁶⁶), a morte do personagem Burke Dennings e o agravamento dos sintomas psicóticos (e de possessão) de Regan; e ATO IV: definição/resolução do conflito, a chegada do Pe. Merrin na residência McNeil para a execução do ritual de exorcismo (1h35min de filme).

3.2- The power of Christ compels you! Intra e inter-medial.

O grande crítico cinematográfico britânico Mark Kermode afirma que *O Exorcista* apresentou para o público um retrato crível deste mundo urbano moderno dilacerado por um mal antigo e obscuro. “Pela primeira vez em um filme *mainstream*, o público testemunhou a profanação gráfica de tudo do que já foi considerado saudável e bom sobre o desvanecimento do ‘sonho americano’ — a casa, a família, a igreja, e o mais chocante, a criança.”¹⁶⁷ A década de 1960 e meados dos anos 1970 foram marcados, como já apresentado no capítulo anterior, por uma juventude rebelde, pela destruição do lar e a falta de confiança e respeito na tradição religiosa, elementos que preocupavam a agenda conservadora ocidental estadunidense.

O filme *O Exorcista* nos conta a história de uma pré-adolescente possuída por uma entidade demoníaca. Porém, a película se estende em dois arcos principais: o primeiro do padre Damien Karras, um jovem jesuíta que além de exercer suas funções como pároco, também trabalha como conselheiro psicológico de seus colegas na Universidade Católica de Georgetown. Karras está preso em um conflito interno: a dúvida em relação ao caminho que resolveu seguir em sua vida, resultando em uma consequente falta de fé, e a culpa por não cuidar propriamente de sua mãe doente, que habita em um pobre e violento bairro de Nova Iorque.

No segundo arco nos é apresentada Chris McNeil, famosa atriz de Hollywood, com círculo social preenchido de importantes políticos, socialites e outros famosos. Chris é uma mulher independente, com uma carreira de sucesso e mãe de Regan, uma jovem menina de 12 anos de idade. Divorciada há pouco tempo, Chris tenta conciliar sua carreira enquanto atriz com seu papel de mãe. O gradual distúrbio de sua filha e a falta de respostas efetivas pelas

¹⁶⁶ O *midpoint* em um roteiro cinematográfico é normalmente onde se encontra o ponto central da história, a divide em dois e define o caminho que o/a protagonista deve seguir no enredo.

¹⁶⁷ “For the first time in a mainstream movie, audiences witnessed the graphic desecration of everything that was considered wholesome and good about the fading American Dream - the home, the family, the church and, most shocking, the child.” KERMODE, Marc- **Prologue**. In: *The Exorcist- BFI Film Classics*. Bloomsbury Publishing, 2nd edition, London, 2020, pp: 10.

inúmeras autoridades seculares da ciência e medicina, levam Chris a um lento estado de desolação e desesperança.

Tangenciando os dois arcos de nossos protagonistas, há a própria Regan: feliz, carinhosa, curiosa sobre a vida pública de sua mãe e discretamente frustrada pela constante ausência do pai (figura que é meramente mencionada na passagem do primeiro para o segundo ato do filme). Há também o padre Dyer, fiel amigo de Karras que se encaixa na narrativa como exemplo dos tempos atuais e *groovie* do catolicismo — interpretado pelo reverendo Pe. William O'Malley. Sharon, assistente pessoal de Chris e representante desta categoria de jovem adulto imerso no discurso e espiritualidade da contracultura. Conectando os dois arcos temos dois personagens que “costuram” a narrativa para a espectadora: o Padre Lankester Merrin e o Tenente detetive Kinderman. Merrin, personagem inspirado no arqueólogo britânico Gerald Lankester Harding — famoso por encontrar os pergaminhos do Mar Morto — se enquadra como o personagem título do filme, sendo a representação impecável da tradição católica, do cavaleiro cruzadista, do homem de fé capaz de derrotar o mal que aflige a família McNeil. Já Kinderman se encontra como uma das autoridades seculares presentes no filme; seu personagem ronda a trama em busca de respostas dos eventos peculiares envolvendo a profanação de imagens católicas na igreja da universidade, assim como o misterioso assassinato de Burke Dennings, diretor da produção em que Chris está atuando.

Todos esses elementos foram dirigidos por William Friedkin a partir da lente documental, característica em voga do diretor na época. Friedkin, um jovem diretor, recém premiado pela Academia por seu elétrico *thriller* *Operação França* (1971), era a escolha perfeita para traduzir para a telona de forma realista o romance de Blatty. Em sua obra *The Exorcist: From Novel to Film* (1974), William Peter Blatty descreve o processo de adaptação de seu romance de maior sucesso. Nele, o autor da obra comenta que a escolha por William Friedkin para dirigir o longa deu-se muito pelo receio e certo medo de que nas mãos de outro realizador o filme se tornaria uma chacota barata, a lá filme Hammer¹⁶⁸.

Deprimido, fui jantar e depois ao cinema. Fui por diversão, não para estudar. Mas o filme era *Operação França*, de Friedkin. E eu fiquei frenético. O ritmo! A excitação! O visual do realismo documental! Isso era o que *O Exorcista* precisava desesperadamente. Liguei para o chefe do estúdio. E

¹⁶⁸ A Hammer Film Productions era uma produtora de cinema, fundada em 1934 no Reino Unido, especializada em filmes de horror. Suas películas fizeram muito sucesso de público durante a década de 1950-60, e eram conhecidas por serem de baixo orçamento e terem um tom e estilo fantasioso e *camp* em suas produções.

logo os executivos da Warner Brothers estavam exibindo *Operação França*. Billy Friedkin foi contratado. Eu dei a ele meu primeiro rascunho do roteiro(...).¹⁶⁹

A adaptação do romance de Blatty passaria pela concisa mão de editor de Friedkin, lapidando as 226 páginas da primeira versão do roteiro para apenas 80. Adicionando ritmo e precisão, que seriam essenciais para a escalada da narrativa — da realidade de um cotidiano comum à total entrega ao sobrenatural — qualidade que redefiniria a narrativa do gênero de horror no cinema. A inegável aproximação entre o real e o espiritual.

Sequência 1: PRÓLOGO - Apresentando o antagonista.

O Exorcista inicia com um perturbador som não representativo de sua trilha sonora, violinos incorporando gritos agudos ouvidos de longe. O estabelecimento de uma ameaça é inserido logo na apresentação de seus créditos de abertura, introduzindo o nome do realizador da película e do autor do romance (William Friedkin e William Peter Blatty, respectivamente), e por fim, seu título, composto em letras tingidas de vermelho num fundo preto. O corte entre o *plano* do nome do autor da obra e o título é composto pela interrupção abrupta deste som estridente de violinos pelo *Adhan*, canção tradicional do Islã para a chamada à oração. Em letras vermelhas e garrafais, o título do filme enquadra todo o plano em preto com o canto *Adhan* tocando ao fundo. A vinculação do canto à prece islã para com a apresentação do título do filme parece invocar um chamado cruzadista, um embate entre dois mundos. *Fade in* de uma tela preta que lentamente vai progredindo para escala cinza e somos introduzidos a um forte nascer do sol, que aos poucos vai ganhando uma coloração quente em um céu alaranjado. Corte para uma paisagem desértica e quente, onde vemos em um *plano geral* ruínas de uma antiga civilização, estremecida pelo calor que irradia do chão. Aqui, em uma paleta de cores quentes e desbotadas, somos inseridos em um mundo distante, parado no tempo, um mundo de origem. Corte, *plano geral* de uma grande duna, composta por centenas de indivíduos, no que parece ser um local de escavação arqueológica (Imagem 01). *Travelling* em *zoom out* para uma antiga e massiva construção, cercada de dezenas de indivíduos

¹⁶⁹“Depressed, I had dinner and then went to a movie. I went for diversion, not to study. But the film was Friedkin’s *The French Connection*. And I went berserk. The pace! the excitement! the look of documentary realism! These were what *The Exorcist* desperately needed. I called the head of the studio. And soon the executives at Warner Brothers were screening *The French Connection*. Billy Friedkin was hired. I gave him my first-draft screenplay(...)” BLATTY, William Peter - **Introduction**. In: *The Exorcist: From novel to Film*. Tom Doherty Associates. Edição do Kindle. 1974, pp.41.

escavando; no canto direito, abaixo da imagem, um letreiro em branco nos informa do local: Northern Iraq (Norte do Iraque). *Travelling* pelo cenário, mostrando o trabalho rotineiro desses indivíduos, na sua maioria homens, vestindo roupas surradas e desbotadas, todos com suas cabeças cobertas com o *keffiyeh*, tradicional lenço utilizado pelos homens no Oriente Médio. A escolha do autor do romance e a sua conseqüente adaptação para o cinema de inserir o prólogo de sua história no sítio arqueológico de Nínive, em Mossul/Iraque, uma das regiões tidas como “berço da civilização” — como bem nos informa de forma irônica o historiador de antiguidade oriental Mario Liverani — remete a ideia de um lugar de começos. Como dito no primeiro capítulo,

as primeiras escavações arqueológicas feitas no Oriente Próximo em meados no século XVIII e durante todo século XIX por dirigentes e arqueólogos europeus, tinham como primeiro objetivo a busca pela evidência dos relatos bíblicos. Toda essa



Imagem 01

concepção de que ali estaria o ponto de partida do registro judaico-cristão, auxiliou na construção do imaginário orientalista em relação ao aspecto sobrenatural ou até mesmo mágico desses locais de escavação. A lógica de Blatty ao colocar seu prólogo num desértico sítio arqueológico vai de encontro com a realização de que o lugar onde o divino judaico-cristão iniciou seus trabalhos seria o mesmo espaço do qual temos o nascimento também do Mal. O elemento *intra-medial* da memória cultural orientalista se sustenta neste passado fundacional, mítico, de uma região paralisada no tempo, contendo ainda uma aura primordial de eventos antigos. O rastro deste vestígio memorial mítico surge na tela quando a narrativa estabelece sutilmente seu antagonista.

Corte, a figura de um menino correndo atravessa o suntuoso cenário, ele corre até uma das “trincheiras” em escavação e alerta um homem, branco e velho, com um chapéu e roupas empoeiradas, que acharam algo, em pequenos pedaços. O velho caminha até o local do achado, e em meio aos vestígios encontrados, percebe uma medalha de São José, estranhando o anacronismo de tal artefato naquele sítio. *Zoom* em um pequeno buraco, o velho encontra

algo cravado na areia solidificada, ele pega. O *som figurativo* e caótico dos trabalhadores do sítio vai diminuindo, e o *som não-representativo* da trilha vai crescendo de forma ameaçadora enquanto o velho vai percebendo a forma encontrada no buraco. *Close-up* e vemos a cabeça de uma figura animalesca (Imagem 02). Corte, *plano médio*, céu alaranjado, quase tingido de

vermelho, *contra-luz*, o sol no pico do céu, logo atrás da silhueta do que parece ser uma mesquita. *Tilting*, o velho se encontra sentado em uma mesa, numa espécie de grande mercado público ao ar livre, está cercado de pessoas, os sons diagéticos são uma mistura de vozes, picaretas sendo usadas, instrumentos de percussão tocando



Imagem 02

ao fundo, tudo isso se fundindo em uma composição ensurdecedora e confusa. O velho abre um pequeno compartimento de metal que contém o que parece ser pequenos comprimidos e com certa fragilidade nas mãos, toma um. Nesta cena é possível perceber o enfoque do diretor, em um *plano americano*, em colocar o velho como *outsider* daquele lugar, ao dar ênfase nos rostos que o cercam — já estabelecido como um senhor branco de olhos claros (Imagem 03).

Essa dicotomia entre sujeitos é conduzida pela deliberada escolha do realizador em delimitar o tom maniqueísta da história que a partir dali se desenrolaria. Para instigarmos o



Imagem 03

engajamento da espectadora é preciso contornar de forma evidente o elemento de identificação que a permitirá se envolver na causa dos protagonistas da narrativa. Para isso, nesses primeiros cinco minutos de filme já somos conduzidos a acessar nosso banco de dados sobre este

“Outro oriental” da forma mais taxativa possível. Aqui temos um ambiente desértico, curioso e atrasado. Para a espectadora fica dúvida em que momento a história pertence, pois a construção do lugar e a apresentação do personagem central da sequência poderia muito bem

se passar durante uma escavação no início do século XX. Somos apenas inseridos na contemporaneidade pela introdução de alguns elementos que nos colocam na década de 1970, como automóveis e armas.

Corte, *zoom* em uma fornalha de barro, onde podemos ver pedaços de ferro sendo forjados. O som das marretas batendo no ferro, ainda maleável, aumenta. Corte, *contra-plongée*, vemos um homem, suado, sem um olho, batendo com força um pedaço de metal quente. *Plano médio*, vemos a figura do velho por trás, observando este homem. *Close-up*, o homem para, limpa seu suor e encara o velho (Imagem 04). O som *não-representativo e figurativo* se fundem, formando sutilmente o que iríamos conhecer a partir do quarto ato, como o som da voz demoníaca provocado pela entidade Pazuzu no corpo da jovem Regan.

Corte, *zoom* em um relógio com caracteres em árabe, foco em diversos artefatos



Imagem 04

antigos, presumivelmente encontrados na escavação que nos foi mostrada anteriormente. Silêncio, apenas se escuta o monótono som do *tique-taque* do relógio. Corte, *close-up* nas mãos do velho analisando a medalha de São José encontrada com a cabeça animalesca.

Corte, *close-up* das mãos do velho agora analisando a cabeça animalesca do artefato encontrado no buraco mais cedo. “Mal vs. Mal”, uma voz em árabe comenta ao fundo (Imagem 05). O arqueólogo Nils P. Heessel afirma que não há uma síntese melhor do que essa frase para capturar a essência do demônio Pazuzu. A entidade assíria e babilônica é um demônio presente na cultura e sociedade mesopotâmicas durante o primeiro milênio a.C., seus vestígios arqueológicos foram encontrados pela primeira vez em Mossul, no Iraque, e graças a película de Friedkin, ganhou notoriedade perante a cultura pop. Pazuzu representava um violento vento do sudoeste que trazia consigo a destruição da natureza e humanidade, porém era considerado também um forte aliado contra o ataque de outros demônios, principalmente a entidade Lamastu, exercendo assim sua função apotropaica, sendo uma figura popular no período assírio-babilônico antigo. Há poucas informações mais aprofundadas sobre a entidade, o único recurso até os dias atuais se mantém

a obra *Pazuzu: Archäologische Und Philologische Studien Zu Einem Alt-Orientalischen Dämon* de Heessel, ainda sem tradução. O crítico literário australiano Benjamin Szumskyj afirma que embora essas informações possam parecer inconsequentes ou até mesmo sem importância para o leitor e espectador de *O Exorcista*, é evidente que Blatty pretendia explorar implicitamente seu catolicismo por meio de Pazuzu.¹⁷⁰ A escolha da entidade como antagonista da obra se encaixa dentro da apropriação da Igreja Católica Apostólica Romana acerca da concepção sobre o que são demônios. Entre o Antigo para o Novo Testamento na Bíblia de Jerusalém, se dá a transição de reconhecimento de “outros deuses” para a alegação de serem falsos ídolos, até enfim sua completa demonização. No Antigo Testamento a ideia

sobre a existência da figura demoníaca é muito diversa para ser sistematizada¹⁷¹ a ponto de não ter uma definição do que ou quem são. É a partir dos quatro evangelistas (Marcos, Mateus, Lucas e João), que uma personificação mais definida do Mal



Imagem 05

acaba se desenvolvendo. A historiadora estadunidense Elaine Pagels ao pesquisar sobre como cristãos, para sustentarem sua identidade perante Deus, demonizaram sistematicamente seus oponentes, afirma que na tradição ocidental cristã foi definida a dicotomia entre “nós”, o povo de Deus, e “eles”, o inimigo de Deus — dicotomia evidentemente presente nas cenas iniciais da película.

Plano americano, um homem sentado em na mesa se refere ao velho como “Padre”, o padre ainda absorto na figura do artefato; o relógio para, chamando atenção do velho. A sugestão da paralização do presente e o retorno de uma força do passado. Corte, *plano americano*, o homem sentado à mesa se levanta e lamenta a partida do velho padre, que

¹⁷⁰ SZUMSKYJ, Benjamin. **The Exegesis of William Peter Blatty: Catholicism, Exorcism and Pazuzu.** In: *American Exorcist: Critical Essays on William Peter Blatty.* McFarland Co., Inc. Publishers, Londres, 2008. Edição do Kindle, posição: 2523.

¹⁷¹ *Idem*, posição: 2560.

afirma que tem algo que precisa fazer. Corte, *plano geral externo*, os dois homens se despedem em um amigável abraço.

O padre caminha pela cidade, passando por homens ajoelhados, rezando no pôr do sol, em direção à Meca. O velho padre caminha pelos becos da antiga cidade, ao fundo, o som figurativo da prece a Ala pode ser novamente ouvido. Um droshky, espécie de carruagem aberta, aparece subitamente, quase atropelando o velho padre, que se assusta. Uma velha, vestindo seu hijab, o encara, rindo de seu susto. De repente, os perigos desse ambiente se tornam cada vez mais acentuados. Corte, o velho padre chega a um local de ruínas em um



Imagem 06.

jipe; é saudado de forma hostil por dois guardas locais armados. Vemos o velho caminhando sobre as ruínas, parece à procura de algo, silêncio, apenas ouvimos seus passos. Corte, *plano geral, zoom out*, a figura do velho é engolida em tamanho e escala pela grandeza das ruínas

de Nínive.

Contra-plongée, seu rosto é lentamente coberto por uma sombra que cresce. Uma enorme estátua cobre o sol, apenas revelando seu contorno (Imagens 06 e 07). O velho vai em direção a estátua, subindo o pequeno monte onde ela se encontra. O *som não-representativo* da trilha sonora lentamente vai crescendo, o velho chega ao topo do monte onde vê a estátua o encarando. Corte, *som figurativo* de pedras caindo, o velho olha para trás e vê um senhor, vestindo uma longa toga escura e o *keffiyeh*, o observando ao longe. O velho padre, já sem fôlego, se assusta com dois cães ferozmente lutando entre si. O *som não-representativo* da trilha

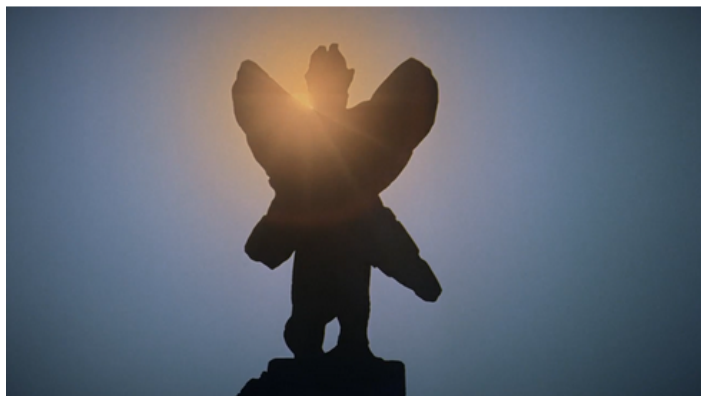


Imagem 07.

agora se funde com o *som figurativo* dos dois animais grunhindo e latindo um para o outro. O

velho volta seu olhar para a estátua, e novamente a fusão entre os dois sons formam o elemento sonoro de uma figura bestial, *close-up* na face do padre encarando a estátua de Pazuzu. Corte, *zoom in* na estátua, uma figura com rosto animalesco sorrindo, mostrando suas presas de lobo, possui duas asas de águia, seu braço direito está levantado, como em um aceno, há uma garra de águia no lugar de suas mãos, seu torso é humanoide, abaixo, na região pélvica, vemos no lugar do pênis uma cobra, ereta. Seus pés são garras, em uma mistura de garras de águia com patas de cachorro (Imagens 08 e 09). Corte, *plano geral*, o velho e a



Imagem 08.

estátua se encaram, como velhos adversários, cada um em uma ponta, elevados na mesma altura. Ao fundo o crescente som da trilha não-representativo impulsiona o cenário de combate, enquanto o som figurativo dos cães lutando se mistura com um som não compreensível, formando uma espécie de grunhido maléfico, seguido

de um constante grito perturbador. *Fade* e sobreposição com o pôr do sol, temos as duas figuras, o velho padre e a estátua de Pazuzu encarando uma à outra (Imagem 10). O campo de batalha está posto. Fim do prólogo.



Imagem 09.



Imagem 10.

Sequência 02: ATO IV-O exorcismo.

Noite, em uma rua úmida, tingida apenas pelas luzes dos postes, um táxi em meio a uma forte névoa se aproxima. *Plano geral, contra-luz*, vemos o automóvel estacionar em

frente a residência McNeil. De dentro dele sai um homem, alto, usando um chapéu, um longo casaco, está segurando uma espécie de valise. Vemos apenas o contorno de sua figura, iluminada pela fria luz de um poste ao seu lado. No plano é possível ver a janela do quarto de Regan, emitindo uma fraca luz de dentro. O homem para e observa a janela. Corte, *close-up* no rosto desfigurado e possuído de Regan, sua expressão é de ansiedade e medo. Neste *close-up* apenas podemos ver seus olhos, num forte tom de um verde-amarelado (Imagens 11 e 12). Estão arregalados, como se soubessem da presença do indivíduo parado em frente a



Imagem 11.

casa. As cores que compõem a cena inicial da sequência se distanciam da paleta quente e desértica do prólogo. A rua é tomada por uma iluminação fria e azulada. Corte, *plano americano, plongée*, Chris abre a porta e uma figura na contra-luz apenas diz “Sra. McNeil?”. Ele se apresenta como Padre Merrin,

tira o seu chapéu e adentra a residência. Padre Merrin entra na casa e pergunta se Padre Karras se encontra; o avistando, o cumprimenta. Karras ao apertar sua mão afirma “É uma honra conhecê-lo padre.” Corte, *contra-plongée* das escadas em direção ao térreo onde os dois padres se apresentam, um som estridente, alto, como um chamado, numa voz rouca se misturando em um ameaçador rugir grita: “MERRIN!”(Imagem 13). Todos olham para cima. Merrin pega Karras pelo braço e diz “Você está cansado?”, Karras replica que não, então Merrin continua: “Gostaria que fosse



Imagem 12.

rapidamente a sua residência Damien, e pegue uma batina para mim, duas sobrelicas, uma estola roxa e um pouco de água benta, além de sua cópia do Ritual Romano. O grande. Eu acredito que já devemos começar.” Damien atentamente olhando para o velho exorcista

pergunta: “O senhor gostaria de ouvir sobre o caso antes?”, Merrin responde: “Por que?”. Enquanto vemos Karras correndo pelas escadarias da Universidade Católica de Georgetown,



Imagem 13.

onde reside, um *voice over* de Merrin nos informa: “Um aviso especialmente importante é evitar conversar com o demônio.”.

Corte, ambos padres estão em um cômodo da casa colocando as vestimentas apropriadas para o ritual, Merrin segue instruindo Karras:

“Podemos perguntar o que é

relevante, mas qualquer coisa além disso é perigoso. Ele é um mentiroso, o demônio é um mentiroso. Ele vai mentir para nos confundir. Mas ele também vai misturar mentiras com a verdade para nos atacar. O ataque é psicológico, Damien. E poderoso. Então não escute, lembre-se disso, não escute!”. Karras diz para Merrin: "Acho que seria útil se eu lhe desse algumas informações sobre as diferentes personalidades que Regan manifestou. Até agora, parece que são três. Ela está convencida-", Merrin o interrompe, e num tom séptico e direto responde: “Há apenas uma.” Neste momento, a autoridade de Merrin se sobrepõe a tudo que foi construído em relação à condição de Regan ao longo da narrativa. Durante o segundo e terceiro atos da trama somos conduzidos por realizações de angiogramas, análises psicológicas, prescrição de medicamentos para transtorno de humor, sessões de hipnose, até enfim a própria indicação médica da realização de um exorcismo como forma de “poder de sugestão”— a ideia de que se a paciente acredita estar possuída por uma entidade maléfica, um exorcismo auxiliaria ela a sair de sua neurose. Uma correspondência clássica à análise freudiana sobre casos de possessão. Tudo isso induz a espectadora a colocar suas esperanças na figura do velho padre arqueólogo, que por alguma razão desconhecida, é o único capaz de possuir o saber e a habilidade para salvar aquela jovem adolescente do terrível mal que a domina. Ele conhece Pazuzu.

Corte, ambos os padres estão lentamente subindo as escadas, ouvimos o *som figurativo* de gemidos de várias vozes uma sobre a outra, formando um som grave e distorcido vindo do corpo de Regan. Merrin olha para frente, seguindo firme as escadas; logo atrás,

Karras o encara de baixo, seguindo o velho exorcista. A composição da cena é marcada por uma fotografia azul-acinzentada; as cores brancas gélidas das paredes da casa, o brilho das luzes nos rostos pálidos e esverdeados de Chris e seus empregados, reflete a inacreditável constatação do que está prestes a acontecer.

A cena descrita acima nos envolve no discurso de que pela primeira vez há, após todas tentativas da medicina moderna, a real possibilidade de salvação de Regan: um ritual cristão antigo. A chegada do personagem Padre Merrin no início do último ato da película é a resolução da premissa apresentada no prólogo do filme. Se para a espectadora não estava muito evidente o papel do velho padre no início, agora a apresentação dele como o responsável pelo ritual de exorcismo da jovem possuída transforma a suspeita em certeza. A ameaça inserida no prólogo tinha se instalado no lar daquela família. Tinha usurpado as fronteiras da civilização ocidental moderna.

No primeiro ato do filme temos uma indicação da presença de Pazuzu, e a hipótese de como ele alcançou Regan: um tabuleiro de Ouija. O tabuleiro de Ouija, inspirado no antigo jogo de tabuleiro egípcio *Senet*, foi patenteado por Elijah J. Bond em 1890, que transformou-o em um popular jogo infantil, indo no embalo deste crescente mercado estético orientalista que inundava o consumidor “americano-vitoriano” do período.

Ambos os padres adentram o quarto de Regan. Vemos um cenário em menor escala, um pequeno cômodo com as paredes em um branco desbotado, as luzes frias, e uma temperatura ártica. *Plongée*, vemos a feição de Merrin ao ver o estado do corpo de Regan pela

primeira vez. Sua expressão é de ligeira surpresa e terror (Imagem 14). Corte, *contra-plongée*, vemos Regan/Pazuzu, deitada na cama, olhando Merrin. Seus braços estão amarrados na cabeceira, que está



Imagem 14.

completamente coberta por lençóis e cordas, uma tentativa de tornar toda superfície

acolchoada. O exorcista caminha até a pequena mesa ao lado da menina, *close-up* nas mãos de Merrin, está abrindo uma pequena bolsa de onde tira um crucifixo e uma pequena garrafa com água benta. Merrin beija o crucifixo ao mesmo tempo em que Regan/Pazuzu profere ofensas hediondas a ele. A voz que sai do corpo de Regan parece uma mistura de várias vozes sobrepostas, não possui indicação de gênero. Para causar tal efeito, Friedkin contratou a atriz Mercedes McCambridge para dublar as partes da menina possuída. McCambridge afirmou fumar dezenas de cigarros antes das sessões de gravação, o que, somado aos efeitos sonoros aplicados pela equipe de som, tornaram a voz de Pazuzu uma incômoda composição para a espectadora.

Durante a cena, os dois padres aparentam sentir muito frio, como se a temperatura do local estivesse negativa, tanto Merrin, Karras e a própria Regan/Pazuzu deixam sua respiração visível. Os elementos físicos do cenário, alterados pelo processo de possessão causado por Pazuzu, evidenciam certas características que compõem o cânone do estudo da demonologia na cultura e tradição cristãs. Desde dos primeiros sinais da presença de Pazuzu na residência McNeil é manifestado a substancialidade da entidade, seja em abalar a estrutura do lar, ou neste constante ar gélido que sempre entra pela janela do quarto de Regan, aos estranhos barulhos vindos do sótão, até enfim, ao forte cheiro de enxofre exalado pelo corpo da menina. A corporeidade de Pazuzu e as características que a compõem nos revelam o estudo de Blatty sobre os indícios da presença demoníaca. Elaine Pagels argumenta que a caracterização do que é considerado este “outro-demoníaco” se desenvolve primeiramente na classificação dicotômica entre o “verdadeiro” e o “falso”, o único Deus e o ídolo mentiroso.

Os primeiros escritos teológicos cristãos trabalham com a questão do Mal apenas em um sentido etéreo e ético, porém, no século II d.C. há registros daquilo que podemos chamar da origem de uma substancialização do Mal a partir da demonização de outras culturas. O apologista Clemente de Alexandria, em sua obra *Exortação aos Gregos* (192-193 d.C.), chega ao ponto de relacionar o forte cheiro de putrefação — *ikhor* — nos locais de sacrifícios em honra aos Mistérios de Elêusis da religiosidade greco-romana a um sinal da presença de uma energia maléfica — *δαίμων* (*daemon*). A fórmula aplicada na película para construção de Pazuzu, como Kermode mencionou, é essa profanação gráfica retratada a partir das mudanças grotescas no corpo de Regan. Vemos gradualmente seu rosto angelical se transformar em uma figura bizarramente hedionda, que desperta o horror e o nojo. Blatty afirma que é a partir da

caracterização monstruosa de uma criança que o impulsionou naquilo que nomeia como um dos temas de sua história: é possível Deus amar uma criatura tão horrenda? É possível a salvação de algo tão profano e medonho? O amor cristão é viável em tempos tão pavorosos?

Os elementos físicos na composição do corpo da menina possuída, que conseqüentemente são os demarcadores da presença da entidade assíria, são, para além de uma demonologia cristã, elementos de estereotipagem deste “outro”. Aqui podemos perceber as duas dinâmicas de Astrid Erll surgindo de forma palpável. O ponto intra-medial mítico e antagônico e o inter-medial *premediation* costumam essa substancialização do mal a partir da demonização de outras culturas e religiosidades com a constituição da figura do outro oriental. Pazuzu não é apenas um demônio pelos manuais clássicos do cristianismo: mentiroso, sarcástico e desviante; mas também é: não-humano, ele fede, é vulgar. Características constantemente utilizadas, de acordo com Jack Shaheen, para determinar personagens árabes e orientais na ficção ocidental e estadunidense. É na constatação da presença de todos esses componentes que se pode perceber a estruturação da demonização do oriental.

Na continuação da cena, se inicia a execução do Ritual Romano de Exorcismo, aqui vemos os dois padres professarem as palavras da oração enquanto Pazuzu se contorce em resistência, emitindo *sons figurativos* de rugidos bestiais. *Zoom out*, vemos os dois padres ajoelhados, Merrin está ao lado do corpo de Regan, Karras se encontra no pé da cama, que balança violentamente. Corte, Merrin aumenta sua voz na oração, Damien para de orar e, em choque, fita o corpo de Regan se contorcendo e grunhindo de dor. Seu ceticismo é colocado à prova. *Plano geral*, ambos os padres estão de pé, a cama então se eleva. Apenas se escuta os gemidos animais de Regan/Pazuzu. Merrin alerta Karras a responder as falas do ritual. Damien sem piscar os olhos, ainda com uma feição de choque, gradualmente responde à oração: “E que meu clamor chegue a ti.” Merrin continua: “Senhor Todo-Poderoso, a palavra de Deus Pai Jesus Cristo, Deus e Senhor de toda a criação, que deu ao seu santo apóstolo o poder de pisar sob os pés de serpentes e escorpiões. Conceda-me, seu servo indigno, perdão por todos os meus pecados ...”. A cama cai no chão e as luzes começam a piscar, o corpo de Regan está se contorcendo em agonia, *close-up* em seu rosto. No piscar das luzes é possível ver a figura da representação de Pazuzu se distanciando do corpo de Regan. Em um ataque de raiva, Regan/Pazuzu grita: “MALDITOS! PAREM!”. Corte, Regan/Pazuzu senta na cama,

com seus braços ainda presos na cabeceira, ela fita Karras e começa a mostrar sua língua de tamanho anormal como se fosse uma cobra. Ela cai para trás e apenas ouvimos o *som figurativo* de um rugido grave vindo de seu corpo, um líquido grosso e verde começa a escorrer de sua boca. Ambos os padres, de forma delicada e com certa ternura, limpam o rosto de Regan com a estola roxa. Karras se levanta para limpar a estola. Corte, *travelling*, as venezianas das janelas começam a bater. Merrin parece cansado e sem fôlego. Corte, Karras devolve a estola limpa e molhada para Merrin, que a beija. Regan/Pazuzu está deitada na



Imagem 15.

cama. Karras encara incrédulo a menina que está em um acesso de gargalhadas. *Zoom in* em Regan/Pazuzu, seu rosto desfigurado, sujo de vômito, olhando para o teto e rindo histericamente. Corte, *plongée, plano americano*, Merrin grita ao jogar a água

benta na menina: “Eu te expulso !!! Espírito imundo ...!” Regan/Pazuzu rapidamente replica:

“Enfie na bunda, seu viado!”. Neste instante o teto e as paredes começam a rachar. Merrin continua: “É ele quem te comanda! Aquele que te lançou das alturas do Céu às profundezas do inferno! Deixe esta criatura de Deus”. O quarto começa a



Imagem 16.

sacudir, como se sofresse um terremoto. Regan se senta e com um sorriso no rosto provoca a sanidade de Karras, girando sua cabeça em 360°. Corte, *close-up* no rosto pálido de Karras,

corte, *close-up* no rosto bipartido de Regan com a representação de Pazuzu—um rosto humanoide com características animais.

Corte, o quarto sacode violentamente, fazendo com que os dois padres caiam para trás. Neste momento Merrin continua o rito, gritando “EU TE COMANDO!”. As faixas utilizadas para prender Regan nos braços da cabeceira se rasgam sozinhas, e seu corpo é paralizado na posição de cruz, seus olhos se tornam completamente brancos, vazios. Ela levita da cama. Merrin prossegue: “Eu te ordeno, pelo juiz dos vivos e dos mortos, que partas desta serva de Deus. É o poder de Cristo que te compele.”. Karras entrega a água benta para Merrin e agora ambos, em um som uníssono proclamam: “É O PODER DE CRISTO QUE TE COMPELE!”. Corte, *plano médio*, Regan está sobre a cama, levitando, seu corpo formando uma cruz (Imagens 15 e 16). Ambos os padres continuam a gritar as palavras de ordem do ritual e a jogar água benta na menina. O corpo de Regan lentamente retorna à cama. Karras rapidamente procura novamente amarrar os braços de Regan enquanto Merrin segue na oração. Corte, Karras se vira para amarrar os pés e Regan o golpeia na nuca, fazendo com que o jovem padre caia no chão. Merrin segue firme jogando água benta em Regan/Pazuzu, que cai para trás em um sinal de dor. Corte, *plongée*, com certa dificuldade Karras tenta se levantar, mostrando à espectadora a força de um golpe da menina possuída. Corte, *close-up* do rosto de Merrin realizando os ritos finais do exorcismo quando um forte tremor, como se fosse um terremoto, abala o quarto. Um violento vento parece circular pelo cômodo mesmo com as janelas fechadas. Ambos os padres caem um ao lado do outro no chão. *Plongée, plano médio*, vemos Regan se contorcendo em agonia. Está de joelhos na cama, seus braços livres. A iluminação muda. Tudo escurece e apenas podemos ver a silhueta do corpo da menina em cima da cama através de uma forte luz branca



Imagem 17.

que fica ao fundo do plano. Uma segunda figura é iluminada ao lado de Regan. A estátua de Pazuzu. Está ao lado esquerdo do plano, evidenciando para ambos clérigos com quem ou o

que estão batalhando (Imagem 17). Regan enfim cai na cama, o cenário retorna a sua iluminação fria e pálida. Merrin cuidadosamente chega perto da menina; ele e Karras a cobrem com lençóis. *Plano americano*, Karras senta na beira da cama, de costas para Regan e Merrin. *Zoom in* no rosto do jovem padre, está ofegante, parece exausto e ao mesmo tempo incrédulo sobre o que acabou de presenciar. Fim da sequência de exorcismo.

Toda sequência descrita acima nos leva a segunda e última aparição de Pazuzu na película, trazendo então a certeza da ameaça apresentada no sítio arqueológico de Nínive em Mossul/Iraque. Aqui temos o clímax, o *gore*, a apoteose de tudo que foi gradualmente construído ao longo da narrativa. O corpo de Regan está completamente assimilado.

3.3 - Desmaios, vômitos e idas à igreja: pluri-medial.

Hoje o acesso a filmes parece ilimitado com os 47 tipos diferentes de *streamings*, a pirataria pela internet e os canais de televisão aberta e a cabo, porém na década de 1970 essa condição era um tanto diferente. Se você desejasse assistir a um determinado filme caro leitor ou leitora, teria que ir ao cinema mais próximo onde estaria ocorrendo a exibição da obra (mesmo que isso significasse uma longa viagem). Não haviam as grandes redes de locadoras,



Cenas do curta-documental promocional da Warner Bros.
The Exorcist: The Cultural Impact (1974).

a fita VHS ou o DVD — itens em estado museológico atualmente. A ida ao cinema era um evento social (e ainda é). Quando nosso querido *Exorcista* estreou em 26 de Dezembro de 1973, a onda promocional que o acompanhou foi sem precedentes. No início da década de 1970 ainda não podemos apontar o conceito de “filme arrasa-quarteirão”, isso viria apenas em 1977 com *Star Wars* de George Lucas,

logo, as produtoras possuíam uma lógica de distribuição sem muito investimento em material promocional.

A partir de 1967, *Bonnie & Clyde* de Arthur Penn inaugurou uma nova era no audiovisual hollywoodiano. Instigada por uma demanda do público por novas histórias, novas

formas de encarar a narrativa cinematográfica e, principalmente, pela *nouvelle vague*, Hollywood se viu forçada a mexer na fórmula. Os filmes produzidos por essa “Nova Hollywood” eram de baixo orçamento, comandados por uma nova geração de realizadores, e possuíam um retorno financeiro desejável. Suas histórias pareciam mais reais, dialogavam com o tremor cultural do período, eram histórias que as pessoas, principalmente os mais jovens, estavam sedentos para assistir.

Em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde — Uma Rajada de Balas* e *A Primeira Noite de um Homem*, fizeram a indústria tremer. Outros viriam rapidamente: *2001: Uma Odisseia no Espaço* e *O Bebê de Rosemary*, em 1968, *Meu Ódio Será Tua Herança*, *Perdidos na Noite* e *Sem Destino*, em 1969, *M*A*S*H* e *Cada um Vive Como Quer*, em 1970, *Operação França*, *Ânsia de Amar*, *A Última Sessão de Cinema* e *Quando os Homens São Homens* em 1971, *O Poderoso Chefão* em 1972. De repente existia um movimento — rapidamente batizado de Nova Hollywood pela imprensa —, liderado por uma nova geração de diretores.(...) Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa. Coletivamente, os diretores tinham mais poder, prestígio e dinheiro do que nunca.¹⁷²

O “cinema de autor” estava em constante ascensão, a teoria desenvolvida pelos franceses, que relacionava os diretores como poetas e seus filmes, os poemas, era legitimada por esse novo poder que foi configurado ao realizador. Nos Estados Unidos a energia de uma Nova Hollywood pulsava diretamente de Nova Iorque, onde a década de 1970 brilhou de forma mais crua e realista possível. Os filmes produzidos neste período destruíram com todo o clichê da Era de Ouro hollywoodiana (1920-1950): não possuíam heróis, não tinham romance, todos personagens navegavam nas diferentes tonalidades de cinza, não eram nem intrinsecamente bons e nem maus, todos possuíam falhas. Devido a sua nova e radical abordagem narrativa, os filmes dos anos 70 detém intacto o seu poder de perturbar, são tão provocadores atualmente quanto no dia em que foram lançados.¹⁷³

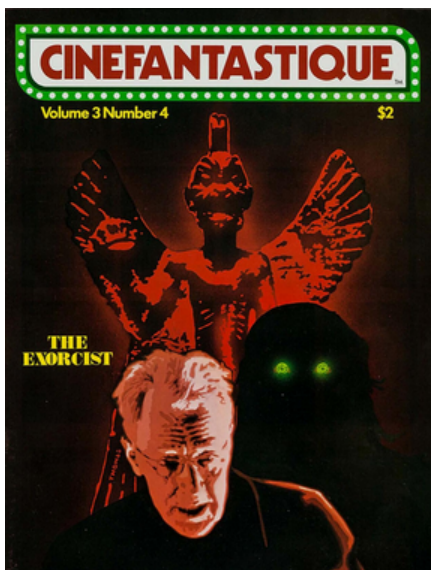
Essa foi uma época em que a cultura do cinema permeava a vida americana como nunca havia acontecido e como nunca mais aconteceria. Nas palavras de Susan Sontag: ‘Foi um momento muito específico nos cem anos da história do cinema, um momento em que ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo

¹⁷² BISKIND, Peter. **Introdução:Knocking on heavens door**. In: *Como a geração sexo drogas e rock n roll salvou Hollywood*. Tradução de Ana Maria Bahiana.Editora Intrínseca, 1998, pp.13-14.

¹⁷³ *Idem*, pp.16/17.

próprio cinema.’ O cinema havia se tornado, realmente, uma religião secular.
174

Quando se iniciou a especulação da adaptação cinematográfica do grande *best seller* de William Peter Blatty, deu-se a largada para os mais absurdos casos de bastidores que acabariam tornando-se o melhor marketing já visto até então de um longa-metragem. Histórias de um set de filmagem amaldiçoado, de idas de padres para abençoar os cenários, do sensacionalismo envolvendo o estado de saúde mental da atriz Linda Blair, intérprete da menina Regan, seriam alguns dos tópicos mais comentados sobre a nova produção da Warner Bros. A declaração do Papa Paulo VI em novembro de 1972 sobre a presença do mal e a existência do Diabo, embalou ainda mais essa onda que cercava a produção misteriosa e polêmica de *O Exorcista*. Antes mesmo de sua estreia, as ansiedades em volta da película prometiam um filme de sucesso comercial, mas o que acabou acontecendo após a abertura do filme um dia depois do Natal, entrou na história do cinema e redefiniu como os grandes estúdios distribuíriam seus filmes no futuro.



Capa da revista *Cinefantastique* de Junho de 1974.

O jornalista David Bartholomew, ao fazer uma matéria especial sobre o filme para a popular revista de cinema *Cinefantastique* em junho de 1974, afirma que a recepção inicial após sua estreia nos cinemas foi previsível. De críticas entusiasmadas como de Kathleen Carroll para o *Daily News* à análises furiosas como de Vincent Canby para o *The New York Times*, o filme havia sido recebido com a cartada de *ame ou odeie*. “De acordo com uma compilação feita pelo *TIMES*, a contagem de críticas que se seguia era: oito favoráveis, quatro mistas e oito negativas”.¹⁷⁵ A repercussão que o filme passou a ter nos primeiros meses após sua estreia levantou a velha

observação: filmes autorais e considerados “art films” que acabam se tornando sucessos comerciais sofrem um certo esnobismo por parte da crítica especializada; no caso de *O Exorcista* a recepção especializada apenas apontava o sucesso da película pela sua narrativa apelativa em relação a religiosidade católica e não por seus méritos narrativos e temáticos.

¹⁷⁴ *Idem*, pp.17.

¹⁷⁵ “According to the *Times* compilation, the critical tally was as follows: 8 favorable(...), 4 mixed(...), and 8 negatives(...).” BARTHOLOMEW, David - *Cinefantastique*, v,03, no.04. Jun. 1974, pp.10.

Já a recepção por parte da audiência foi esmagadora. Com a expectativa sido criada desde do período de filmagens somada as entrevistas provocadoras concedidas pelo diretor William Friedkin — o realizador propositalmente alimentava os rumores absurdos que a imprensa criava em torno do filme — e o famoso boca-a-boca, os principais teatros de cinema dos Estados Unidos tinham todas suas sessões completamente lotadas por semanas! As pessoas chegavam a ficar na fila, em pleno inverno norte-americano, por mais de quatro horas para conseguir ingressos. Em Nova Iorque um ingresso de *O Exorcista* era considerado o *hot ticket* da temporada. Novos estabelecimentos para a exibição do filme tiveram que ser improvisados para poder conter a demanda do público. Em alguns estados, como Washington, D.C. houve a tentativa de censurar o filme, entrando com uma apelação para a Motion Pictures Association (MPAA) para banir a exibição da obra para menores de 17 anos; em Boston uma rede de cinemas requisitou que o filme fosse considerado impróprio para menores de idade.

Os problemas, é claro, apenas adicionaram combustível ao inferno. Chegaram à imprensa e à TV histórias de pessoas desmaiando e vomitando (a maioria supostamente logo após a cena da masturbação). H. Robert Honahan, gerente distrital de uma rede de teatros em Berkeley, exclamou: 'Nunca vi nada parecido nos 24 anos em que trabalho em cinemas'. As pessoas saíram do filme tremendo e com náuseas e, pelo menos alguns, gritando. Ataques cardíacos e pelo menos um aborto foram relatados.¹⁷⁶

Tais relatos apenas causaram uma reação em cadeia que acabou sendo o marketing mais eficiente para o filme. Se as primeiras críticas tinham deixado a Warner Bros. preocupada com o desempenho nas bilheterias, com o passar das semanas o próprio público provou que a maior recepção era a sua. Com a popularidade do filme em plena ascensão e a falta de estrutura dos cinemas para comportar a inédita procura, conflitos começaram a fazer parte das notícias que cercavam a obra. O teatro Paramount em Nova Iorque, por exemplo, em uma noite fria de Fevereiro, cancelou sua última sessão da noite quando o público, com receio de que não fosse conseguir entrar após esperar por horas na fila, iniciou um violento ataque ao estabelecimento.¹⁷⁷ A fama em torno do longa era tamanha, que a produtora no embalo da comoção pública e midiática realizou um curta-documental em 1974, intitulado *The Exorcist*:

¹⁷⁶ “The troubles, of course, only added fuel to the inferno. Stories flowed to the press and TV of people fainting and vomiting (most reportedly just after the masturbation scene). H. Robert Honahan, a district manager of a theater chain in Berkeley, exclaimed, 'I've never seen anything like it in the 24 years I've been working in theatres'. People left the film shaking and nauseous and, at least a few, screamings. Heart attacks and at least one miscarriage were reported.” *Idem*. pp.10/11.

¹⁷⁷ *Idem*, pp.11.

The Cultural Impact. O curta era composto por uma série de filmagens feitas em *super 8*¹⁷⁸ sobre a reação da audiência em cinemas da costa leste a oeste. Nele, é possível ver relatos do público, assim como entrevistas com empregados das redes de cinema, padres e matérias



jornalísticas sobre o fenômeno (imagens abaixo).

Além das reações durante a exibição do filme, houve também relatos sobre a extensão dessa reação para fora da sala de cinema. A Igreja Católica, que logo após a estreia condenou o filme como uma *exploitation* barata sobre a questão da presença do mal no mundo, começou a mudar de opinião quando a frequência nas missas de domingo começaram a duplicar em alguns lugares. De acordo com Bartholomew, padres começaram a receber cada vez mais pedidos estranhos de pessoas que insistiam que precisavam de um exorcismo. Em um cinema em Berkeley, na Califórnia, um homem correu em direção à tela para poder pegar o demônio.

¹⁷⁹ A maior parte do público que auxiliou neste boca a boca sensacionalista em torno do filme era composto majoritariamente por jovens. A força que a narrativa de Friedkin exerceu sobre a juventude estadunidense foi avassaladora. O grande expoente de entrevistados e entusiastas que dão seu ar da graça no curta documental promovido pela produtora Warner são jovens entre seus 17 e 24 anos de idade, que elencaram a ida ao cinema para ver *O Exorcista* como o evento social do momento. Se durante meados da década de 1960 a crítica a uma sociedade tecnocrática partia principalmente da camada universitária, e como Theodore Roszak afirmou, acabou fomentando aquilo que batizou de uma contracultura e sua “jornada ao Oriente”, *O Exorcista* converteu essa jornada de volta à tradição cristã ocidental de alteridade.

Ao questionar todas as autoridades seculares presentes na narrativa, o filme induziu o discurso da ineficácia de tratamentos psiquiátricos popularmente direcionados à camada

¹⁷⁸ Câmeras com filme em 8mm. Eram consideradas mais práticas e de fácil manuseio para registros documentais.

¹⁷⁹ BARTHOLOMEW, David - *Cinefantastique*, v,03, no.04. Jun. 1974, pp.10.

jovem da população, como a prescrição da ritalina, por exemplo, exaltando, em seu lugar, o retorno à espiritualidade. Aliás, a própria questão da espiritualidade é pautada na narrativa. A família McNeil não possui nenhuma crença, Chris não introduziu Regan a nenhuma religiosidade, promovendo um certo desapego com este mundo espiritual e sobrenatural. A assimilação do corpo de Regan por Pazuzu é, para além de um apelo à fé cristã e seu poder de salvação, também um alerta. Regan brinca com um tabuleiro de Ouija, produto da estética orientalista, isso a torna um receptáculo para a possessão — como sugerido pelo filme. O flerte com o desconhecido oriental tem efeitos devastadores para aquela família. A tradição cristã e católica ocidental se apresenta como este guia a uma geração, que após 1969, se encontrava perdida. A sala de cinema exorcizou o caso de uma era demonizada.

A memória cultural orientalista na narrativa cinematográfica de horror, a partir da análise de *O Exorcista*, se estabelece com sua dinâmica pluri-medial, ou seja, com o estabelecimento de um cânone estético e narrativo, não só na estrutura de “filmes de possessão” mas também na determinação de um antagonista oriental demonizado. A partir de 1974 os cinemas ao redor de todo o globo, principalmente na Europa e Américas, foram invadidos por incontáveis filmes que possuíam praticamente a mesma premissa: a juventude flerta com o desconhecido, o desconhecido é uma evidente representação deste outro oriental (que agora se tornou uma analogia para o Mal), sofre as consequências disso e sua única



Imagem do episódio **Treehouse of Horror XXVIII**, da série *Os Simpsons*, exibido no especial de Halloween em Outubro de 2017.

salvação se encontra na tradição católica e cultural ocidental. Outro ponto interessante a ser mencionado aqui é o protagonismo feminino constante nos personagens possuídos. Temos como exemplo a própria continuação de *O Exorcista*, lançada em 1977 sob o subtítulo de *O Herético*, onde a exploração de Pazuzu é uma das

abordagens mais grotescas da alteridade ocidental e cristã já representadas em tela. Além de uma longa lista de *filmes b* que se aproveitaram do sucesso do filme de Friedkin e a onda de popularidade de filmes de possessão demoníaca. Na cultura pop, o filme até os dias atuais prova sua resistência e influência ao tempo. De inúmeras referências que vão desde da

descrição de uma pequena estátua da entidade apotropaica assíria no Museu do Louvre, até a sátiras e paródias em obras de comédias estadunidenses como *Todo Mundo em Pânico 2* (2001) de Keenen Ivory Wayans à aparição de Pazuzu em um episódio especial de Halloween da série animada *Os Simpsons*, onde em um templo pré-cristão a estátua da entidade é desenterrada e enviada pela Amazon para a casa do personagem Homer, que resolve dar de presente para sua filha mais nova Maggie, que acaba sendo possuída. Talvez a resignificação de Pazuzu, um figura do mundo espiritual mesopotâmico de quem pouco se tem dados definitivos, onde apenas a pesquisa de Nils P. Hassell é a considerada a mais aprofundada em relação à entidade, seja o exemplo mais evidente da dinâmica pluri-medial da memória cultural orientalista (re)criada através da película. A vinculação direta de Pazuzu à concepção de Mal e demônio cristãos é fruto inegável da obra de Blatty, e o poder que ela recebeu com sua adaptação cinematográfica apenas indica a dimensão do cinema em (re)criar e ser uma das estruturas de participação mais potentes que há da memória cultural.

EXTERIOR- CASA MACNEIL- RUA PROSPECT- DIA.

Vemos que Karl está carregando as malas no carro. Padre Dyer está do lado de fora dos portões. Chris sai da casa e Dyer vai em direção à ela.

CHRIS

Ela não se lembra de nada.

PADRE DYER

Isso é bom.¹⁸⁰



Dizem que o Diabo está nos detalhes.

Imagino que quando uma historiadora ou historiador se propõe a construir uma pesquisa, volta o seu olhar para a compreensão e dimensão de seu objeto, procurando desvendá-lo em sua fonte de análise. Investigar os indícios de uma memória cultural orientalista em um filme tão popular quanto *O Exorcista* parece, num primeiro momento, uma tarefa relativamente simples. Entretanto, não basta apenas perceber o uso da entidade assíria Pazuzu, ou a relação entre as autoridades seculares e o poder da tradição católica ocidental presentes na película. É preciso identificar os pontos diacrônicos do discurso comum a esses elementos ao longo do tempo. Para isso, compreender a potencialidade que a imagem cinematográfica carrega enquanto motor e estrutura de participação para remodelar, recriar e transmitir memória é a chave para perceber o processo de reatualização de um discurso tão forte e definidor para o Ocidente quanto o orientalista.

O discurso orientalista, como apontado por Edward Said e corroborado por Stuart Hall, Ella Shohat e Robert Stam, traduz-se como um dos componentes essenciais para a estruturação identitária do Ocidente. Sabemos quem somos, pois definimos quem não somos, ou quem não pertence à nossa comunidade. Uma taxação um tanto grosseira para começarmos

¹⁸⁰ “EXTERIOR- MACNEIL HOUSE- PROSPECT STREET- DAY. We see Karl is loading the car with cases. Father Dyer is standing outside the gates. Chris exits the house and Dyer moves toward her. CHRIS: ‘She doesn’t remember a thing’. FATHER DYER: ‘That’s good.’” BLATTY, William P- *O Exorcista* - roteiro acessado pelo site www.horrorlair.com, 1973, pp.77.

a refletir sobre identidade e memória; duas forças que determinam como percebemos o passado, a cultura, o tempo. Nos últimos 150 anos isso se sustentou de forma mais predominante através das mídias e obras de ficção, que se mostraram eficazes na disseminação de ideais, políticas e memórias. A ficção criada de uma divisão dicotômica entre um “Ocidente” e um “Oriente”, como Jack Goody argumenta, tem seu momento mais evidente a partir do processo de colonização e desenvolvimento do pensamento iluminista europeu, que culminou no desenvolvimento de uma autoimagem de superioridade intelectual e tecnológica e de um ideal civilizatório racista e etnocêntrico. Com o advento da Modernidade, as fronteiras identitárias europeias começaram a se fechar ainda mais e novas memórias foram sendo criadas enquanto outras eram modificadas. Novos rituais, novos portadores, novos direcionamentos e novos discursos. Com isso, o olhar a leste recebeu o filtro da estereotipagem e, o que começou com a exploração arqueológica e busca de vestígios bíblicos, logo se tornou um interessante mercado para a produção cultural da era vitoriana —que neste período dominava o senso estético europeu e norte-americano. A aceleração dos processos tecnológicos modernos e a criação da disciplina histórica como legitimadora dessas mesmas fronteiras identitárias nacionais, foram endossadas por conjunto mágico de imagens em movimento.

O cinema pode ser considerado a grande instituição da Modernidade ocidental, e o principal instrumento para a disseminação desse sentimento exploratório imperialista. As centenas de filmagens em colônias europeias na Ásia e África permitiram que o imaginário ocidental tivesse agora uma âncora de referência nas imagens transmitidas na tela prateada. Os primeiros filmes da história do cinema basearam-se na representação desse “Outro” estranho, exótico e diferente. Como Shohat e Stam afirmam, a origem da narrativa cinematográfica ocidental se estruturou em cima de um projeto imperialista que culminou o papel de historiador ao cinema nas décadas que se seguiram, transformando as descobertas no Oriente Próximo em fantasias de uma civilização decadente que foram resgatadas pela mão do homem branco, europeu e sábio, carimbando o selo final do discurso orientalista para a sociedade ocidental.

Nos Estados Unidos da América este discurso e mercado cultural orientalista se sustentou na popularidade de uma estética inspirada nesse “Oriente exótico”, no turismo em busca do diferente e mágico, apenas relatados em obras literárias; além de, nas constantes

redes de missionários estadunidenses que viajavam até o Oriente Próximo, em países como Iraque, Egito e Turquia, para estabelecer vínculos diplomáticos, políticos e “civilizatórios” nos locais. É a partir do fim da II Guerra Mundial que essa aparente inofensiva (e discriminatória) curiosidade imperialista em relação ao Leste muda radicalmente. Com o estabelecimento de uma nova hegemonia mundial, a dualidade entre duas potências ideologicamente distintas e a desilusão com a noção de um futuro, o Oriente ganha características mais ameaçadoras do que exóticas.

A crise da Modernidade e consequente crise identitária do Ocidente atingiu a cultura e sociedade estadunidenses no seu mais instável e importante ponto: sua juventude. O desmembramento do *american way of life* no início da década de 1960 e o nascer de uma geração que parece ter surgido de uma rachadura do *status quo* do Tio Sam, arrancou das sombras as mais pesadas ansiedades sociais que sufocavam a sociedade estadunidense desde 1945. Com isso, uma série de reivindicações, que não apenas questionavam a guerra com o Vietnã, a política de caça às bruxas anticomunista, mas também o próprio estilo de vida e de ser do jovem “americano”, ressaltou ainda mais esse período de alteração das tradições identitárias. Um dos elementos basilares da tradição moderna ocidental são seus valores enraizados no Cristianismo e na Igreja Católica. Essa juventude transgressora, revoltada e colorida refutou tais valores, flertando diretamente com outras espiritualidades que usurparam uma tradição comportamental ocidental cristã. Em meados dos anos 60 as máscaras e sorrisos amarelos da sociedade estadunidense tinham sido deflagrados; todos os componentes que sustentavam a cultura e política da potência capitalista do Ocidente estavam entrando em combustão. Uma era demonizada aos olhos da geração que precedeu os agitados *baby boomers*, que observava da primeira fileira seus princípios conservadores serem tomados por jovens oníricos, maoístas e cantando *My Sweet Lord* de George Harrison ao mais alto som. Uma era que necessitava ser expurgada, exorcizada.

Ao final da película *O Exorcista*, temos a resolução do conflito principal da trama quando o personagem do jovem padre Karras, ao perceber a morte de seu mentor Merrin, é tomado por um ataque violento de raiva e parte para cima de Regan/Pazuzu, a agredindo e desafiando que Pazuzu o possua. O demônio assírio aceita a proposta do jovem padre, que se atira pela janela do quarto de Regan, caindo da íngreme escadaria aos fundos da casa. O sacrifício final, o martírio cristão em defesa da salvação da juventude. No epílogo do filme,

quando Chris está se mudando da casa onde tudo ocorreu, em busca de um novo recomeço, o melhor amigo de Karras, Padre Dyer, está parado em seu portão. Os olhares entre os dois personagens ainda demonstram dor pela experiência que passaram, pelas perdas que sofreram. Regan parece não se recordar de nada do que passou. Pazuzu foi extinto de sua mente, expulso, não há memória de sua presença na consciência da menina. Regan, ao sair da casa, encontra Padre Dyer conversando com sua mãe; a menina fita o colarinho de pároco de Dyer e sem saber o porquê sente uma forte necessidade em abraçá-lo e beijá-lo carinhosamente na bochecha. Ação que espanta Chris e o próprio Dyer. Regan não se lembra de Pazuzu, mas recorda de seu salvador. Missão cumprida.

Assisti pela primeira vez *O Exorcista* aos dezesseis anos de idade. Lembro de estar na sala de estar da casa de meus pais, com o notebook encostado no braço do sofá, fones de ouvido e, segura de que meu pai estava próximo a mim assistindo a um jogo de futebol qualquer que passava na televisão. Aos dezesseis anos de idade, no meio do período clássico adolescente, tinha parado de ir às missas de domingo há anos, e já me encontrava naquela fase de encarar as coisas com um certo cinismo e arrogância. Mesmo assim senti medo ao sentar no sofá e assistir pela primeira vez, da pior maneira possível, o filme que me assombrava desde a infância. Entre pausas e um olho meio aberto, o outro meio fechado, terminei o filme com a sensação de um desafio ter sido cumprido. Recordo-me de achar curioso demais o início do filme se ambientar no Iraque, não esperava por aquilo e ao mesmo tempo parecia fazer tanto sentido. Afinal, isso foi em 2009, minha mente já estava fatigada das representações do Oriente Próximo; neste período já tinham se iniciado as campanhas pelo fim da guerra ao Iraque com a eleição de Obama em 2008 e os incontáveis filmes lançados entre 2003 à 2008 legitimando as ações dos EUA na região, fincaram a bandeira da propaganda da *civilização vs. barbárie*. Logo, era de se esperar que o tal “demônio do deserto” partisse do mesmo local.

Ao revisitar o filme anos mais tarde, sem ainda ter a pulga desta pesquisa coçando atrás da orelha, porém já familiarizada com Said e outras leituras sobre a invenção do Oriente, percebi pela primeira vez o poder do gênero de horror. Não é o famoso *jump scare*, a sugestão do monstro atrás da porta, ou uma maquiagem *body horror*, mas sim seu sussurro discreto na nuca, alertando a proximidade do desconhecido, do “outro”, do estranho. É sua potência em se armazenar como uma constante metáfora que instiga nosso medo em ser assimilado, em

perder nossos pontos identitários, em não pertencer. Como Aleida Assmann argumenta, não há como falar em memória cultural sem falar em metáfora. Essa recordação que assombra da memória cultural orientalista metaforizada através da possessão, potencializa-se na imagem em movimento, na ficção de horror que mede os ânimos de uma sociedade em crise com sua tradição, que demoniza o oriental e o Oriente para sustentar sua hegemonia perante a ameaça “deles”.

Bú!

Referenciais Bibliográficos

AKKAN, Goksu - *Midnight Express as a Product of Hollywood Orientalism*. In: E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP N.º 6, maio de 2018, pp.01-06.

ALTMAN, Rick - *Film/Genre*. British Film Institute Publishing, 2000.

ANDRADE, Solange Ramos de; BOSSONE, Michel - **A representação do Ritual Romano de Exorcismos no Filme O Exorcista (1973)**. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VII, n. 20, Setembro 2014, pp. 59-78.

ARUZ, Joan; BENZEL, Kim; BRANDT, Evelyn Klengel; HARPER, Prudence O. - *Discoveries at Ashur on the Tigris: Assyrian Origins* - The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, NY, 1995.

ASHCROFT, Bill; KADHIM, Hussein - *Edward Said and the Post-Colonial*. Nova Science Publishers, Inc. 2001.

ASSMANN, Aleida – *Espaços da Recordação- Formas e Transformações da Memória Cultural*. Tradução Paulo Soethe. Ed. Unicamp. Campinas-SP, 2016.

ASSMANN, Jan -**Collective Memory and Cultural Identity**. In: *New German Critique, N.º 65, Cultural History/Cultural Studies*, 1995, pp.125-133.

ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural** In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118. Tradução de Méri Frotscher, disponibilizada pela revista História Oral.

ASSMANN, Jan - *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE Michel; VERNET, Marc – *A estética do Filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Ed. Papirus, Campinas/SP, 1995.

BAMBA, Mahomed -*A recepção cinematográfica:teoria e estudos de casos-* EDUFBA, Salvador, 2013.

BARTHOLOMEW, David - *Cinefantastique*, v,03, no.04. Jun. 1974.

BENJAMIN, Walter - **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)**. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política, vol. I*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1994.

BHAYRO, Siam; RIDER, Catherine - *Demons and Illness from Antiquity to the Early-Modern Period, Vol. 5*. Leiden; Boston: Brill, 2017.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo drogas e rock n roll salvou Hollywood*. Tradução de Ana Maria Bahiana. Editora Intrínseca, 1998.

BLATTY, William Peter - *O Exorcista*. Tradução: Carolina Caires Coelho. Agir, Editora Nova Fronteira Participações S.A., 2013.

BLATTY, William Peter - *William Peter Blatty on the Exorcist- from novel to film*. Corgi Childrens, 1974.

BOUREAU, Alain- *Satã Herético- o nascimento da demonologia na Europa Medieval(1280-1330)*. Tradução: Igor Salomão Teixeira. Ed.: Editora Unicamp, São Paulo, 2016.

CABRAL, Alexandre Marques; REZENDE, Jonas- *A redenção de Deus: sobre o Diabo e a Inocência*. Viaverita Editora, 2012.

CANDAU, Joel - *Memória e Identidade*. Traduzido por: Maria Leticia Ferreira. Ed.: Contexto, São Paulo, 2011.

CANTINHO, Maria João - **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. In: *Hist. R., Goiânia, v. 21, n. 2*, p. 24–38, maio/ago. 2016.

CARROL, Noël- *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Ed.: Papirus, Campinas, 1999.

DELUMEAU, Jean - *História do medo no Ocidente*. Tradução: Maria Lucia Machado. Companhia de Bolso, 2009.

DELUMEAU, Jean- *O pecado e o Medo: a culpabilidade no Ocidente (séculos 13-18). Vol. I*. Tradução: Álvaro Lorencini. Edusc, 2003.

DIDION, Joan- **Acordando depois do anos 1960**. In: *O álbum branco*. Tradução de Camila Von Holdefer. Harper Collins, Rio de Janeiro, 2021.

ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar - *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Walter de Gruyter Publishing, Berlin, New York, 2008

FERRO, Marc - *Historia contemporánea y cine*. Tradução: Rafael de Espanã. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 2000.

FREUD, Sigmund - *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. Penguin e Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund - **Uma neurose demoníaca do século XVII (1923)**. In: FREUD, Sigmund - *O ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. Vol. XIX. Tradução: Cristiano Monteiro Oiticica e Vera Ribeiro. Imago Editora, 1996.

GOODY, Jack - *The East in the West*. Cambridge University Press, 1996.

GRAFF, Sarah B. - **Demons, Monsters and Magic**. In: ARUZ, Joan; GRAFF, Sarah B.; RAKIC, Yelena - *Assyria to Iberia : at the dawn of the Classical Age*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, NY, 2014, pp. 236-271.

GRANT, Barry Keith - *Film Genre: from Iconography to Ideology*. Wallflower Paperback, 2007.

GRANT, Barry Keith - *Film genre reader III* - University of Texas Press, Austin , 2003.

HALL, Stuart - *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de: Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Ed: Lamparina, 2019.

HALL, Stuart- *Cultura e Representação*. Ed:Apicuri, 2016.

HART, William D. - *Edward Said and the Religious Effects of Culture*. Cambridge University Press, 2004.

HEEBEL, Nils P. - *Evil against Evil: The Demon Pazuzu*. In: VERDERAME,L. (ed.), *Demoni mesopotamici*, Studi e Materiali di Storia delle Religioni 77/2, Rome , 2011, pp. 357-368.

HUYSSSEN, Andreas - *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.

IWAMURA, Jane Naomi - *Virtual Orientalism: Asian Religions and American Popular Culture*. Oxford University Press, NY, 2011.

KERMODE, Mark - *The Exorcist: BTM Film Classics*. Ed: British Film Institute; 2ª Edição (29 outubro 2020).

KING, Stephen- *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução: Louisa Inañez. Editora Objetiva Ltda, E-Book, 2012.

KLEIN, Christina - *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2003.

LITTLE, Douglas - **Chapter 1: Orientalism, American Style: The Middle East in the Mind of America**. In: *American Orientalism: The United States and the Middle East since 1945*. The University of North Carolina Press, 2008 pp: 09-42

LIVERANI, Mario. *Antigo Oriente: História, Sociedade e Economia*. São Paulo: EDUSP, 2016.

LYTLE, Mark Hamilton - *America's Uncivil Wars: The sixties Era from Elvis to the fall of Richard Nixon*. Oxford University Press, 2006.

MACEDO, José Rivair- *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média* - Editora UNESP, 2000.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael N. - *O Demoniaco na literatura*. EDUEPB, 2012.

MEZZADRA, Sandro - *Estudios postcoloniales, Ensayos fundamentales*. Ed.: Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

MINOIS, Georges- *História dos Infernos*. Tradução: Serafim Ferreira. Teorema, 1997.

MORETTIN, Eduardo - *Cinema e História*. Ed: Sulina; 1ª Edição, 2017.

PAGELS, Elaine- *The Origin of Satan* – Ed. Vintage Books: A division of Random House, NY, 1995.

PRINCE, Stephen - *The Horror Film*. Rutgers University Press, 2004.

QUINLAN, Sean M.- **Demonizing the Sixties: Possession Stories and the Crisis of Religious and Medical Authority in Post- Sixties American Popular Culture**. In: *The Journal of American Culture* Volume 37, Number 3 September, 2014

QUINSANI, Rafael Hansen *Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*. Editora Estronho, Paraná, 2014.

RIDOUANI, Driss - **The Representation of Arabs and Muslims in Western Media**. In: *Revista Universitària de Treballs Acadèmics*, n° 03, Universitat Autònoma de Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació 2011, pp. 1-15.

ROSENSTONE, Robert - *History on film, film on History*. Pearson Education Limited, 1st. edition, 2006.

ROSENSTONE, Robert - *Visions of the Past: the challenge of film to our idea of History*. Harvard University Press, 1995.

ROSZAK, Theodore - *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes Ltda, 1972.

SAID, Edward - *Cultura e Imperialismo*. Tradução: Denise Bottmann. Companhia de Bolso , 2011.

SAID, Edward- **Invention, memory and place**. In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 2. Published by: The University of Chicago Press, 2000, pp. 175-192.

SAID, Edward - *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Companhia de Bolso, versão ebook, 2007.

SAID, Edward - **The Discourse of the Orient**. In: WALDER, Dennis- *Literature in the Modern World: critical essays and documents*. Oxford University Press, 1990, p.235-244.

SAMUEL, Raphael - *Theatres of Memory: past and present in contemporary culture*. Verso, E-book, 2012.

SCURRY, Samuel - *Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory*. All Theses, Clemson University, 2010.

SHAHEEN, Jack G. - *Reel Bad Arabs: how Hollywood vilifies a people*. Olive Branch Press, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert- **Capítulo I- Do eurocentrismo ao policentrismo**. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Ed: Cosacnaify, tradução de Marcos Soares, 2006

STRMISKA, Michael- *Modern Paganism in World Cultures*. ABC Clío, 2005.

TAMM, Marek - *Afterlife of events: perspectives on mnemohistory*. Palgrave Macmillan, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne - *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller, Papirus Editora , 2012.

VERARDI, Christian- **Demônios e maravilhas: um breve panorama infernal no Cinema**. In: GUAZZELLI, César A.B.; DOMINGOS, Charles S. M.; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael H. -*Fim do mundo: Guerras, destruição e apocalipse na História e no Cinema*. Argonautas, 2012.

XAVIER, Ismail - **Capítulo I: A contemplação do belo, pela fotogenia**. In: *Sétima Arte: Um culto moderno- O idealismo estético e o cinema*. Edições Sesc, São Paulo, 2017

WARBURG, Aby -*História de fantasmas para gente grande*. Org. WAIZBORT, Leopoldo Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. . Companhia das Letras, 2015.

WOLF, Mary Ellen - **Rethinking the Radical West: Khatibi and Deconstruction**. In: *L'Esprit Créateur, Volume 34, Number 2*, John Hopkins University Press, 1994, pp. 58-68.

Sites acessados:

https://news.avclub.com/audiences-had-some-intense-reactions-to-the-exorcist-in-1798280003?utm_medium=RSS&utm_campaign=feeds

<https://www.theguardian.com/media/gallery/2017/sep/23/covering-the-counterculture-the-60s-underground-press-in-pictures>

<http://hachedep.blogspot.com/2013/05/drsapirstein-exorcist-1973-y-heretic.html>

<https://www.imdb.com>

<https://time.com/isgoddead/>

Obras audiovisuais mencionadas:

2001: Uma Odisseia no Espaço (1968)

Direção: Stanley Kubrick.

Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke.

Produção: Stanley Kubrick.

Elenco: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter e Leonard Rossiter.

Ânsia de Amar (1971)

Direção: Mike Nichols.

Roteiro: Jules Feiffer.

Produção: Mike Nichols.

Elenco: Jack Nicholson, Candice Bergen, Art Garfunkel, Ann-Margret e Rita Moreno.

A felicidade não se compra (1946)

Direção: Frank Capra.

Roteiro: Frances Goodrich, Albert Hackett e Frank Capra.

Produção: Frank Capra.

Elenco: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell e Ward Bond.

A Primeira Noite de um Homem (1967)

Direção: Mike Nichols.

Roteiro: Calder Willingham e Buck Henry.

Produção: Lawrence Turman.

Elenco: Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Katharine Ross, William Daniels e Murray Hamilton.

A Profecia (1976)

Direção: Richard Donner

Roteiro: David Seltzer

Produção: Harvey Bernhard

Elenco: Gregory Peck, Lee Remick, Harvey Stephens, David Warner e Billie Whitelaw.

A Última Sessão de Cinema (1971)

Direção: Peter Bogdanovich.

Roteiro: Larry McMurtry e Peter Bogdanovich.

Produção: Stephen J. Friedman.

Elenco: Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Ben Johnson e Cloris Leachman.

Bonnie & Clyde: Uma Rajada de Balas (1967)

Direção: Arthur Penn.

Roteiro: David Newman e Robert Benton.

Produção: Warren Beatty.

Elenco: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman e Estelle Parsons.

Cada um Vive Como Quer (1970)

Direção: Bob Rafelson.

Roteiro: Carole Eastman.

Produção: Bob Rafelson e Richard Wechsler.

Elenco: Jack Nicholson, Karen Black, Billy Green Bush, Fannie Flagg e Sally Struthers.

Cléopâtre (1899)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès e Jeanne d'Alcy.

Dr. Fantástico (1964)

Direção: Stanley Kubrick.

Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George.

Produção: Stanley Kubrick.

Elenco: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn e Slim Pickens.

Golpe de Mestre (1973)

Direção: George Roy Hill.

Roteiro: David S. Ward.

Produção: Tony Bill, Julia Phillips e Michael Phillips.

Elenco: Paul Newman, Robert Redford, Robert Shaw, Charles Durning e Ray Walston.

Gritos e Sussurros (1972-1973)

Direção: Ingmar Bergman.

Roteiro: Ingmar Bergman.

Produção: Ingmar Bergman e Lars-Owe Carlberg.

Elenco: Harriet Andersson, Liv Ullmann, Kari Sylwan, Ingrid Thulin e Anders Ek.

Vampiros de Almas (1956)

Direção: Don Siegel.

Roteiro: Daniel Mainwaring, Richard Collins e Sam Peckinpah.

Produção: Walter Wanger.

Elenco: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan e Carolyn Jones.

Juventude Transviada (1955)

Direção: Nicholas Ray.

Roteiro: Stewart Stern.

Produção: David Weisbart.

Elenco: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus e Ann Doran.

*M*A*S*H* (Seriado de 1972-1983)

Direção: Vários

Roteiro: Larry Gelbart

Produção: Burt Metcalfe

Elenco: Alan Alda, Wayne Rogers, Loretta Swit, Jamie Farr e William Christopher.

Massacre da Serra Elétrica (1974)

Direção: Tobe Hooper

Roteiro: Tobe Hooper e Kim Henkel

Produção: Tobe Hooper

Elenco: Marilyn Burns, Edwin Neal, Allen Danzinger, Paul A. Partain e Gunnar Hansen.

Meu Ódio Será Tua Herança

Direção: Sam Peckinpah.

Roteiro: William Holden e Sam Peckinpah.

Produção: Phil Feldman.

Elenco: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien e Warren Oates.

La Vengeance de Bouddha (1901)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès.

Lawrence da Arábia (1962)

Direção: David Lean.

Roteiro: Robert Bolt e Michael Wilson.

Produção: Sam Spiegel.

Elenco: Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins e Omar Sharif.

Les Aventures de Robinson Crusoé (1902)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès e e André Deed.

Le Bourreau turc (1903)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès.

Le Fakir: Mystère Indien (1896)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Théâtre Robert-Houdin.

Elenco: Georges Méliès.

Le palais des mille et une nuits (1905)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès.

Operação França (1971)

Direção: William Friedkin.

Roteiro: Ernest Tidyman.

Produção: Philip D'Antony.

Elenco: Gene Hackman, Roy Scheider, Fernando Rey, Tony Lo Bianco e Marcel Bozzuffi.

O Bebê de Rosemary (1968)

Direção: Roman Polanski..

Roteiro: Roman Polanski

Produção: William Castle.

Elenco: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer e Maurice Evans.

O Clone (Telenovela) (2001-2002)

Direção Geral: Jayme Monjardim e Teresa Lampréia.

Roteiro: Glória Perez.

Produção: Rede Globo de Televisão.

Elenco: Murilo Benício, Giovanna Antonelli, Vera Fischer, Reginaldo Faria, Débora Falabella, Juca de Oliveira.

O Exorcista (1973)

Direção: William Friedkin.

Roteiro: William Peter Blatty.

Produção: William Peter Blatty- Warner Bros.

Elenco: Ellen Burstyn, Max von Sydow, Jason Miller, Linda Blair e Lee J. Cobb.

O Selvagem (1953)

Direção: Laslo Benedek.

Roteiro: John Paxton.

Produção: Stanley Kramer.

Elenco: Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin e Jay C. Flippen.

Os Simpsons (seriado) (1989-)

Criadores: James L. Brooks, Matt Groening e Sam Simon.

Episódio: Treehouse of Horror XXVIII (Temporada 29, episódio 04)

Direção: Mike B. Anderson

Roteiro: James L. Brooks, Matt Groening e Sam Simon.

Produção: Larina Jean Adamson.

Elenco: Dan Castellaneta, Julie Kavner, Nancy Cartwright, Yeardley Smith e Hank Azaria.

Perdidos na Noite (1969)

Direção: John Schlesinger.

Roteiro: Waldo Salt.

Produção: Jerome Hellman.

Elenco: Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver e Brenda Vaccaro.

Psicose (1960)

Direção: Alfred Hitchcock.

Roteiro: Joseph Stefano.

Produção: Alfred Hitchcock.

Elenco: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin e Martin Balsam.

Quando os Homens São Homens (1971)

Direção: Robert Altman.

Roteiro: Robert Altman e Brian McKay.

Produção: Mitchell Brower e David Foster.

Elenco: Warren Beatty, Julie Christie, Rene Auberjonois, William Devane e John Schuck.

Star Wars (1977)

Direção: George Lucas.

Roteiro: George Lucas.

Produção: Gary Kurtz.

Elenco: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness e Peter Cushing.

Sem destino (1969)

Direção: Dennis Hopper.

Roteiro: Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern.

Produção: Peter Fonda, William Hayward e Bob Rafelson.

Elenco: Peter Fonda, Dennis Hopper e Jack Nicholson.

The Exorcist: The Cultural Impact (1974)

Direção desconhecida.

Produção: Warner Bros Pictures.

The Haunted Castle ou *The House of the Devil* (1896)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film Company.

Elenco: Georges Méliès, Jules-Eugène Legris.

Todo Mundo em Pânico 2 (2001)

Direção: Keenen Ivory Wayans.

Roteiro: Shawn Wayans, Marlon Wayans, Alyson Fouse, Greg Grabienski, Dave Polski, Michael Anthony Snowden e Craig Wayans.

Produção: Eric L. Gold.

Elenco: Anna Faris, Marlon Wayans, Andy Richter e Veronica Cartwright.

Vente d'Esclaves au Haren (1897)

Direção: Georges Méliès.

Roteiro: Georges Méliès.

Produção: Star Film.

Elenco: Georges Méliès.

Fonte:

O Exorcista (1973)

Direção: William Friedkin.

Roteiro: William Peter Blatty.

Produção: William Peter Blatty- Warner Bros.

Elenco: Ellen Burstyn, Max von Sydow, Jason Miller, Linda Blair e Lee J. Cobb.

Acesso via arquivo digital remasterizado e digitalizado. Versão de lançamento (1973).

Versão teatral digitalizada por Dr.Sapirstein:

Imagem restaurada: todo o filme foi modificado plano a plano para recriar sua definição original, tom esverdeado e estética geral;

Fotografia restaurada: logotipo original da Warner Bros 1970 (introdução + outro);

Plano restaurado: a fotografia de introdução ao sol no Iraque foi restaurada em cores;

Plano restaurado: O infame corte não CGI da possessão de Padre Karras foi limpo e restaurado;

Áudio restaurado: a trilha sonora original em *mono*, vencedora do Oscar, foi restaurada (faixa 1). O remix Dolby original de 1979 é apresentado na faixa 2, e uma nova mixagem DTS 5.1, criada a partir da mixagem mono de 73 e da remasterização de 2010, é apresentada na faixa 3.

181

¹⁸¹ Informações retiradas do site <http://hachedep.blogspot.com/2013/05/drsapirstein-exorcist-1973-y-heretic.html>

