

FACES MALIGNAS DA INFÂNCIA: AS CRIANÇAS POSSUÍDAS NOS FILMES DE HORROR

Janaina Wazlawick Muller¹
Saraí Patricia Schmidt²

Resumo: o trabalho explana as relações entre a infância, o maligno, a inocência e a monstrosidade em filmes de horror. Para tanto, foram escolhidas as seguintes obras: *O Exorcista* (1973) e *Hereditário* (2018), considerando o objetivo de investigar como a monstrosidade se entrelaça a criança mediante a influência demoníaca. O artigo fundamenta-se nos argumentos dos autores Noel Carroll (1999) e Jeffrey Jerome Cohen (2000) no que se refere a monstrosidade e o maligno, Jorge Larrosa (2003) para os mistérios a respeito da infância, e Philippe Ariès (1986) em um breve contexto histórico e apontamentos sobre a inocência do sujeito infantil. Nas articulações entre os elementos de estudo, como resultado percebeu-se que, a despeito da normatividade que permeia os entendimentos da infância, persiste a ambiguidade que aproxima a criança do desconhecido, o qual acaba representado pelas influências demoníacas assinaladas nos filmes de horror elencados.

Palavras-chave: monstro, infância, cinema.

INTRODUÇÃO

Duas meninas. Uma delas é sorridente e passa seus dias brincando pela casa ou fazendo suas próprias obras de arte – desenhos alegres que estão pendurados pelas paredes. A segunda não sorri e suas produções artísticas são mais sombrias, constituídas por bonecos cujos corpos são costurados às cabeças de animais mortos. A primeira é a expressão da inocência, a segunda vagueia entre a fragilidade e a incompreensão. Uma apareceu aos olhos do mundo em 1973, a outra, em 2018. Suas famílias são diferentes, bem como suas personalidades, suas histórias e seus desfechos, contudo, elas compartilham de um elemento que as conecta: a presença demoníaca.

Estas são Regan MacNeil, de *O Exorcista* (1973), e Charlie Graham, de *Hereditário* (2018). As duas meninas são personagens centrais na trama de seus respectivos filmes, e é na existência delas que as representações de monstrosidade se desenvolvem: em Regan, tem-se a possessão pelo demônio Pazuzu, e em Charlie, a

¹Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale, bolsista Capes de dedicação exclusiva. E-mail: janainaw@feevale.br.

²Orientadora do trabalho. Docente no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais. E-mail: saraischmidt@feevale.br.

presença intrínseca do rei infernal Paimon. Considerando que se trata de histórias de horror, entende-se que o cenário é destoante do que comumente associa-se a um personagem infantil. Vincular a infância a um mundo de horror e violência é inesperado, o que é alavancado quando a própria criança surge como representante da presença maligna que habita o filme.

Alega-se que há um conjunto de normativas que cercam a infância, relacionando-se a elementos como inocência, pureza, delicadeza, leveza, diversão, brincadeira. Mas, paradoxalmente, é possível apontar mistérios que fazem com que as crianças não sejam completamente compreensíveis aos adultos, o que incentiva as tentativas de classificar a infância e confiná-la em um espaço único, a fim de extrair o entendimento. Nesse processo, ao mesmo tempo em que existem em um lugar ensolarado e cândido, as crianças se aproximam de locais sombrios e ambíguos.

Alicerçando-se nisso, não é por acaso que filmes de horror utilizem-se de personagens infantis em posições centrais no enredo; é como se a criança no horror enunciasse o desafio e as contradições que cercam a infância, e as tentativas constantes de decifrá-la. Nesse sentido, tomando como recorte o cinema voltado as produções ocidentais, particularmente estadunidenses, optou-se pelos filmes de temática sobrenatural para refletir acerca das relações entre infância, horror, inocência e maligno, analisando as narrativas que aproximam as crianças de uma posição monstruosa.

Para tanto, o artigo irá trabalhar com os autores Noel Carroll (1999) e Jeffrey Jerome Cohen (2000) no que se refere aos entrelaçamentos entre cinema, cultura e monstrosidade, delineando o plano de fundo no qual desenvolvem-se as duas histórias. Também, através dos autores Philippe Ariès (1986) e Jorge Larrosa (2003), segue-se uma abordagem histórico-cultural a fim de descentralizar as interpretações normativas da infância, ao interpelar os enigmas e hesitações que surgem nos significados atribuídos as crianças. Por fim, tem-se a análise centrada na criança monstruosa.

Na imersão nos enredos de horror e nos olhares dirigidos aos modos como o cinema representa suas crianças, há possibilidades atreladas a interseccionalidade advinda da infância, inocência, medo, sobrenatural e monstrosidade. Destacando-se esses marcadores, será possível investigar os posicionamentos inesperados que cercam Regan e Charlie, e como elas se aproximam de uma percepção paradoxal envolvendo

infância, perigo e malignidade. Nas armadilhas dessas representações, desperta-se o medo daquilo que não foi previsto e que não pode completamente compreendido, e que, por sua vez, pode ocultar em suas sombras a forma enigmática de um monstro.

O MONSTRO NO CINEMA, O CINEMA NO MONSTRO

Os dois filmes aqui elencados não estão restritos a um conjunto de imagens que, ao serem organizadas de determinada maneira, completam uma imagem maior e definida. O cinema, imerso na pluralidade midiática, se direciona a um conjunto de práticas e representações atravessadas pelo histórico e pela cultura. Há, portanto, o conflito, o ambíguo, o inesperado e o estranho que aparecem para desestabilizar as interpretações harmônicas e consentâneas. Em meio a essas questões, está o horror que, de acordo com Carroll (1999, p.16, grifo nosso), “da mais alta importância para a evolução do gênero do horror propriamente dito foi o gótico sobrenatural, no qual a existência e a ação cruel de forças *não naturais* são afumadas de maneira vívida.”. Disso, aponta-se a ideia fundamental que favorece uma aproximação entre vários filmes: as *forças não naturais*, ou aquelas que ousam desequilibrar as certezas do que é conhecido e confortável, e por isso, despertam medo.

Tais forças se vinculam a uma separação entre os personagens de uma narrativa, que supostamente poderiam limitar-se ao Bem e ao Mal. Entretanto, entre essas duas posições, há um abismo que comporta uma variada gama de representações e alternativas, destacando-se nisso as ambiguidades que habitam os entendimentos do Mal. Nas palavras de Bauman (2008), uma possível interpretação para esse teor maligno seria aquilo que é,

[...] ininteligível, inefável e inexplicável. O ‘mal’ é aquilo que desafia e explode essa inteligibilidade que torna o mundo suportável... [...]. Recorremos à idéia [sic] de "mal" quando não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado. Todos os arcabouços que possuímos e usamos para registrar e mapear histórias horripilantes a fim de torná-las compreensíveis (e portanto neutralizadas e desintoxicadas, domesticadas e domadas - "toleráveis") se esfrelam e se desintegram quando tentamos esticá-los o suficiente para acomodar o tipo de maldade que chamamos de "mal", em razão de nossa incapacidade de decifrar o conjunto de regras que essa maldade violou. (BAUMAN, 2008, p.74-75).

Concluiu-se que o Mal se intercala a insegurança, e nas histórias atravessadas pelo horror exerce-se uma tentativa de confinar elementos que despertam o medo em espaços inteligíveis. Conectando-se a esses espaços, demarcando o horror em uma perspectiva mais ampla, assinala-se que a figura do monstro pode constituir uma espécie de marcador; eles estão relacionados ao pronunciamento do desconhecido, que tende a descentralizar a existência dos demais personagens e retirá-los dos círculos de familiaridade, jogando-os em um vórtice de medo, desconforto, violência. De acordo com Cohen (2000, p.39), “o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção.”

O medo instiga a realização da separação entre humanos e monstros, todavia, as fronteiras entre um e outro tornam-se nebulosas no que compreende-se que o monstro não é somente maligno ou amedrontador, mas desconhecido e impossível. Sendo o monstro uma criatura cultural (COHEN, 2000), é viável afirmar que ele se insere no cotidiano porque, afinal, nós o criamos e o perpetuamos ao representá-lo de diferentes maneiras. Em suma, tais criaturas vem de dentro do humano, sublinhando que cada sujeito tem dentro de si o potencial para tornar-se um monstro. (BAUMAN, 2008).

E esclarece-se ainda que a afirmação da culturalidade do monstro está precisamente na ideia de que ele é não-natural. Sem ser totalmente traduzível dentro da cosmologia que o produz, o monstro quebra as normas delineadas pelos personagens humanos da história, os quais se estabelecem em um local de positividade. (CARROLL, 1999). Por conta disso, o monstro é inserido em um lugar negativo, e designado como maligno e assustador porque se põe em contrariedade ao benéfico normativo instituído pelos demais personagens. Existindo nos espaços que questionam os limites fronteiriços, estabelece-se em torno do monstro certas especificidades que tendem a aproximá-lo mais de um entendimento compartilhado do Mal e do medo. Posto isto, assinalam-se algumas emoções que acompanham a existência da monstruosidade, dado que essas “criaturas horrendas parecem ser consideradas não apenas inconcebíveis como também imundas e repugnantes.” (CARROLL, 1999, p.37). Isto é: se aproximar delas seria aceitar o perigo de deixar-se contaminar pelos fatores antinaturais que predominam no monstro.

CRIANÇAS, ESSES SERES SELVAGENS E DESCONHECIDOS

A indefinição cerca a infância. Quem seriam as crianças? Miniaturas de adultos, telas em branco à espera de uma interferência, ou criaturas livres de qualquer malícia até que os problemas do mundo maculem sua inocência? São várias as interpretações e, de fato, salienta-se que a construção da infância é um processo recente. Na Idade Média, por exemplo, não havia representações da infância; se uma obra exigia a presença de crianças, o artista não elaborava uma figura com traços que pudessem identificá-la. Ao invés disso, predominavam a imagem de adultos feitos em pequena escala, o que denunciava que a infância não teria significado suficiente na perspectiva adulta ao ponto de ser representada na arte, confirmando-se apenas como “[...] um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida.” (ARIÈS, 1986, p.52). As poucas aparições infantis costumavam resumir-se a alguns modelos prévios, os quais correspondiam a expressão da cristandade – querubins de faces rosadas e arredondas, além do menino Jesus. Na idealização da criança, portanto, era possível apontar o prenúncio da inocência, um tipo de pureza quase divina, como fator essencial.

Chegando-se ao fim do período medieval, as representações da infância também passaram a abranger as crianças desnudas (ARIÈS, 1986), que constantemente eram associadas a alma humana enquanto um fragmento de essência imaculada que, em contato com a existência dos homens, poderia ser contaminada pelo pecado. Já no que se refere a Renascença, e considerando algo mais aproximado da concepção contemporânea de infância, tem-se um momento de impulso: “[...] a infância, como estrutura social e como condição psicológica, surgiu por volta do século dezesseis e chegou refinada e fortalecida aos nossos dias. Mas como todos os artefatos sociais, sua existência prolongada não é inevitável.” (POSTMAN, 1999, p.12). No século XVII, crianças começaram a ser retratadas sozinhas ou, então, inseridas no meio da composição, constituindo o elemento ao redor do qual a família se reunia (ARIÈS, 1986), contudo, é importante destacar que essas representações não repercutiam de modo generalizado – aquelas que eram retratadas incluíam majoritariamente as crianças de classes mais altas.

De todo o modo, o que se percebe nas transformações histórico-culturais de interpretação é que a infância não se conceitua em uma ideia pronta, restrita ao período de desenvolvimento físico que se inicia e termina em idades determinadas. Também, não é algo que se manifesta igualmente para todos os sujeitos, incluindo-os em um grupo uniforme e amplo denominado como Infância. É uma produção que foi edificada até adentrar em um lugar diferente dos adultos, como se as crianças pertencessem a um outro mundo. Nisso, a inocência seria um marcador estabelecido para designar deste suposto mundo, enraizando-se de tal maneira que permanece no contemporâneo como uma característica quase intrínseca. Inclusive, ao procurar por sinônimos da palavra “criança”, não é incomum que apareçam entre as opções o seguinte conjunto de atributos: “cândido”, “desmalicioso”, “ingênuo” e “inocente”³.

A inocência enquanto parcela essencial da constituição da moral infantil seria entendida como atributo revelador da fragilidade da criança, uma fraqueza por ela ser o “[...] verdadeiro reflexo da pureza divina [...]” (ARIÈS, 1986, p.140). Entretanto, esses traços de divindade não eram o único atributo a ser ressaltado na constituição cultural da infância, visto que há outros aspectos, alguns um tanto paradoxais, que acabam por destacar-se nos olhares dirigidos as crianças. Entre aquilo que poderia ser abordado, averigua-se os conflitos evidenciados na colocação do sujeito infantil como um Outro desconhecido, incompreensível e, até mesmo, selvagem, o que traria a possibilidade de que a inocência seria um meio de alocar a criança em uma posição traduzível e compreensível para a sociedade dos adultos. Afinal, Corazza (2004, p.17) elenca que junto da citação da felicidade, pureza e inocência, há um “[...] subterrâneo não socializado – selvagem, arcaico, primitivo, belo, inato, perfeito, livre [...]”.

O que se aponta então é o fato de que a infância não é uma instituição intocável; embora a contextualização histórica aponte para uma gradual edificação de sentimentos específicos relacionados a infância, resiste um âmbito desconhecido que age no sentido de desafiar os pilares de inocência e fragilidade. Sem poder confiná-la completamente na imagem pueril, tem-se as representações vindas pelos olhares dos adultos, denunciando os receios quanto aquilo que não é compreendido e que provoca a desestabilização da ordem. Nas palavras de Larrosa (2003, p.183), “as crianças, esses

³ Exercício realizado através do site sinonimos.com.br. Acesso em 19 mar. 2021.

seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua” poderiam possuir uma inclinação a fugir do controle, proporcionando o caos. Inclusive, alega-se que uma perspectiva como esta já estava presente na história ocidental: de acordo com TUAN (2005), os ensinamentos cristãos enunciavam a ambiguidade de suas representações ao apontar falhas nas crianças, que incluíam tendência a grosseria e a animalidade, bem como, a “[...] propensão ao pecado e suscetibilidade à possessão demoníaca. Alguns padres afirmavam que o bebê cometia pecado simplesmente ao chorar. [...]”. (TUAN, 2005, p.24).

Tem-se, aqui, a aproximação da criança não somente com a ideia da selvageria e descontrole, mas com uma propriedade maligna a espreitar os contornos da infância. No livro bíblico de Gênesis está escrito: “o Senhor respirou o suave odor e disse em seu coração: ‘nunca mais tornarei a amaldiçoar a terra por causa do ser humano, por ele ter más intenções no coração desde a infância [...]’” (Gn 8, 21); o humano, portanto, teria nascido imerso no pecado e carregaria as culpas da tentação original que envolveu Adão, Eva e a Serpente. Por essa razão, ainda que a pureza divina se pronunciasse nas crianças, resistiriam nelas as máculas resultantes da inclinação que todo o ser humano teria para a prática do mal, até mesmo no que se refere aos bebês.

Nesse âmbito, externam-se as profundas marcas culturais que fazem com que a infância perpassa diferentes interpretações e se direcione a lugares inóspitos, os quais podem mesclar a inocência do divino e a malignidade do pecaminoso. Segundo Sanford (1988, p.120), mesmo na criança que recebeu amor e educação de seus pais, “[...] há sempre a possibilidade de um desvio fatal para que o mal se aloje.”, o que evidencia que localizado entre o paraíso e o inferno, há inconstância e mistério permeando um espaço que encontra-se a margem, suspenso em um limbo de dúvidas. Potencialmente ingênua, maligna, selvagem e indefinida, percebe-se a infância como algo que continuamente,

[...] escapa a qualquer objetivação e se desvia de qualquer objetivo: não é ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linda de declínio, sem limite exterior, sua absoluta impotência: não é o que está presente em nossas instituições, mas aquilo que permanece ausente e não-abrangível, brilhando sempre fora de seus limites.”. (LARROSA, 2003, p.185).

Pode-se considerar que aquilo que está fora dos limites alia-se ao processo de despir o véu branco, reluzente, doce e apropriado da inocência, viabilizando aos

espectadores espiar as feições que escondem-se por trás – feições estas que nem sempre são agradáveis em comparação a ingenuidade controlável e familiar atribuídas a criança.

AS CRIANÇAS DEMONÍACAS

O cinema enquanto experiência cultural, voltando-se especificamente ao entretenimento, traz modos de interpretar a infância que podem não ser a primeira escolha ao se pensar em crianças. Entende-se que todo o filme, mesmo aquela animação musical e normativamente infantil orientada para o consumo do público mais jovem, é planejada, produzida e reproduzida por adultos. As ideias, falas e desenvolvimentos presentes em tais histórias são frutos da concepção adulta daquilo que seria adequado e apreciado para esse público em especial. Já no horror, tem-se a criança edificada pelos adultos em uma versão desvinculada da normatividade, a qual carrega uma série de marcas culturais responsáveis por exprimir interpretações paradoxais do olhar para a infância. De acordo com (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2014, p.12),

[...] no cinema, do que se trata é do olhar, da educação do olhar. De precisá-lo e de ajustá-lo, de ampliá-lo e de multiplicá-lo, de inquietá-lo. O cinema abre-nos os olhos, os cola na justa distância e os põe em movimento. Algumas vezes, faz isso enfocando seu objetivo sobre as crianças. Sobre seus gestos, sobre seus movimentos. [...] Sobre sua submissão e sua indisciplina. Sobre suas palavras e sobre seus silêncios. Sobre sua liberdade e sobre seu abandono. Sobre sua fragilidade e sua força. Sobre sua inocência e sua perversão. [...]. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la.

O cinema traz diferentes perspectivas que atravessam a construção da infância, associando-se a pluralidade que habita esse artefato cultural. E embora a percepção adulta possa reproduzir os atributos que correspondem a uma visão ordenada, também há interpretações conflituosas e ambíguas que denunciam o contrário: a infância, apesar das tentativas de conceitualização, ainda não foi completamente desvendada. E, até onde se sabe, provavelmente não o será, uma vez que “a infância, entendida como um outro, não é o que *já* sabemos, mas tampouco é o que *ainda* não sabemos. O que *ainda* é desconhecido justifica o poder do conhecimento e inquieta completamente a sua segurança.”. (LARROSA, 2003, p.184, grifo do autor). A partir dessas considerações,

traz-se a sinopse dos dois filmes elencados para a análise e que abordam justamente perspectivas mais ambíguas e enigmáticas.

Em *O Exorcista* (1973), tem-se Regan MacNeil. Ela é uma garotinha de doze anos, tímida filha de uma famosa atriz, que vive em uma casa ampla e vive procurando meios para se divertir. Um dia, no porão, a criança encontra um tabuleiro Ouija⁴ e começa a conversar com o que, num primeiro momento, parece ser o inofensivo fantasma de um marinheiro. Porém, sem saber, a menina estabelece conexão com uma dimensão que jamais poderia estar no alcance dos humanos, e o resultado é a entrada invasiva de uma presença demoníaca. Sem poder existir fisicamente no mundo que conhecemos, o monstro se utiliza do corpo da menina para executar seus atos malignos, o que obriga a mãe da criança recorrer a métodos que possam desafiar os poderes sobrenaturais – ela busca a ajuda de dois sacerdotes que, através de um ritual de exorcismo, esforçam-se para expulsar o demônio.

No filme *Hereditário* (2018), o enredo principia com uma tragédia familiar que serve de mote para o desenvolver dos acontecimentos: a família Graham lida com a perda da avó da família, uma idosa controladora que influenciava na vida da neta, Charlie, de treze anos. A menina é calada e solitária, tem o hábito de estalar a língua, e passa seus dias procurando cadáveres de pequenos animais, cujos corpos usa na confecção de bonecas. Certo dia, a mãe obriga o irmão mais velho da criança, o adolescente Peter, a levar Charlie em uma festa a fim de incentivar uma aproximação entre os irmãos. Tragicamente, após uma crise alérgica iniciada na festa, a menina termina perdendo a vida em um acidente e, após isso, o relacionamento da família declina. Peter entra em um vórtice de loucura e medo ao ser perseguido por pessoas que surgem e desaparecem, além da presença da irmã morta, que o assombra. Enlouquecendo gradativamente, ele descobre-se envolto por uma seita da qual sua avó fazia parte, e que tem por objetivo trazer um dos reis do inferno, o demônio Paimon, para a Terra. Para que isso ocorra, é necessário um receptáculo – e Charlie era a preferida, no entanto, segundo as regras da seita, o corpo a ser ocupado pelo demônio deveria ser masculino. A correção ocorre com Peter, que se joga de uma janela em uma

⁴Tábua contendo número e letras, utilizada para o contato com espíritos.

tentativa de fuga desesperada, e após a morte, tem o corpo preenchido por uma mescla complexa entre Paimon e a identidade de Charlie.

A partir das sinopses, assinalam-se elementos em comum entre os filmes: ambos envolvem crianças em posição de monstruosidade, uma vez que há uma aproximação das duas meninas com uma manifestação infernal. Esclarece-se que em *O Exorcista* (1973), apesar do nome do demônio não ser apresentado no filme, o livro no qual a produção se baseia afirma tratar-se de Pazuzu, uma antiga entidade mesopotâmica. Portanto, tem-se nas narrativas dois monstros poderosos e substancialmente malignos, que entre todos os personagens, acabam interpelando duas crianças e a elas se entrelaçam de maneira a tornarem-se praticamente um só. É uma representação da articulação entre humanidade e demoníaco, medo e malignidade, realidade e inferno, destacando-se que “[...] as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite ‘interno’ da humanidade do homem.” (GIL, 2000, p.173).

Depois de ser invadida pelo demônio, Regan passa por uma transformação que questiona os limites da humanidade: Pazuzu modifica a aparência dela como se estivesse delineando o seu abrigo a um aspecto que lhe fosse mais apropriado; a pele adquire um tom doentio, os olhos tornam-se uma mistura de amarelo e esverdeado, escaras abrem-se ao longo da pele, a mandíbula se desloca, os dentes apodrecem e até mesmo a voz muda de timbre, refletindo o tom selvagem e grave que pertenceria ao demônio. Esse é o resultado do processo de fusão que, no horror, permite o nascimento de “[...] figuras singulares, em que tipos de elementos distintos e não raro antagônicos são sobrepostos ou condensados, dando origem a entidades impuras e repulsivas.” (CARROLL, 1999, p.66). Com isso, personagens e espectador, diante daquele novo tipo de criatura parte demônio e parte criança, não conseguem discernir onde termina Regan MacNeil e começa o monstro Pazuzu.

No que toca a *Hereditário* (2018), o processo de fusão é ainda mais emblemático, dado que a falecida matriarca dos Graham inseriu a presença de Paimon em Charlie quando a criança ainda encontrava-se no útero. Entretanto, o demônio não consegue manifestar-se completamente porque, segundo a seita, ele necessitaria de um corpo masculino para atingir seu total potencial, e embora Charlie agüente a presença de

Paimon, seu corpo feminino não corresponde à exigência do demônio. Percebe-se então que a fusão, ao mesmo tempo em que acontece – estando juntos desde o nascimento, quem seria Paimon e quem seria Charlie? –, ela também não se concretiza por completo.

E verifica-se que depois de sua morte, a qual poderia equivaler ao fim da presença da personagem no filme, Charlie permanece como uma assombração que se exerce por meio de sua memória, e que chega ao ápice no final da narrativa, quando ela, tornando-se uma mescla entre criança e Paimon, assume o corpo de Peter. Sendo uma combinação entre humano e monstro antes mesmo de nascer, conclui-se que a menina Graham torna-se algo semelhante a Pazuzu no sentido de manifestar-se como um tipo de parasita, visto que a criança possui o corpo do próprio irmão. Fator que, inclusive, constitui um elemento de continuidade na sua edificação no caminho da monstruosidade, ressaltando que no decorrer da narrativa, embasando-se em suas particularidades e estranhezas, Charlie foi exposta como o membro desgarrado de uma família que ambicionava ter uma vida dentro da normalidade. Na sua quietude, no estalar da língua e nos bonecos que fazia com cadáveres de animais, a menina despertava indícios de receio e ansiedade, o que configura uma associação ao monstro que seria “[...] a diferença feita carne [...]”. (COHEN, 2000, p.32).

Ao pontuar as aparições e conexões entre monstros e crianças, coloca-se que o demônio se relaciona com Regan e Charlie de modos diferentes: a primeira é uma menina comum, que sofre uma experiência sobrenatural e tem o corpo e alma violadas por uma criatura. Completamente desprovida de controle sobre essa entidade, Regan é transformada segundo a vontade de Pazuzu. Charlie sofre uma fusão antes de nascer, e cresce com a presença de Paimon combinada a tudo aquilo que a constitui como pessoa – eles são um só, e não há uma transformação na medida em que ela cresce. O demônio não a torna selvagem ou violenta, e, a despeito de suas particularidades, Charlie tem a vivência de uma criança. Porém, considerando a escolha e o desenvolvimento das personagens, cabe ponderar acerca das motivações que levam a inserção da criança em uma posição de monstruosidade, e que podem direcionar-se a uma tentativa de representar na possessão os entrelaçamentos entre a criança, o perigo e o Mal.

Paimon e Pazuzu são entidades que, a princípio, deveriam ser criaturas distantes, desumanas, infernais. Todavia, esses monstros não conseguem se manter longe da

humanidade – e de uma humanidade específica, externada pelo corpo e alma da criança como se ela, entre todos os sujeitos da trama, possuísse uma inclinação ao maligno. Esses demônios precisam das meninas para preservar e fortalecer sua própria existência e, por conta disso, entende-se que a infância e o monstro se aproximam em sua ambivalência, indefinição, caos e estranheza, revelando-se como,

[...] *nem uma coisa nem outra*, o que equivale a dizer que eles militam *contra uma coisa ou outra*. Sua subdeterminação é a sua força: porque nada são, podem ser tudo. Eles põem fim ao poder ordenador da oposição e, assim, ao poder ordenador dos narradores da oposição. As oposições possibilitam o conhecimento e a ação: as indefinições os paralisam. Os indefiníveis expõem brutalmente o artifício, a fragilidade, a impostura da separação mais vital. Eles colocam o exterior dentro e envenenam o conforto da ordem com a suspeita do caos. É exatamente isso o que os estranhos fazem. (BAUMAN, 1999, p. 64-65, grifos do autor).

A criança serve de canal, receptáculo, sobrevivência. Ao mesmo tempo em que sua suposta pureza representa o Bem, ela também aparece mais propensa ao maligno, o que confunde as fronteiras entre humano e monstro. Isso porque a infância, ainda que imbuída de expectativas que pertencem a vida adulta e categorizada de acordo com uma série de características que intencionam normalizá-la, acaba, no final das contas, desviando-se dos modelos ao salientar uma alteridade que provoca desconforto justamente por estar além do nosso poder. (LARROSA, 2003). Nessa diferença, naquilo que se aponta como distinto, está o monstro, “[...] que sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil.” (COHEN, 2000, p.30) e sua relação com a infância, compreendendo as crianças como sujeitos estão afastados das fronteiras do mundo adulto.

A escolha por Regan e Charlie para serem os personagens centrais em um cenário envolvendo horror e demônios não é feita ao acaso: por estar intrincada a uma perspectiva em que o sujeito infantil é visto como um Outro estranho e desafiador, as duas meninas articulam-se ao demônio e essa fusão representa o medo e repelência do que é desconhecido. Ademais, um atributo que reforça essa separação de mundo é o fato de ambas as personagens serem mais introspectivas e isoladas, pensando que Regan é solitária e passa seus dias no porão, brincando e pintando sozinha, e Charlie não tem amigos e limita-se a fazer seus bonecos, sempre mantendo-se calada e distante.

Conclui-se que a inocência e o maligno ligam-se nas personagens de modo a abordar a monstrosidade, correspondendo a ideia de que “todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla [...]”. (COHEN, 2000, p.42). Na sociedade que cria seus monstros, vê-se que aquilo que é representado em Regan e Charlie não desaparece quando a tela se apaga, pois elas são exemplos da instabilidade que cerca o sujeito infantil ao revelar a infância envolta no enigma. Nas palavras de Larrosa (2003, p.232), “a alteridade da infância é algo muito mais radical: nada mais, nada menos, que sua absoluta heterogeneidade em relação a nós e ao nosso mundo, sua absoluta diferença”, e assim, em sua distinção, Regan e Charlie encontram uma ligação ao expressarem a monstrosidade que surge nas fronteiras nebulosas entre a infância, a inocência e o maligno. Cohen (2000, p.55) alega que os “[...] monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. [...] Eles nos perguntam por que o criamos.”. Uma resposta presumível para essa questão seria a de que criamos monstros horripilantes e tão intimamente conectados à humanidade porque há diversas partes de nós mesmos que continuam imersas em mistério, a despeito dos esforços de confinamento, controle e definição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é composto por uma trama de significados relacionados à cultura. Demarcado por representações e mensagens, o horror mostra-se como uma das alternativas de abordagem para discutir a diversidade que rodeia as dinâmicas humanas. Nisso, em uma ação de afunilamento, colocou-se a infância como um marcador que aproxima os personagens e seus monstros, evidenciando certas construções culturais que se relacionam a perspectivas adultas acerca das crianças. Por esse motivo, na escolha de *O Exorcista* (1973) e *Hereditário* (2018), a intenção voltou-se a análise do monstro não como um elemento afastado e desprezado da sociedade, mas como uma produção cultural que, ao estar constantemente em narrativas, enuncia mensagens que podem falar respeito de nós mesmos, do que entendemos como humanidade e dos olhares a respeito da infância.

Regan, Pazuzu, Charlie e Paimon trazem para a luz certas possibilidades que mantinham-se nas sombras, e situam-se no sentido de confundir fronteiras que, a princípio, aparentavam estar completamente estabelecidas. Os demônios que eram posicionados em um lugar distante, talvez confinados simplesmente como manifestações malignas e repugnantes, entram em contato com a criança e mesclam-se a ela, promovendo transformações que desordenam os limites. Nesta metamorfose, ampliam-se os significados paradoxais que rodeiam a infância ao externar uma relação de necessidade, sobrevivência e existência.

A infância desconhecida e selvagem, tão distante do completo entendimento adulto, só se tornaria compreensível ao ser intercalada a outras criaturas tão distantes quanto, o que se vincula a escolha pelas duas crianças, entre todos os personagens do filme, para serem as figuras centrais da possessão. Embora as manifestações de monstrosidade se difiram para Regan e Charlie, o fato de serem crianças provoca uma intersecção que faz com que elas especificamente ocupem o lugar da monstrosidade e sejam imersas no cenário de horror. As duas meninas se tornam os monstros contraditórios da infância que, em sua inocência, fragilidade, malignidade e distância, mostram-se como algo a ser contido, expulso e temido.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução oficial da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Brasília: Edições CNBB, 2019.

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

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

CORAZZA, Sandra Mara. **História da Infância sem fim**. Ijuí: Editora Unijuí, 2004.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Rio de Janeiro: Editora Graphia, 1999.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. São Paulo: Paulinas, 1988.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel. Olhar a infância. IN: _____ (orgs.). **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p.11-25.