

DUPLICIDADES DO ENVELHECIMENTO FEMININO NO CINEMA DE HORROR, E NO CORPO MONSTRUOSO DE A SUBSTÂNCIA¹

THE DUPLICITIES OF FEMALE AGING IN HORROR CINEMA, AND IN THE MONSTROUS BODY OF THE SUBSTANCE

Roberta Veiga²
Juliana Gusman³

Resumo: *Partindo de um gesto metodológico forjado pelas duplicidades inerentes à mulheridade no capitalismo patriarcal – a cisão hierarquizante entre corpo e mente e a cisão psíquica própria ao envelhecimento feminino, segundo Simone de Beauvoir –, discutiremos como o filme A Substância nutre afetos tristes que arrefecem as lutas feministas, ao mesmo tempo em que dispara uma energia política que insiste em fagular de suas brechas. Analisaremos como essas dimensões duais são operadas por Coralie Fargeat num plano discursivo, no cotejo de seu filme com obras do cinema de horror que lhe antecedem, assim como nas implicações da escolha metralinguística de Demi Moore como sua protagonista. Por fim, nos deteremos no tratamento narrativo, estético e háptico da relação entre Elizabeth Sparkle e sua outra-jovem, Sue, procurando compreender como a A Substância maneja os tropos da abjeção e do “monstruoso-feminino” (Creed, 2007) envelhecido.*

Palavras-Chave: Cinema de horror. Monstruoso feminino. A Substância.

Abstract: *Starting from a methodological framework forged by the inherent dualities of womanhood in patriarchal capitalism – the hierarchical division between body and mind and the psychic division inherent in female aging, according to Simone de Beauvoir – we will discuss how the film The Substance nurtures sad affects that dampen feminist struggles, while simultaneously unleashing a political energy that insists on sparking from its cracks. We will analyze how these dual dimensions are operated by Coralie Fargeat on a discursive level, comparing her film with works of horror cinema that preceded it, as well as the implications of the metalinguistic choice of Demi Moore as its protagonist. Finally, we will focus on the narrative, aesthetic, and haptic treatment of the relation between Elizabeth Sparkle and her younger self, Sue, seeking to understand how The Substance handles the tropes of abjection and the aging "monstrous-feminine" (Creed, 2007).*

Keywords: Horror cinema. Monstrous-feminine. The Substance.

1- As duplicidades da condição feminina e um (novo) cinema de horror

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Pesquisadora docente do PPGCOM da UFMG, doutora, roveigadevolta@gmail.com.

3 Pesquisadora em estágio pós-doutoral do PPGCOM da UFMG, doutora, julianamrgusman@gmail.com.

Nas últimas décadas, o cinema de horror tem assumido mais explicitamente a feracidade de propriedades políticas que sempre foram inerentes às formas plásticas e temáticas do gênero. Se essa tomada de consciência é animadora para os estudos fílmicos, ela também não se faz sem cobranças. A *Substância* de Coralie Fargeat (2024) é exemplar nesse sentido. Ao buscar produzir um dissenso na ordem patriarcal por meio do *body horror*, o filme se adequaria, à primeira vista, a certa tendência que Barbara Creed (2022) designa como *Feminist New Wave Cinema*. Contudo, o filme de Fargeat gera desconfortos ao conduzir o estatuto político do corpo feminino a afetos soturnos, suscetíveis a arrefecer a energia política do embate, ou da resistência, que move o feminismo. E por que um filme de terror feito por uma mulher, com protagonismo de mulheres, e que parece se vincular à nova onda do gênero – na qual personagens femininas insurgem contra mecanismos machistas de controle corporal –, suscita melancolia ao evocar o modo como (supostamente) lidamos com o envelhecimento de nossos corpos?

Sabemos que a separação e a valorização da mente em detrimento do corpo favoreceram a associação patriarcal do feminino a uma materialidade desassujeitada – ao domínio das emoções, dos sintomas histéricos da loucura, da luxúria e da sedução, mas também dos cuidados, em alguma medida sujos e impuros, dos outros. Nessa cisão sexual binária, coube ao homem o espírito, a mente racional que promove a capacidade política. E se tal equação, que nos minoriza tanto quanto rebaixa a politicidade dos nossos corpos – e a história revoltosa do que fizemos da e com essa carne –, não pode ser revertida, cinematograficamente, pela câmera de uma mulher, resta um afeto triste após a experiência com o filme de Fargeat. O caminho que fez do corpo um âmbito feminino, marcado pela produção e manutenção da subalternidade, é contenda debatida pelo longo trabalho da crítica feminista. Mas, identificar as brechas desses dispositivos disciplinares e, contra eles, propor outras relações com os corpos e outras formas de mulheridade é o trabalho feminista em processo, que não cessa.

Elizabeth Grosz (1994) escreveu sobre o movimento histórico-filosófico colonizador de desvalorização social do corpo, indissociável à opressão das mulheres, que instituiu um dualismo estruturante de concepções e demarcações sociais:

O corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua “integridade”. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras de mente, razão, ou identidade

pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico. (Grosz, 1994, p. 290)⁴.

Grosz explica que desde Platão, e com o reforço do já tão fetichizado modelo cartesiano, a valorização do campo das ideias estimulou uma visão pejorativa do corpo como um objeto insubordinado, que atrapalha a razão a enxergar e elaborar de forma objetiva questões da existência. Tal dualismo se refaz em um *mise-en-abyme* de separações advindas dessa primordial: espírito e matéria, pensamento e paixão, sociedade e natureza. Nessa ordem de dualismos hierarquizantes, que também serve de fundamento à divisão sexual do trabalho, estão “homem” e “mulher”.

No lugar difamatório do segundo termo, reservado à natureza, à sensibilidade e à selvageria, que devem ser controladas pelas instituições patriarcais – tais quais as inquisições na época da caça às bruxas –, a mulher sintetiza todos os significantes que evocam a qualidade do ingovernável, com suas pulsões e desejos. Lugar que, como analisado por Silvia Federici (2016), será docilizado e domesticado par a par com o desenvolvimento do sistema capitalista. A “condição feminina” será marcada e conduzida, segundo as necessidades econômicas desse sistema emergente, pela sua capacidade reprodutiva – de gerar, parir e criar mão de obra excedente. Tornamo-nos alvos de um poder-saber que regula nossa fertilidade: a menstruação, e com ela a incontrollabilidade corporal; a anatomia da vagina penetrável, e com ela a passividade; a dependência hormonal, e com ela a fragilidade; a menopausa, e com ela o envelhecimento e a nossa suposta obsolescência.

O único valor da feminilidade, uma vez que o corpo é empecilho para o avanço necessário da racionalidade substantiva (ética) e instrumental, é a fecundidade da juventude bela. As versões maléficas do feminino, à semelhança das bruxas velhas, ou de figuras perigosamente inassimiláveis, representadas pelos imaginários das Górgonas, da Esfinge ou de Lilith, devem ser reprimidas. Sem função reprodutiva, elas representam as paixões baixas: são lascívia, perigosas e, portanto, elimináveis. As teorias cinematográficas feministas – desenvolvidas por autoras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Mary Ann Doane –, descreveram como o cinema ajudou a erigir a objetificação que reduziu as mulheres aos seus corpos, também

⁴ “Body is thus what is not mind, what is distinct from and other than the privileged term. It is what the mind must expel in order to retain its “integrity.” It is implicitly defined as unruly, disruptive, in need of direction and judgment, merely incidental to the defining characteristics of mind, reason, or personal identity through its opposition to consciousness, to the psyche and other privileged terms within philosophical thought”.

exauridos de significância política. Segundo Grosz, para rever tal subordinação numa sociedade de base epistemológica androcêntrica é preciso retomar a imbricação corpo e mente. E se isso é tarefa do feminismo, também nos parece ser um imperativo para filmes que reivindicam tais filiações.

A Substância, que se posiciona com centralidade em tais debates, não parece almejar superar essa dualidade pela agência das mulheres em cena. Elisabeth Sparkle, a protagonista recém-cinqüentenária que se depara, repentinamente, com a imposição de sua inutilidade no mundo capitalista-patriarcal, rende-se, fatalmente, à falácia do mercado de intervenção corporal que se apresenta como libertário e empoderador. Coralie Fargeat, de fato, aciona os mecanismos do *body horror* para reiterar essa esparrela, apontando para as novas formas hiperdisciplinares das biopolíticas de dominação neoliberal. Contudo, ao gerar sensações hápticas de medo e repulsa a partir da visceralidade de um corpo em conflito consigo mesmo, seu projeto denunciata não apontaria para a impossibilidade de nos libertarmos de uma história de apartamento secular, funcionalizado ao sabor da dominação? Como um afeto dialético entre a imobilidade da tristeza desesperançosa e a energia mobilizadora da crítica política convivem, na fatura fílmica, para refletir sobre o trabalho exploratório de reprodução social e da consequente demonização do envelhecimento, do qual sua viabilidade depende? Nossa hipótese é de que *A Substância* opera na fratura entre corpo e mente que desencadeia a exploração e o descarte sistêmicos do feminino – jovem e velho – reduzido ao polo despolitizado dessa dualidade, mas ao mesmo tempo os exhibe de forma contundente, interpelando, talvez, uma espectralidade feminista, ainda que taciturna.

Iremos nos mover, portanto, entre os afetos tristes e as potências políticas que a estética do filme de Fargeat requisita a partir de uma perspectiva histórica do envelhecimento no cinema de horror. Tal gesto será mediado pela figura metodológica da *duplicidade* – extraída tanto da dupla corpo-mente, geradora de uma ontologia feminina dominante que se almeja implodir, quanto da duplicidade como uma força motora própria ao envelhecimento, nos termos colocados por Simone de Beauvoir (2016). Para ela, o envelhecer institui uma cisão psíquica (e por que não dialética) quando a juventude ainda habita a mulher que, em busca de uma nova síntese de si mesma, experimenta as fragilidades e os preconceitos do fim da fertilidade. Há um processo de despersonalização atizado pela perda de seu valor reprodutivo, que a leva a confrontar, às vezes com alguma violência, dois aspectos fraturados do “eu”. A maior “tragédia da mulher idosa”, nas palavras de Beauvoir, acontece quando não se consegue

deixar o interregno no qual o autorreconhecimento é inibido pelas energias centrífugas entre um passado de glória e um futuro de morte; quando, nos termos de Ursula Le Guin (1997), padecemos no parto duro do nosso “terceiro eu”:

A perda da fertilidade não significa a perda do desejo e da satisfação. Mas implica uma mudança, uma mudança que envolve questões ainda mais importantes — se me permitem a heresia — do que o sexo. A mulher que está disposta a fazer essa mudança deve engravidar de si mesma, finalmente. Ela deve suportar a si mesma, seu terceiro eu, sua velhice, com dores de parto e sozinha. Poucos a ajudarão nesse parto. Certamente nenhum obstetra cronometrará suas contrações, injetará sedativos, estará pronto com fórceps e costurará cuidadosamente as membranas rompidas. É difícil até mesmo encontrar uma parteira à moda antiga hoje em dia. Essa gravidez é longa, esse trabalho de parto é difícil. (Le Guin, 1997, p.297)⁵.

Analisaremos, primeiramente, como tais fragmentações duais são operadas por Fargeat num plano discursivo, no cotejo de *A Substância* com obras e subgêneros cinematográficos que lhe antecedem e orbitam – especificamente, no par *gynaehorror* e *hagsploitation* – assim como nas implicações da escolha – uma outra dobra, metalinguística – de Demi Moore como sua protagonista. Por fim, numa terceira duplicidade posta em *A Substância*, nos deteremos na relação narrativa e no tratamento estético e háptico de Elizabeth Sparkle e sua outra-jovem, Sue, personagem de Margaret Qualley, gerada pelo consumo da droga que dá nome ao filme, procurando compreender como a obra maneja – provocativa ou resignadamente, mas de forma singular – a ideia de abjeção referente ao “monstruoso-feminino” (Creed, 2007) do envelhecimento.

2. Primeira duplicidade – antecessoras e sucessoras entre o *gynaehorror* e o *hagsploitation*

Em *A Substância*, Elisabeth Sparkle, celebridade televisiva interpretada por Demi Moore, não aceita ser demitida do seu programa de ginástica aeróbica após completar 50 anos. Considerada

⁵ “Loss of fertility does not mean loss of desire and fulfillment. But it does entail a change, a change involving matters even more important —if I may venture heresy—than sex. The woman who is willing to make that change must become pregnant with herself, at last. She must bear herself, her third self, her old age, with travail and alone. Not many will help her with that birth. Certainly, no male obstetrician will time her contractions, inject her with sedatives, stand ready with forceps, and neatly stitch up the torn membranes. It’s hard even to find an old-fashioned midwife, these days. That pregnancy is long, that labor is hard.”

decadente para os padrões visuais exigidos pela emissora, ela será substituída a mando do produtor, Harvey – numa não tão discreta menção à Weinstein, cujos crimes desencadearam o movimento *Me Too* –, vivido por Dennis Quaid. Afinal, mais do que estimular a saúde feminina, o intuito do programa – como Fargeat demonstra pedagogicamente – é atender às pulsões escópicas de um “*male gaze*”. A partir desse momento, a repentina tomada de consciência da própria idade leva a protagonista a buscar meios extremos para resgatar a juventude perdida.

Elizabeth recorre, então, a uma Substância verde-ácido ainda não testada, produzida pela obstinação da racionalidade instrumental e econômica (ciência-tecnologia-comércio), representada por uma voz masculina desconhecida. Sem conhecimento do que está comprando, nem de quem está comprando, a mulher entra na negociação movida pela “paixão” por sua imagem (um afeto corporal, segundo os filósofos de Grosz) para satisfazer o “instinto” jovem de seu corpo. Elisabeth se submete ao protocolo de aplicação da droga “irracionalmente”, mesmo que as regras pareçam macabras, o processo insalubre, e a resposta mórbida: se duplicar pela costela reproduzindo uma outra, mais jovem, de si. A mesma irracionalidade que a leva participar desse experimento a conduz ao inevitável – e esperado – abuso da Substância. No plano narrativo Fargeat sustenta, portanto, a vinculação patriarcal do feminino a um corpo despossuído de consciência, capacidade reflexiva e de si mesmo.

Não obstante, a diretora também aposta na força estética e háptica do escrutínio corporal. As consequências do uso indevido da droga se manifestarão, sobretudo, por esses meios. Após o primeiro desvio, Elisabeth se sobressalta com os seus efeitos no dedo indicador direito, manchado e arroxado por veias finas. Um plano detalhe insistente amplia as trincas microbianas em sua unha e a aspereza de sua pele árida; ela a esfrega com furor em água corrente, como se fosse possível lavar os vestígios da velhice aguda que, subitamente, começa a lhe contaminar. Esconde o agouro com um par de luvas tal qual, quase cinco décadas antes, fazia a Fedora de Billy Wilder para camuflar sua idade e identidade: as mãos, partes do corpo em que o tempo crava a sua passagem com inclemência indisfarçável, trairiam o segredo da filha que ocupa, em conluio mútuo, o lugar da mãe – como Elisabeth, uma ex-estrela do *showbusiness* – para perpetuar o mito de sua beleza inabalável. Porém, tanto em *A Substância*, quanto em seu predecessor *Fedora* (1978), a velhice é uma fatalidade da qual não se pode escapar.

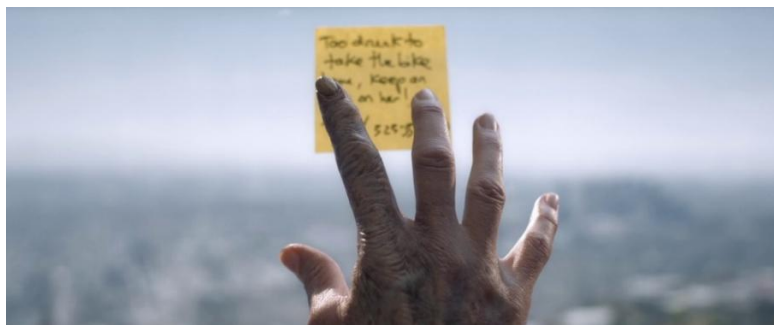


FIGURA 1 – O primeiro sinal do envelhecimento de Elisabeth.

Os dois filmes ratificam o imperialismo que recai sobre feminino, ainda que tentem se esquivar – com mais ou menos êxito – da armadilha patriarcal, investindo numa atmosfera horrorífica como disparador de sensibilidade política. Na obra de Wilder, as mulheres estão sempre excessivamente vestidas, encobertas, adensando o mistério da substituição da primeira mulher (a mãe) pela segunda (a filha), a base do suspense do filme – criado e sustentando, conscientemente, pela *Fedora* original. Fargeat, por sua vez, abdicando-se de uma psicologização pelos diálogos, como faz Wilder, abusa da nudez – tanto da jovem, quanto da velha – e do choque da hipervisibilidade tátil provocada por ela. Ou seja, para confrontar o poder patriarcal, a diretora francesa mantém suas personagens imagética, sensorial e perigosamente atreladas ao seu fundamento. O sujeito feminino, em *A Substância*, se autodiagnostica, inútil e alienadamente. Dito isto, a sua ousadia não o lança, sem volta, ao abismo de suas contradições. O filme de Fargeat, de fato, recoloca questões pouco aventadas sobre a qualidade horrorífica e paradoxal do corpo feminino velho e em crise.

FIGURA 2 – Nos primeiros frames, os corpos escondidos de *Fedora*, nos últimos, os corpos hipervisíveis de *A Substância*.

Erin Harrington (2018) nos lembra que o cinema estadunidense de horror sempre reputou a superioridade masculina na medida em que deteriorou o corpo feminino, sobretudo ao explorar um imaginário negativizado em torno de seus atributos sexuais e reprodutivos – abordagem que a autora chamou de *gynaehorror*, “terror ginecológico”. Uma lista longa de filmes que fizeram a história do gênero barganha temas como “vaginas dentadas ou canibais” – imagem da castração que, segundo Barbara Creed (2007), constitui a maior obsessão do cinema de horror masculinista hollywoodiano –, assim como “gravidezes demoníacas; inseminações por meio de estupro; possessões pré-natais; bebês sugadores de sangue; heroínas virgens e quase virgens; abortos malsucedidos; apropriação sobrenatural da fertilização *in vitro*; súcubos sensuais” (Harrington, 2018, p. 223)⁶. Também não faltaram abordagens terríveis da maternidade, “que vão desde negligência perplexa, passando por opressão psicótica, até infanticídio” (Harrington, 2018, p. 223). Em seu primeiro livro, Barbara Creed (1993) referendou alguns clássicos como *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), *Carrie* (Brian de Palma, 1976) e *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), que se debatem, justamente, entre a fascinação, a ansiedade e a repulsa masculinista pela sexualidade feminina. Para a autora, entre a vitimização ou vilanização das mulheres e de seus corpos indecifráveis, o cinema de horror às alocou no terreno inóspito da abjeção.

A partir da psicanálise de Julia Kristeva, Creed compreende o abjeto como aquilo que, diante de uma ordem simbólica posta, é considerado obsceno, devendo ser eliminado da cena pública por terrorificar fronteiras, regramentos e posições instituídas. Ele diz respeito ao impuro e à sujeira, como problematizado por Mary Douglas (2014): o abjeto está nos excessos, nos excrementos, nos fluídos, em tudo que sobra do corpo, mas também em comportamentos vistos como desviantes – e por isso, o abjeto é facilmente atrelado ao feminino. Ele opera, também, numa duplicidade: como um repúdio fundacional que designa zonas inabitáveis das nossas sociabilidades ocupadas por “aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do inabitável é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019, p. 18). Afinal, quando algo, ou alguém, “é firmemente classificado como anômalo, o esboço

⁶ “An enterprising horror fan can find films about toothed or otherwise cannibalistic vaginas, women cutting babies out of other women, demonic pregnancies, inseminations via rape, pre-natal possessions, bloodsucking babies, heroes of the virginal and quasi-virginal types, abortions gone wrong, supernatural appropriation of in vitro fertilisation, sexy succubi and a whole litany of examples of terrible mothering, ranging from baffled neglect, to psychotic overbearance, to infanticide”.

do conjunto do qual ele não é considerado como membro se torna claro” (Douglas, 2014, p. 53). Por isso, o abjeto é aquele – ou aquela, principalmente – capaz de desmistificar, mesmo sob ameaças, normalidades espúrias.

No cinema de horror canônico, o “feminino monstruoso”, inadequado à normatividade capitalista-patriarcal, ideológica e positivamente retratada em suas narrativas, incorpora aquilo que pode lhe abalar. Tão reacionária quanto disruptiva, essa mulher horrorífica oferece às espectadoras leituras ambíguas: apesar de perversa, poder-se-ia enxergar uma altivez libertária em suas ações. Em sua obra mais recente, *Return of the monstrous-feminine*, Creed (2022) tenta, justamente, cartografar filmes contemporâneos que buscam realçar e positivar a face insurreta das mulheres abjetas. No que ela chama de *Feminist New Wave Cinema*, o monstruoso feminino abdica da posição de objeto de medo e assume a centralidade discursiva, afrontando hierarquias e convenções sexuais, assim como as perspectivas racistas e coloniais que lhes são interdependentes, não mais tomadas como constituidoras de uma ordem de mundo que se deseja manter. Contudo, nos estudos de Creed – e em outros disparados por eles – algo, presente tanto em *Fedora*, como em *A Substância*, escapa; algo que excede aquilo que do ciclo reprodutivo da mulher o cinema de horror incorporou. A imagem que falta diz respeito à “menopausa e a experiência do horror na mulher idosa e não reprodutiva” (Harrington, 2018, p. 223). Em um sistema que privilegia a (re)produtibilidade e a responsabilidade social, como já discutimos, a velhice representa o mais temerário dos nossos possíveis desvios. A mulher velha, duas vezes abjeta, é a monstruosidade hipergrotesca.

Há outros filmes que tematizaram o medo da dissociação psíquica provocada pelo envelhecimento feminino – descrita, como anteriormente mencionado, por Simone de Beauvoir –, tendo como figura metonímica a atriz ou celebridade decadente, que talvez se afiance de maneira mais elementar às performances da feminilidade com as quais todas devemos negociar. O próprio Billy Wilder, em *Crepúsculo dos Deuses* (1950) nos apresenta a uma versão mais jovem de William Holden, protagonista sexagenário que testemunha as artimanhas e dramas das duas Fedoras, enredado nas desilusões de mais uma atriz de cinema reclusa, Norma Desmond (Gloria Swanson). “Não há nada de trágico em ter 50 anos, a menos que você tente ter 25”, Holden vaticinava, ingenuamente, como Joe Gillis, sem considerar, tal qual nos lembra Anne Billson (2018), que essa era, tão somente, uma verdade dos homens.

Mas *O que terá acontecido com a Baby Jane?* (1962), de Robert Aldrich, talvez tenha sido o primeiro filme a canalizar, com tintas assumidamente horroríficas e maniqueístas, tais

dilemas. O melodrama gótico que rivaliza duas irmãs na relevância de suas antigas carreiras – Jane, de Bette Davis, no *vaudeville* e Blanche, de Joan Crawford, em Hollywood – retira desta última, paraplégica, aprisionada e lânguida, qualquer capacidade de agência, enquanto torna as frustrações infantilizadas de Davis cada vez mais ameaçadoras. Transitando entre o burlesco e o sarcástico, o rosto e o corpo de Baby Jane, que se veste como a criança que um dia foi, parecem deteriorados e risíveis. Resta o afeto triste estampado na maquiagem sulcada pela pele enrugada da personagem em sua prisão juvenil.



FIGURA 3 – Os rostos envelhecidos de Davis e Moore estampam afetos tristes que as paralisam na própria juventude quimérica.

Os sessenta anos que separam o filme Aldrich e *A Substância* parecem não ter servido ao amadurecimento do trato da velhice feminina pelo cinema: tanto Jane, quanto Elizabeth, são colocadas, sem clemência, diante de espelhos que lhes devolvem um olhar de Medusa mortal e imobilizador. Porém, em *O que terá acontecido...* a relação com o passado e a maior sutileza da temática conferem uma espessura psicológica que está bem distante dos grafismos aplainados de Fargeat. É aí que a singularidade de Baby Jane faísca o estereótipo: o ridículo burlesco da velha que encena seu passado infantil e ilustre a torna abjeta – monstruosa, mas interessantemente disruptiva, certamente digna de alguma compaixão. Davis incorpora algo

patético que incita o acolhimento de um corpo que não mais se encaixa – e que testemunhamos, no início do filme, em seu esplendor. Já em *A Substância*, a tristeza não vem da história (quase inexistente) da protagonista e de uma adesão condolente a ela, mas da identificação sensível com a presença incomoda do corpo velho entre as mulheres. Não há mais a duração da narrativa clássica do cinema gótico e melodramático com seus enquadramentos em profundidade e simbolismos marcados dos espaços da casa. Há, por outro lado, uma aposta nos *jump-cuts* rápidos e espaços desnudos como os corpos em *close* que os habitam, chamando para uma corporeidade feminina que se fecha na unidimensionalidade de sua superfície. A repulsa estimulada pelos flagelos que Elizabeth sofre podem facilmente escorregar para uma repulsa à própria personagem – estaríamos apenas nos desapegando de um corpo, esvaziado, em um sofrimento sem fim.

Contudo, há uma tradição importante inaugurada por *O que terá acontecido com a Baby Jane?* que *A Substância* consegue retomar. O filme de Aldrich é uma autoparódia de Davis e Crawford à própria sorte: na casa dos cinquenta anos – como a premonitória Norma de Gloria Swanson – as atrizes viam as oportunidades minguaem quando encontraram na adaptação do romance de Henry Farrell uma chance de reinvenção. Inaugura-se, então, as chamadas *hagsploitations*, narrativas horroríficas que iriam perdurar nos anos 1960 e 1970, permitindo o prolongamento de trajetórias femininas célebres à beira do ostracismo; um desvio não necessariamente lisonjeiro, mas que permitia a certas atrizes continuar trabalhando.

Nestes filmes, questiona-se “o papel cultural das mulheres mais velhas através das lentes do gênero terror, destacando, com grande e ocasionalmente divertido efeito, os estereótipos e pressupostos insidiosos e tácitos sobre a natureza do gênero e da idade.” (Harrington, 2018, p. 19). Os *hagspolitation* combinam expressionismo de claro-escuro do melodrama gótico com a brutalidade estridente e sangrenta do cinema de exploração, amplificando-se a voltagem dramática e a presença imponente de personagens femininas em diversas facetas, de vítimas sensíveis a megeras macabras do terror, encarnadas por performances grandiosas de atrizes de primeira linha.

Nesse sentido, o subgênero é interessante porque aborda implicitamente o valor cultural da atriz idosa, e não apenas da personagem idosa (Harrington, 2018, p. 19). Filmes como *Com a Maldade na Alma* (1964), do próprio Aldrich, *Almas Mortas* (1964), de William Castle, *A Dama Enjaulada* (1964), de Walter Grauman, *Nas Garras Do Ódio* (1965), de Seth Holt, *Espectáculo de Sangue* (1967), de Jim O’Connolly e *Obsessão Sinistra* (1971), de Curtis

Harrington, revitalizaram a filmografia não só de Davis e Crawford, mas de outras grandes artistas como Olivia de Havilland, Debbie Reynolds e Shelley Winters⁷. *A Substância*, num gesto isolado na constelação fílmica contemporânea teorizada por Creed em seu livro mais recente – talvez mais empenhada em torcer as convenções do *gynae horror* do que revitalizar, desde uma perspectiva feminista, a impertinência política do *hagsploitation* – parece fazer o mesmo por Demi Moore.

3. Segunda duplicidade – Moore e Sparkle, embates do campo e extracampo

A escolha de Demi Moore para estrelar *A Substância* não nos parece um acaso; ao contrário, preferimos vê-la como uma atualização do *hagsploitation*. Moore começou a ocupar o imaginário feminino do cinema hollywoodiano da década de 1980⁸, quando atuou em várias comédias românticas adolescentes de sucesso; mas, nos anos 1990, quando protagonizou o romântico *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) e o ardente *Proposta Indecente* (Adrian Lyne, 1993), consagrou-se como uma beleza afeita aos padrões eurocêtricos da época: branca de olhos verdes e cabelos lisos escuros, capaz de equilibrar sensualidade e doçura. O olhar terno, quase ingênuo da atriz se tornou uma fórmula mágica (compartilhada com Julia Roberts) para rivalizar com a sensualidade ardilosa de Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992).

No meio da década, essa imagem cândida sofre um forte abalo com o filme *Striptease* (Andrew Bergman, 1996), em que o corpo naturalmente “bem formado”, que se entrevê por trás de figurinos despojados – de uma mulher que pertence ao mundo, ainda que fantasiado, do cotidiano banal –, dá lugar ao corpo muscular e esculpido de uma ex-secretária do FBI que esbanja *sex-appeal* ao se tornar *stripper* de uma boate em Miami. O filme foi atacado pela crítica, porém cravou uma nova imagem não só de Moore, mas um novo ideal de fisicalidade.

⁷ O auge do *hagsploitation* durou pouco mais de uma década. Como relata Billson, nos anos 1970, até os papéis desprezíveis desapareceram, com a exceção de algumas últimas aparições notáveis, como a mãe controladora de Piper Laurie em *Carrie* (Brian de Palma, 1976), ou as bruxas de Joan Bernet e Alida Valli em *Suspíria* (Dario Argento, 1977). Nos anos 1980, as mulheres converteram-se a raros vislumbres atemorizantes. O fantasma nu do quarto 237 do Hotel Overlook, em *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), que ri de Jack Torrance ao revelar, após uma sedução ilusória, a repulsa de sua figura cadavérica e purulenta, apenas nos recorda, como um vulto, de seus tormentos.

⁸ Demi Moore ficou conhecida junto ao *Brat Pack*, epíteto do grupo de jovens atores e atrizes que atuaram em filmes de comédia romântica, os “*came of age*”, dirigido ao público adolescente na década de 1980. Além dela, fizeram sucesso Emilio Estevez, Molly Ringwald, Judd Nelson, Rob Lowe e Andrew McCarthy, em produções dirigidas por John Hughes e Joel Schumacher, como *Clube dos Cinco* (1985) e *O Primeiro Ano do Resto de Nossas Vidas* (1985).

Com *Striptease*, a atriz, por um lado, se iguala, com pioneirismo na indústria, em salário aos homens; por outro, referenda a “malhação” como prática indispensável da agenda feminina. No ano seguinte, em *Até o Limite da Honra* (Ridley Scott, 1997), Moore raspa o cabelo e chama ainda mais atenção para a sua força física.



FIGURA 4 – A evolução visual de Demi Moore, do *Brat Pack* a G.I. Jane.

Nesse contexto, de concentração do sucesso da atriz, a ginástica aeróbica regular se espalhou de forma multimidiática. Seguindo uma perspectiva feminista acerca das relações entre patologias reincidentes em mulheres – como transtornos alimentares e as formas de inscrição cultural do corpo feminino –, desenvolvida por Susan Bordo, Moya Lloyd (1996) discute como a aeróbica marca um momento histórico de obsessão com exercícios físicos, menos como uma prática saudável do que como uma compulsão pelos ideais de beleza feminina, como a magreza e a juventude. “Embora a aeróbica ocupe uma série de espaços discursivos concorrentes e até mesmo contraditórios, as conexões entre eles se solidificaram em uma estética feminina que implica uma antipatia pela gordura semelhante àquela visível em ‘transtornos alimentares’⁹” (Lloyd, 1996, p. 80).

Lloyd destaca a importância de Jane Fonda nesse cenário que, para além de seu trabalho como atriz, tornou-se a principal referência das práticas de treinamento feminino. Ao contrário do corpo curvilíneo de Marilyn Monroe, ícone da feminilidade nos anos de 1950, Fonda representa o corpo feminino enrijecido, “esbelto e com bom tônus muscular” (Laura e Dutton

⁹ “... although aerobics inhabits a number of competing, and even contradictory, discursive spaces, the connections between them have become solidified into a feminine aesthetic which entails an antipathy towards fat akin to that visible in 'eating disorders'”.

apud Lloyd, 1996, p. 83). “Com esforço, sua carne rebelde pode ser esbelta e firme; a (aparente) propensão do corpo à expansão pode ser refutada e controlada; e as mulheres podem se refazer na forma da estética dominante”¹⁰ (p.86), ironiza a autora:

Em todos esses textos (do marketing aeróbico), os corpos das mulheres são representados para elas como substâncias alienígenas, substâncias infinitamente maleáveis, substâncias que podem ser reesculpidas (e até reconstruídas) à vontade — com um pouco de esforço. O ônus é transferido firmemente para os ombros das mulheres: seus corpos são responsabilidade delas — se elas não se conformam (tentam se conformar), a culpa é exclusivamente sua, pois são deficientes em seus deveres femininos¹¹. (Lloyd, 1996, p. 88).



FIGURA 5 – As semelhanças visuais entre o programa *fitness* de Jane Fonda e o show televisivo de Elisabeth Sparkle em *A Substância*.

Nessa chave, *A Substância* retoma o universo discursivo da aeróbica que encara o corpo, indisciplinado, como matéria a ser esculpida e otimizada. O programa televisivo apresentado por Elisabeth Sparkle é indiscutivelmente inspirado nos vídeos de Jane Fonda, inclusive no que

¹⁰ “With effort their unruly flesh can be made lean and taut; the body’s (apparent) propensity for expansion can be gainsaid and controlled; and women can remake themselves in the form of the dominant aesthetic.”

¹¹ “In all these texts (both written and video), women’s bodies are represented to them as alien substances, substances that are infinitely malleable, substances that can be resculpted (and even reconstructed) at will - with a little effort. The onus is shifted firmly onto women’s shoulders: their bodies are their responsibility - if they do not (try to) conform, then they have only themselves to blame, they are deficient in their womanly duties.”

diz respeito aos figurinos, gestos e palavras de incentivo da instrutora, como se Fargeat quisesse retomar a ambiência da época, o lampejo de um tempo forjado por atrizes como a própria Moore, uma “primeira” em relação a sua personagem principal. A síntese semiótica de sua trajetória, fundamental à elaboração crítica de *A Substância*, é a cena de *As Panteras Detonando*, de 2003, quando a atriz, em seus 40 anos – algo profusamente ressaltado pela imprensa à época – sai do mar fazendo vibrar os membros de seu corpo seco e torneado, valorizado por uma câmera lenta que prolonga a escopofilia incitada por sua reiterada excepcionalidade.

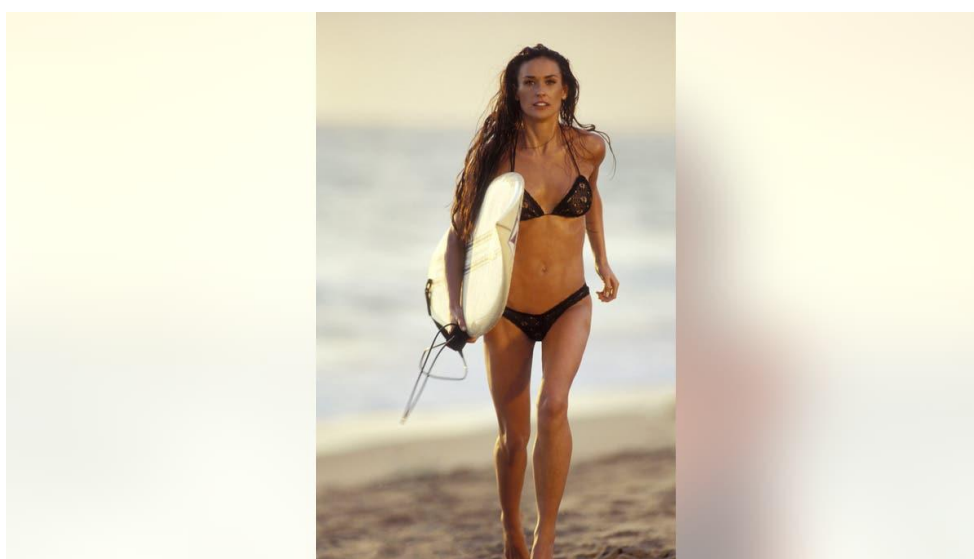


FIGURA 6 – Demi Moore em cena de *As panteras detonando* (2003).

A Substância depende desse imaginário discursivo para questionar a força dessa imagem-corpo, ainda que Demi Moore se mantenha cativa a ela – não faltaram comentários midiáticos que seguem celebrando sua rara “boa forma”, agora aos 60, depois de um período de esquecimento a partir das primeiras décadas dos anos 2000. De qualquer maneira, *A Substância*, responsável pelo seu retorno triunfal à indústria, coloca-se como um duplo da carreira de Moore e recupera um importante diálogo com o *hagsploitation*, que os outros filmes contemporâneos de anseios feministas não ensejam – ainda que o longa de Fargeat prescindia dos espaços rocambolescos preenchidos de objetos cênicos-simbólicos, e da ambiência sombria colada ao melodrama, que tanto marcaram esta tendência, para dar lugar a uma estética minimalista, de espaços monocromáticos e *cleans*, e ao grafismo corporal. Contudo, *A Substância* provoca, inquestionavelmente, o que Harrington chama de um deslizamento

perturbador e “hiperreal entre o diegético e o extradiegético”, que se iluminam mutuamente. E a dimensão metalinguística do *hasgploitation* retorna, em *A Substância*, com um novo sinal para as narrativas de horror de pendor feminista, no qual a força háptica do *body horror* se amplifica, proporcionando uma conscientização visceral sobre a ditadura da juventude contra o processo natural do envelhecimento. Ou seja, nesta contaminação entre o *hasgploitation* e o *body horror*, Fargeat arquiteta um subgênero particular que canaliza angústias coletivas nos territórios do corpo e que fornece um vocabulário vasto para escrutinar as curvas obscuras da feminilidade tão ligadas a eles.

4. Terceira duplicidade – Elisabeth, Sue e os corpos sem história

Entretanto, reiteramos que a escolha por uma crítica háptica não exime *A Substância* de riscos. Menos ciente das contradições que lhe cercam do que outras “monstras” rebeldes da Nova Onda Feminista estudada por Creed – ou mesmo das velhas más do *hasgploitation* –, podemos dizer, com Susan Bordo (2003), que Elisabeth Sparkle empreende um “protesto inconsciente”. Tal qual a anoréxica investigada pela autora em *Unberable Weight*, a personagem de Demi Moore, sem voz ou posicionamento político efetivo, expõe, na pele e na carne, o potencial destrutivo do universo patriarcal a despeito de sua compreensão ou de suas vontades. O uso intensivo e dilatado do *zoom*, que maximiza cada intervenção e mutilação física – da costura que fecha a fenda da qual nasce sua *doppelgänger* filial, Sue, às pulsões periódicas feitas por ela para colher um líquido medular de consumo diário – ratificam a escolha de Fargeat por uma abordagem primordialmente sensorial e, também, niilista. Sem poupar sua figura feminina, aplainada em sua construção narrativa para servir a seus propósitos, não há, como argumentamos, nuances que extrapolem suas relações conflitivas com os meandros da velhice.

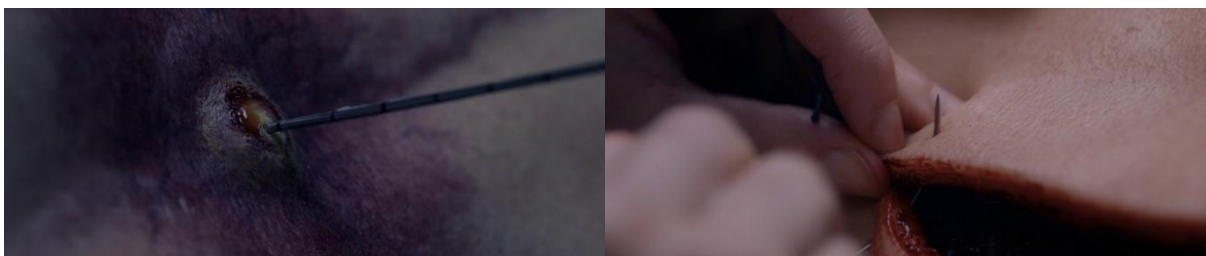


FIGURA 7 – Plano detalhe dos flagelos impostos ao corpo de Elisabeth Sparkle.

Em *O que terá acontecido com a Baby Jane*, Jane submete sua irmã paraplégica a tortura num cárcere privado; em *Crepúsculo dos Deuses*, Norma usa de seu status social e econômico para reter o roteirista em sua mansão; e Fedora submete a filha à prisão identitária de se tornar a própria mãe. São vilãs oprimidas por um envelhecimento entendido como um trauma que as enlouquece. Para o bem ou para o mal, elas reagem a tais imposições. Estrela do *showbusiness* como as outras três, Elisabeth parece também capturada por esse *tropos*. Porém, como vimos nas comparações fílmicas, não há uma história pregressa da protagonista, da qual só sabemos da sua dedicação ao físico. Fargeat não desenvolve, como os outros diretores, uma trama complexa que adense traumas específicos. O temor e/ou a recusa ao envelhecimento não impele Elisabeth a assumir estratégias de ação propositivas ou mesmo vinganças. Ela deixa o lugar de agência vilanesca – ou de qualquer agência – para ser agenciada pelo mercado clandestino de produtos para o rejuvenescimento. Com isso, Fargeat não parece enxergar na dimensão psicologizante (das mulheres) do cinema uma possibilidade para endossar a potência de sua crítica háptica. Elisabeth, mobilizada por um comportamento automatizado de manutenção do corpo jovem, é um número a mais no fluxo estatístico do capitalismo algorítmico que reifica o ideal feminino. Ela é o sujeito pós-estruturalista suscetível à autovigilância disciplinar que certo feminismo endossou a partir de Foucault.

Ainda, *A Substância* elabora a visualidade de uma velhice estritamente corporal e mecânica como inerente e irrevogavelmente repulsiva, a despeito de seus anseios denunciados no plano narrativo, que parece condenar as perspectivas etaristas presentes em suas dimensões plásticas. Assim como o sangue e a dor que envolvem o nascimento do duplo jovem de Elisabeth, o seu envelhecimento acelerado também está à serviço de um desconforto espectral intencionalmente provocativo, mas ardiloso – efeito aguardado ao se manejar os dispositivos do *body horror*. A cada progresso de uma maldição autoinfligida, há um jogo excitável e pornográfico de ocultar e revelar suas chagas. A câmera percorre o corpo de Elisabeth microscopicamente até revelar, com o acento da trilha sonora, a totalidade de suas deformidades corporais.

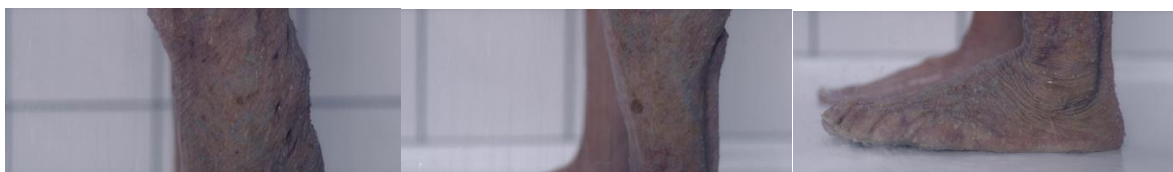


FIGURA 8 – A revelação pornográfica do corpo envelhecido.

Em certo momento, Elisabeth se transmuta na bruxa envelhecida e envilecida de sempre, mas sem os poderes que poderiam lhe trazer algum poder de contestação. Moore chega a modular a voz de modo a remeter aos arquétipos consolidados pelos desenhos infantis, também com os cabelos ralos, secos e brancos. Na sua aparição mais forte como bruxa, Elisabeth cozinha, com violência e barbaridade, a partir de um livro de receitas, que poderia ser um livro de poções, como quem lança feitiços contra sua adversária jovem.

A protagonista é levada a um envelhecimento desenfreado – acentuado pela cadência visual e montagem hiperestimulante – que eclipsa a temporalidade necessária o amadurecimento mental e espiritual deste processo. A Elisabeth não é dado o direito de, como diz Le Guin, engravidar-se de si mesma para parir sua síntese terceira, emancipatória. Afinal, Sue, a sua segunda, a “carne fresca” conjurada quando uma intimação externa lhe impõe a aposentadoria e a obscuridade no regime de visibilidade vigente, lhe priva do saber crítico do transcurso do tempo no corpo e lhe traz a morte. Perde-se, nessa dualidade antagônica entre jovem e velha e na estética do veloz, a potência da duração cinematográfica duplicada na duração do envelhecer; perde-se o saber que brota do *entre* o que fomos (a mente ainda jovem) e o que nos tornamos (o corpo que busca acompanhá-la). Ao inverter, pelo signo do horror, a lentidão reflexiva do envelhecimento, elaborada cotidianamente como *pathos* e consciência, Fargeat reifica essa experiência – no sentido marxista de coisificação das relações humanas – tornando-a atávica do sistema capitalista. O que rege a velhice repentina é a noção de uma matéria tão incontrollável que dispensável, sobre a qual não se pode elaborar mais. O descontrole de não-saber sobre si também é um tipo de aniquilação.



FIGURA 9 – Elisabeth se converte na bruxa arquetípica.

Sue – também minuciada por uma câmera próxima para fazer reluzir a sensação da sua pele macia e sedosa, a se opor à pele encarquilhada e putrefata de sua matriz – parece ser, por sua vez, o passado encarnado de Elisabeth, a literalidade de uma versão da personagem que, em algum momento, de fato existiu. Posteriormente, pode-se tomá-la não como uma versão

prévia, mas como uma versão rejuvenescida deste eu cindido e delirante, que partilha uma única subjetividade entre dois corpos. Porém, intencionalmente ou não, tais hipóteses não se confirmam.

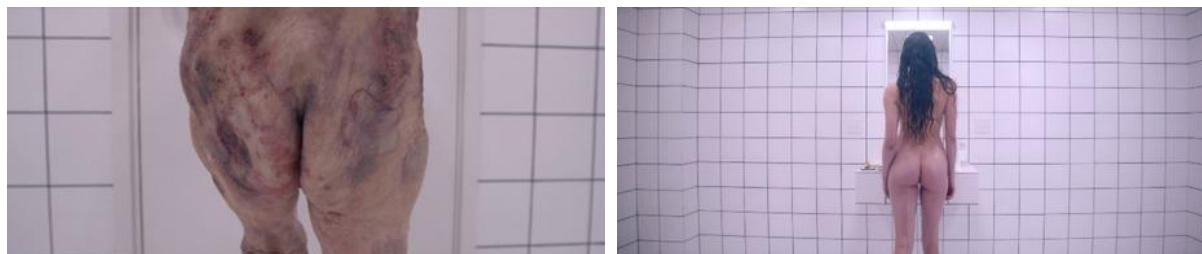


FIGURA 10 – O contraste háptico dos corpos de Elisabeth e Sue.

Ao renunciar o pensamento e a história de Sue – que nunca dá sinais de que tem acesso às sensações, emoções, racionalizações ou memórias mais ou menos recentes de Elisabeth (há sempre um tom de mistério no despertar de seus comas alternados) –, Coralie Fargeat a transforma em um corpo ainda mais autônomo e reificado do que a personagem de Moore, redutível a si mesmo e ao impulso de autopreservação. De fato, o surgimento/nascimento de Sue exerce uma função representativa necessária para expressar a angústia que acomete a aurora da velhice, provocando, em Elisabeth, o reencontro com condutas adolescentes “no limiar de um futuro ainda inacessível” (Beauvoir, 2016, p. 387). Sue confirma um papel filial ao carregar a rivalidade tirânica de quem é capaz de assassinar “aquele de quem emana” (Beauvoir, 2016, p. 398), a mãe-bruxa rancorosa e arcaica na Elisabeth se converte, também capaz de “reincorporar aquilo que um dia fez nascer” (Creed, 2007, p. 118) – um aceno ao *gynae horror* que teme o poder generativo dos nossos úteros (ou, neste caso, de nossos ossos). Contudo, Sue existe somente em relação à construção narrativa das aflições de Elisabeth. Não é plenamente uma filha, pois não é plenamente um sujeito.

Dito isto, se insistirmos na leitura de uma subjetividade partilhada, quando Sue é separada por completo de Elisabeth, na cena confrontativa qual não existe nada além dos urros da rivalidade, interdita-se qualquer possibilidade de um futuro reconciliatório e de uma tomada de consciência do próprio envelhecimento. Não há como reintegrar as imagens de quem se foi e de quem se é para que se possa abrir caminhos para quem Elisabeth poderá se tornar. O corte definitivo entre duplos a sentença à melancolia, ao luto não elaborado e eterno de sua viabilidade subjetiva. E a deserção ágil e desafecção atávica de Sue, que, de qualquer forma, falha como personificação de um passado – no qual, como aventa Beauvoir (2016), se “lutou,

amou, quis, sofreu, gozou por sua conta” – privam Elisabeth da sabedoria divertida, amarga ou irônica da mulher velha, de “contestação, acusação e recusa” (Beauvoir, 2016, p. 406).

Por outro lado, ao analisarmos Sue isoladamente, desde o início distinta de Elisabeth, mesmo que umbilicalmente ligada a ela, podemos perceber que o filme estabelece uma outra cadeira de duplicidade. Desagarrada, Sue gravita em direção à voz grave e robótica – a racionalidade masculina em puro estado, mais elevada, mais nobre (Bordo, 2003), por justamente prescindir de uma materialidade corrupta (historicamente feminilizada) – que fornece a Substância, regulando os seus manejos. O ápice da autoridade dominante, sem a qual Sue não viria a existir, produz a mulher como o seu oposto, como ficção ou pura imagem, como um corpo – animalesco, incontrolável, alienado. Fargeat reitera, dessa maneira, sua adesão, aparentemente irrefletida, à ontologia dualista patriarcal.

Não obstante, a violência perpetuada por Sue, ação que crava sua fragmentação – entre o *self* ou entre essa espécie estranha de mãe e filha –, não tem origem na inadequação incendiária das abjeções. Ela não é politicamente monstruosa, nem na aparência – sempre viçosa, laminada, desumana –, nem nas suas contendas, instintivas, irracionais, eticamente condenáveis. Seu ataque, que culmina com a primeira morte de Elisabeth, é primitivo – como um bicho, revida um perigo imediato. Sue é uma personagem sem psique, desejo e eros. Ela é a quintessência do que Debord chamou de sociedade do espetáculo, “onde o aparecer vale mais do que o ser”. Não há vias para qualquer tipo de vinculação espectral com sua figura oca, que tampouco inspira rebeldias.

Logo, de bruxa desempoderada, Elisabeth converte-se na vítima de Sue. Por isso, e pelo adensamento subjetivo mínimo – ou minimalista – conferido àquela que sofre, é por meio de Elisabeth que Fargeat negocia seus pactos com um olhar espectral feminino ou feminista. Ainda que desprovida de uma robustez psíquica, se comparada às figuras encorpadas do *hagsploitation*, podemos estabelecer com Elisabeth algum tipo de identificação empática – um relâmpago dialético da energia política que consegue escapar da força isolante e imobilizadora dos afetos tristes e dos destinos melancólicos. Reconhecemos, nos excessos visuais, estilísticos e dramáticos da sua experiência, vislumbres da nossa vida comum. O extracampo de *A Substância*, assombrado pela jornada de sua atriz principal – que, ao contrário da personagem que interpreta, foi redimida pela sua nova ascensão na indústria hollywoodiana – favorece sentimentos menos desalentadores.

Ainda assim, a escolha pelos dispositivos genéricos do cinema de horror, potencialmente críticos, enturvecem uma espectadorialidade feminista já desafiada por um subtexto ambíguo. Segundo Creed, os filmes inscritos no gênero não operam na chave de um fluxo identificatório ininterrupto: a imagem horrorífica na tela estanca o prazer de olhar e pune espectadoras e espectadores pelos seus ímpetos voyeurísticos. Até onde conseguimos suportar os flagelos de Elisabeth, levados ao extremo na sua aparição final como o Monstro Elisaeus, um espécie de fusão catastrófica dos duplos gerada quando Sue, em desespero, também consome a Substância? É possível sustentar uma mirada identificatória – crucial aos propósitos éticos e políticos do filme – diante dela, esta “terceira” que, ao contrário da promessa de Le Guin, não renuncia qualquer superação crítica? Afinal, tais torturas também instigam uma crise no senso de um “eu unificado” nas espectadoras e nos espectadores. Quanto mais amedrontadora se torna a imagem, mais ela ameaça atrair o sujeito para um lugar no qual o significado entra em colapso. O desvio do olhar – esperado e provocado, principalmente, no subgênero do *body horror* – é o mecanismo reconstrução dos limites entre a tela e o *self* ameaçado de desintegração. É preciso manter distâncias, mesmo que nos sensibilizemos com os martírios expostos. Em muitos casos, conforme Creed, a restauração de fronteiras é reafirmada em desfechos convencionais às narrativas de horror, nas quais o monstro é nomeado – compreendido, desmistificado – e, então, destruído.

5. Considerações: engravidar-se de si para parir monstros inertes

Esta é a sina do que resta de Elisabeth na sua manifestação como Elisaeus, que não apenas morre novamente, mas é alçada a uma condição incorpórea – única reparação que Fargeat parece avistar. O corpo, já ostensivamente repugnado ao longo do filme – pela derrocada inevitável da velhice, por um lado, ou pelo seu esvaziamento subjetivo por meio da figura de Sue, por outro – é finalmente rejeitado como território de ação e transformação política. A evaporação literal do rosto de Elisabeth – após um gesto de vingança pouco contundente – aponta para a impossibilidade de uma última reapropriação substantiva daquilo que, segundo Silvia Federici (2023), nos foi tão visceralmente saqueado pelo capitalismo-colonial-patriarcal – e que deveria ser, para a autora italiana, o marco-zero de nossas lutas.

Elisaeus, inidentificável, encarna a impossibilidade máxima de satisfação da plateia predominantemente masculina que a assiste de um palco que esperava a apoteose de Sue. Ainda que frustre o prazer escopofílico masculino com a obscenidade viscosa de sua figura, Fargeat,

resignada, decapita sua criatura após o banho de sangue em seus algozes – uma menção à *Carrie* de De Palma (que também é punida com a morte). Na rua, o rosto de Elisabeth, decepado do amontoado de carne amorfa, rasteja, agora como uma Medusa impotente, até o símbolo máximo de sua ilusão, desintegrando-se na calçada afamada de Los Angeles. No seu afã por denúncias, Fargeat não só mantém as mulheres presas ao campo de uma monstruosidade inofensiva e imposta (Elisabeth e Elisaeue) ou de uma feminilidade ideal desassujeitada (Sue), como abandona as rebeldias – afetivas, eróticas, carnavais – que podem insurgir da nossa incompatibilidade ao mundo dos homens.

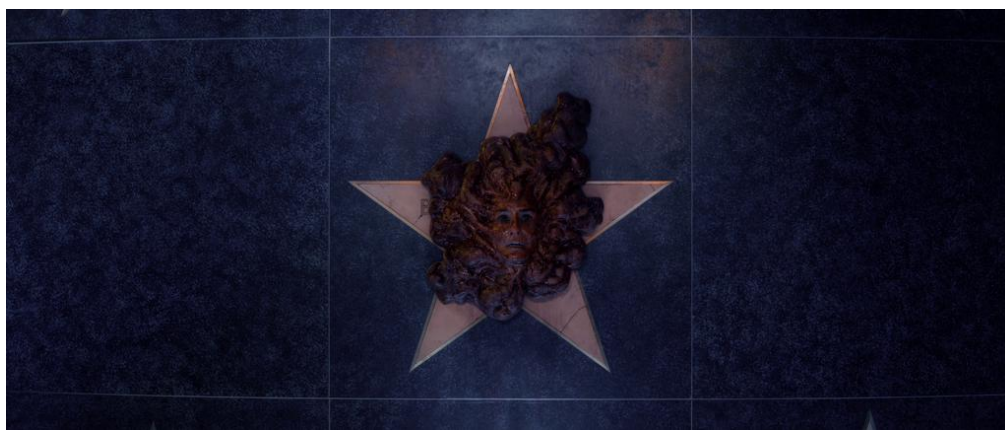


FIGURA 11 – A redenção pela abdicação do corpo como campo de luta política.

Esse abandono, que nos conduz aos afetos tristes que instigaram este percurso de escrita, não nega ou reafirma, porém, a base feminista de *A Substância*. Menos do que legitimar ou contestar o feminismo que, de fato, move Fargeat, buscamos identificar, em meio aos atritos com a estetização de sua política, fagulhas de uma energia crítica que se mantém acesa, politizando algo desta estética. Reconhecemos que a obra se inscreve num momento de cinema, em que realizadoras ensaiam, apesar e com o risco do erro – condição inegociável da criação artística –, novos modos de olhar e sentir as imagens do feminino. De certa maneira, Fargeat, uma representante da Nova Vanguarda de Creed (2002), recupera meritória e, por ora, quase solitariamente a tradição fílmica do *hagspolitation* sob a lente dos debates contemporâneos em torno dos “problemas de gênero” relativos ao envelhecimento, mesmo que não sustente sua ética mágica: caminhar no limiar dos tempos.

Nos recentes esforços de Creed, outras cartografias temáticas se sobressaem, como os temores que rondam a maternidade e o trabalho de cuidado, a vingança frente à violência sexual, a sexualidade desviante ou o despertar da puberdade – possivelmente, experiências

atravessadas pelas realizadoras ligadas a essa vanguarda, majoritariamente pertencentes a uma geração nascida entre o início dos anos 1970 e meados dos 1980 – como Jennifer Reeder, Emerald Fennel, Kimberly Peirce, Natalie Erika James e as brasileiras Anita Rocha da Silveira e Gabriela Amaral Almeida. Espera-se que com o caminho da maturidade dessa geração novos sentidos e visualidades do envelhecer – apanágio das sobreviventes, nos lembram as que sofrem outras opressões sistêmicas – possam começar a surgir.

Referências

ANDERSON, Kaydee Corbin; TABATABAI, Ahoo. There's no cure: Failures of the aged under neoliberalism. In: GUIMARÃES, João Paulo. **Fear of Aging: Old Age in Horror Fiction and Film**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2024.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BILLSON, Anne. Hagsploitation: horrors obsession with older women returns. **The Guardian**, 18 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/jan/18/hagsploitation-horrors-obsession-with-older-women-returns>>. Acesso em 5 jan. 2026.

BORDO, Susan. **Unberable Weight: feminism, western culture, and the body**. Berkley: University of Califórnia Press, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: n-1, 2019.

CREED, Barbara. **The monstrous feminine**: film, feminism, psychoanalysis. Nova York: Routledge, 2007.

CREED, Barbara. **Return of the Monstrous-feminine**: Feminist New Wave Cinema. Nova York: Routledge, 2022.

DEGIRMENCIOGLU, Nesrin. Destruction of female body by femininity: an analysis on De Beauvoir, Foucault, Bordo and Atwood. **Trakya University Journal of Faculty of Letters**, v.14, n.27, 2024.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. São Paulo: Elefante, 2023.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile bodies: toward a corporeal feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HARRINGTON, Erin. **Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror**. London: Routledge, 2017.

HUBNER, Laura. Beyond the Horror of the Aging Female: Decay, Regeneration and *Relic* (Natalie Erika James, 2020). In: GUIMARÃES, João Paulo. **Fear of Aging: Old Age in Horror Fiction and Film**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2024.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur**. Paris: Le Seuil, 1980.

LE GUIN, Ursula. The Space Crone. In: PEARSALL, Marilyn. **The other within us**: feminist explorations of women and aging. New York: Routledge, 1997

LOPES, Elizabeth. Alzheimer's Disease as Demonic Possession in Adam Robitel's *The Taking of Deborah Logan* (2014). In: GUIMARÃES, João Paulo. **Fear of Aging: Old Age in Horror Fiction and Film**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2024.

LLOYD, Moya. Feminism, Aerobics and the Politics of the Body. **Body & Society**. vol. 2, n. 79, 1996.

SONTAG, Susan. The Double standard of aging. In: PEARSALL, Marilyn. **The other within us: feminist explorations of women and aging**. New York: Routledge, 1997

STONCIKAITÉ, Ieva. Uncanny Female Aging in Dahl's Horror. In: GUIMARÃES, João Paulo. **Fear of Aging: Old Age in Horror Fiction and Film**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2024.