

## O HORROR SCI-FI FEMINISTA DE "O HOMEM INVISÍVEL" (2020)

Marcio Markendorf<sup>1</sup>

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo analisa o filme *O Homem Invisível* (2020), dirigido e roteirizado por Leigh Whannell, destacando suas metáforas sobre relacionamentos abusivos e *gaslighting*, além de explorar como a narrativa reflete questões sociais e de gênero contemporâneas. O enredo do audiovisual é comparado aos tropos narrativos típicos das ficções de horror, tais como o do cientista extrapolador e o do descobrimento complexo, a fim de evidenciar como a protagonista feminina é vítima de uma forma de violência que não consegue provar, algo que metaforiza a invisibilidade de agressões masculinas abusivas em uma sociedade patriarcal.

**Palavras-chave:** Horror; cientista extrapolador; O homem invisível; violência contra a mulher; *Gaslighting*.

## THE SCI-FI FEMINIST HORROR OF THE INVISIBLE MAN (2020)

**Abstract:** This paper examines the film *The Invisible Man* (2020), directed and written by Leigh Whannell, emphasizing its metaphors regarding abusive relationships and gaslighting.

---

<sup>1</sup> Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como coordenador do Programa de Pós-graduação em Literatura (2019-2020). Está vinculado ao Grupo de Pesquisa "Estudos do Gótico" e ao GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura, Escrita Criativa e Estudos Culturais, pesquisando e produzindo material bibliográfico acerca e narrativas de gênero, com ênfase em estudos sobre o horror e a representação das doenças na ficção. Contato: marciomarkendorf@gmail.com

<sup>2</sup> Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (Diedra Roiz). Mestre em literatura e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero, UFSC. Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral, Uni Rio, 1999. Bacharel em Direito, UERJ, 1994. Integrante do Núcleo de pesquisa Literatual – Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade do PPGLIT/UFSC. Contato: diedraroiz@gmail.com

# criação & crítica

Nº39

Additionally, it explores how the narrative reflects contemporary social and gender issues. The audiovisual plot is compared to typical horror fiction narrative tropes, such as the extrapolating scientist and the intricate discovery, in order to highlight how the female protagonist becomes a victim of a form of violence that eludes proof, thereby metaphorizing the invisibility of abusive male aggression in a patriarchal society.

**Keywords:** Horror; extrapolating scientist; The invisible man; violence against women; *Gaslighting*.

Nas ficções de horror somos apresentados a um enredo bastante recorrente – uma personagem testemunha ou experimenta contato com algo monstruoso, mas inicialmente não é acreditada por ninguém. Em termos racionais, ao menos em como a sociedade ocidental foi organizada após o Iluminismo, as personagens da trama não admitem de imediato que é possível haver uma fratura no *mundo ordinário* e que tenhamos sido invadidos por algo *extraordinário*, que escapa das explicações oferecidas pelo conhecimento científico vigente até aquele momento. É certamente o tipo de experiência que um sujeito ficcional (e, em linha convergente, o/a leitor/a) teria diante de um alienígena, um vampiro, uma criatura pré-histórica ou um zumbi. O que chama a atenção nesse tipo de enredo é que a personagem que se depara com um inimigo desconhecido, até segunda ordem, não merece crédito pelo que diz. Ao sobrenatural ou extraordinário é atribuída uma visão deformada dos sentidos, algo produzido, por exemplo, por estados alterados de consciência ou pelo uso de drogas. Aliás, a interação entre crime, loucura e sobrenatural costuma ser fonte inesgotável de narrativas, assim como de teorizações, vide as discussões variadas acerca do fantástico, do gótico, do insólito e do horror sobrenatural. Sob a perspectiva da traição dos sentidos, erigiu-se o chamado narrador não-confiável, em primeira pessoa, mas é importante mencionar que, antes dessa formalização de dispositivo, há a personagem na qual não se confia ou não se acredita.

# criação & crítica

Nº39

Em parte, é por essa dispersão da crença que o filósofo Noël Carroll (1999) define como uma das etapas de um enredo típico de horror o *drama de prova*, no qual há a tentativa de a personagem provar que o que diz é verdadeiro, o que remete a experiência do horror a um campo intelectual, sujeito a evidências e comprovações de uma vítima. Pensando sob o ponto de vista jurídico – e não apenas da perspectiva científica de Carroll –, o que acaba valendo é a lógica de que qualquer alegação deve ser comprovada e, por isso, há a necessidade de produção de provas para que alguém seja julgado. Vale lembrar que o monstro das ficções de horror habita tipicamente a esfera do crime – ainda que não conheça o código penal ou os direitos humanos –, o que faz com que, ao final, depois de confirmada a existência de suas atrocidades, seja perseguido e julgado de forma sumária, muitas vezes em um movimento coletivo que equivale a um linchamento público – já diria o professor Luiz Nazário que “a morte do monstro é, sempre, uma apoteose da civilização” (NAZÁRIO, 1983, p. 8).

A partir da tradição de narrar o horror, herdada da literatura, este artigo pretende realizar uma leitura do *remake* de *O homem invisível*, filme lançado em 2020, dirigido e roteirizado por Leigh Whannell. No audiovisual em questão, ao atualizar uma das fantasias científicas do século XX para o cenário contemporâneo – o romance homônimo de H. G. Wells (1897) –, o diretor australiano estabelece uma produtiva metáfora na confluência entre monstruosidade, masculinidade tóxica e violência contra a mulher, fenômeno que ressalta a correlação entre medos e momentos históricos. Como Jeffrey Jerome Cohen afirma em *A cultura dos monstros: sete teses* (2000), é possível compreender as culturas por meio dos monstros que produzem, uma vez que os monstros são gerados por uma intrincada matriz de relações sociais, culturais e lítero-históricas. Estes surgem como a corporificação de certo momento cultural e incorporam medos, ansiedades, fantasias de determinado local e época de maneira literal, pois “O corpo monstruoso seria, portanto, pura cultura. Um constructo e uma projeção” (COHEN, 2000, p. 26-27).

Na releitura de Whannell, o/a espectador/a é apresentado/a à uma protagonista feminina acometida por formas de violência que não consegue provar, pois estas são produzidas por um *homem invisível* – ou, sob outra perspectiva, violências perpetradas por um homem, mas que encontra na estrutura patriarcal da sociedade os meios para sua invisibilidade e para consequente impunidade. A monstruosidade em questão corporifica, assim, terrores profundamente arraigados às relações de gênero atuais, principalmente se considerarmos a frequência de feminicídios em uma cultura androcêntrica masculinista. Para atingir os objetivos pretendidos pelo artigo, o texto entrelaçará dois modelos narrativos – o do cientista extrapolador e o enredo de descobrimento complexo – aos debates sobre relacionamento abusivo e violência contra mulher.

## **O enredo de descobrimento complexo e o cientista extrapolador**

Como mencionado, Noël Carroll descreve modelos típicos das ficções de horror, conferindo centralidade ao enredo de descobrimento complexo, paradigma do qual derivaria a maior parte das histórias do gênero (1999, p.149-172). Tal forma narrativa envolveria quatro partes distintas – irrupção, descobrimento, confirmação e confronto –, sendo que a combinação entre diferentes formas de subtração de uma das partes poderia culminar em até quatorze narrativas diferentes (por exemplo: irrupção; irrupção-descobrimento; descobrimento-confirmação-confronto; irrupção, descobrimento, confirmação; irrupção-confronto) ainda segundo o crítico (CARROLL, 1999, p. 170).

O que nos interessa no paradigma narratológico apresentado por Carroll é o modo como há a construção de um *drama de prova* para comprovação de que algo sobrenatural está se manifestando. Em linhas gerais, há uma irrupção lenta e progressiva de indícios da presença anômala até que o fenômeno é descoberto por

# criação & crítica

Nº39

alguém, que tenta alertar os demais, mas há grande ceticismo e hesitação por parte de outras pessoas. Enquanto vigora a descrença, o objeto horrífico (um monstro sobrenatural, de acordo com a teoria do horror artístico de Carroll) ganha vantagem e força, aumentando a escala e a gravidade dos seus danos. Em geral, é o próprio escalonamento da destruição que permite a recolha de provas e a confirmação de que os esquemas conceituais vigentes da racionalidade foram violados, o que direciona a história para o seu fim, isto é, para o apoteótico confronto com a criatura. Como o objetivo deste artigo é enfatizar a questão do crédito/des crédito na aceitação do evento perturbador, representado pela figura monstruosa, a seguinte passagem de Carroll é esclarecedora:

Naquilo que venho chamando de enredo de descobrimento complexo, há uma *resistência* ao descobrimento de que um monstro está na raiz dos recentes males, muitas vezes *por parte do poder estabelecido*. Ou seja, embora um indivíduo ou um grupo tenha descoberto que um ser não-natural está por trás de um surto de macabros assassinatos, essa informação é tratada com *ceticismo* por certos terceiros, *não raro figuras de autoridade como a polícia*, cientistas eminentes, líderes religiosos, gente do governo ou do exército. A existência do monstro ficou provada tanto para o público quanto para um pequeno mas intrépido grupo de descobridores, mas, por uma ou outra razão, não é reconhecida a existência do monstro ou a natureza da ameaça que ela determina na realidade. “Não existem vampiros”, diria o chefe de polícia nesse ponto de um enredo de horror (CARROLL, 1999, p. 152, sem grifos no original).

De acordo com o filósofo norte-americano, o monstro configura um desafio à racionalidade em uma sociedade cientificista e tecnológica, de modo que o *drama de prova* encenado pela etapa de confirmação costuma questionar a ontologia do

monstro e sua concretude no mundo coerente e inteligível. Em vista do pressuposto inicial de que aquilo que se alega é inverídico/improvável – a existência de um vampiro, como no exemplo de Carroll –, as figuras de autoridade civil, militar, política, científica e religiosa têm a *insuspeição* de que as leis naturais estejam intactas e a *suspeição* recaia sobre a percepção do indivíduo (ou grupo de indivíduos). Como o objetivo aqui é criar uma analogia entre o monstro artístico (sobrenatural) e o monstro moral (natural) a partir da perspectiva de violência de gênero, verificaremos que a *resistência* das autoridades em se mobilizarem contra um agressor masculino – sobretudo em um espaço patriarcal disposto a manter o *status quo* do poder estabelecido – está no coração da trama de *O homem invisível*, de Leigh Whannell. De acordo com a psicóloga Manuela Xavier, “A masculinidade tóxica e viril compõe a subjetividade dos homens, dando a eles irrestrito poder sobre as mulheres” (2020, posição 198), algo que, em uma sociedade patriarcal como a nossa, culmina na preservação da identidade de agressores e feminicidas, sendo que diversos casos de violência contra a mulher “mostram que antes do gatilho apertado ou da faca empunhada havia uma trilha de episódios violentos *que ninguém viu*” (2020, posição 593, sem grifos no original).

O tema da invisibilidade das diversas violências domésticas (verbal, física, simbólica, psicológica), que frequentemente levam ao feminicídio praticado por um monstro moral, ganha mais potência por conectar um enredo de descobrimento completo a outro tropo importante do horror: o enredo do extrapolador, por meio do qual um cientista ou um feiticeiro desvela um tipo de conhecimento proibido, algo que pode culminar em algum poder ilimitado ou monstruoso (por conta da criminalidade do seu uso). Em uma análise narratológica entre os dois modelos, Carroll assinala:

(...) o tema subjacente do enredo de descobrimento complexo é muitas vezes a existência de mais coisas entre o céu e a terra do que se encontram na nossa filosofia (ciência, esquema conceitual etc.), ao



# criação & crítica

Nº39

passo que o tema recorrente do extrapolador é que há certo saber que deveria ser deixado aos deuses (ou a quem for). (CARROLL, 1999, p. 173).

Tal modelo está envolto de um aspecto mítico-religioso que remonta à coisa proibida dos mitos, como argumentaria o mitólogo Joseph Campbell (1990), ou mesmo à interdição dos contos de magia, como gostaria Wladimir Propp (2006)<sup>3</sup>. Em ambos os casos, efetuar a transgressão da interdição ou acessar o objeto proibido produz consequências danosas para a personagem agente. Sob esse aspecto, são análogos o fruto mordido por Eva, a caixa aberta por Pandora, os experimentos monstruosos de Victor Frankenstein (SHELLEY, 1818) e de Dr. Moreau (H.G.WELLS, 1896). Ao contrário das explicações cosmogônicas dos mitos, as narrativas centradas em um cientista extrapolador tratam do conflito entre a violação da ética e a razoabilidade científica, sobretudo em vista da produção de uma excrescência monstruosa, que é ao mesmo tempo um *erro* e um *crime*. A filósofa Susan Sontag, anos antes de Carroll, havia mencionado a trama do cientista extrapolador de forma mais simplista<sup>4</sup>, embora tenha focalizado também no problema moral presente nos

---

<sup>3</sup> Interessante notar que, nos contos de magia/maravilhosos analisados por Propp, a interdição (representadas por uma proibição ou ordem, bem como outras variantes) costuma acontecer na ausência de uma figura autoritária de vigilância (os pais, o marido, o feiticeiro etc.) e a transgressão/desobediência leva ao dano que precisa ser sanado, ou seja, o centro da história. Campbell, com outra perspectiva metodológica de trabalho, combinando mitologia e psicanálise, entende que o monomito (conceito cunhado pelo estudioso) expressa a necessidade de transformação do herói a partir de uma crise, algo que culmina em um ritual de passagem. Assim, ambos os modelos tratam da aprendizagem e da transfiguração dos personagens centrais.

<sup>4</sup> O ensaio de Susan Sontag é datado de 1965 e enfoca os filmes de ficção científica dos anos 1950 e 1960, ao passo que o estudo de Noël Carroll, publicado em 1990, trata do horror do gótico até fins dos anos 1980. Sobre o extrapolador, a filósofa escreve: “Outra versão do segundo roteiro [composto por quatro partes] começa com o herói-cientista em seu laboratório, localizado no porão ou no térreo de sua agradável e bela residência. Com suas experiências, ele provoca sem querer uma terrível metamorfose em alguma espécie de planta ou animal que se torna carnívora e começa a se comportar de maneira frenética. Ou então, acaba se ferindo em suas experiências (às vezes irreparavelmente) ou ele próprio é ‘invadido’. Às vezes, realiza experiências com radiação, ou constrói uma máquina para se comunicar com seres de outros planetas ou para ser levado a outros lugares e épocas” (SONTAG, 1987, p. 245). As partes a que se refere Sontag correspondem, embora não tenham sido nomeadas e

# criação & crítica

Nº39

enredos, no qual “A mensagem em geral é o uso aprovado, humano, da ciência, e não o desvario, a obsessão científica” (SONTAG, 1987, p. 251).

O enredo do extrapolador costuma conter três partes específicas: *a preparação para experiência*, momento no qual há uma pretensa justificativa do ato, o que pode revelar traços megalomaniacos por parte do protagonista (lembramos que Victor Frankenstein pretendia equiparar-se a Deus e criar a Vida); *a experiência em si mesma*, algo que pode apresentar um sucesso apenas aparente ou somente parcial, momento que culmina na demonstração de que a experiência deu errado, especialmente quando o experimento provoca danos no entorno (o monstro inominado em ataque à família e à comunidade de Victor Frankenstein); e *confronto*, etapa em que o experimento precisa ser destruído, o que frequentemente inclui a aniquilação do próprio cientista, que pratica uma espécie de suicídio voluntário para compensar seu erro/crime, algo como um ajuste simbólico (a morte final de Frankenstein na longa e a incessante busca para a destruição do monstro). A despeito do moralismo frequentemente presente em histórias desse tipo, Carroll faz uma ressalva:

Em muitas versões do enredo do extrapolador, a morte e a destruição desencadeadas pelo monstro – muitas vezes atingindo entes queridos do extrapolador – é que fazem o extrapolador cair em si e o forçam à destruição de sua criação. Isso leva ao último movimento do extrapolador, a saber, o confronto. Não é preciso dizer que nem todos os extrapoladores veem o erro de seus métodos. Alguns estão prontos a defender até a morte sua experiência e sua criação. Esses são cientistas loucos; muitas vezes nessa variante, a fase de confronto do enredo envolverá não só a destruição da criação monstruosa, mas

---

sistematizadas como na obra de Carroll, às etapas do enredo de descobrimento complexo: irrupção, descobrimento, confirmação, confrontação.



# criação & crítica

Nº39

também a do extrapolador impenitente que a gerou (CARROLL, 1999, p. 175).

O roteiro de *O homem invisível* (2020) evoca o imaginário do cientista extrapolador na figura de Adrian Griffin (Oliver Jackson-Cohen), descrito como um inovador no campo da óptica e um empresário da tecnologia. No entanto, como o ponto de foco da história não é este personagem, tal *plot* permanece de forma latente no filme, como uma narrativa mestra oculta. O experimento que produzirá destruição consiste em um traje, composto por multicâmeras, capaz de criar uma projeção refrativa e tornar o seu usuário invisível (figura 1). A novidade desse roteiro consiste no fato de que, antes de constituir uma manifestação da inteligência do inventor megalomaniaco, o produto da experiência é empregado para uma demonstração de poder, via *manipulação óptica da realidade* (um instrumento para manipulação psicológica da personagem feminina). Articula-se no enredo de Whannell, portanto, uma junção de duas formas de extrapolação: a do cientista propositor de uma ruptura ética e criminoso, e a do sujeito de masculinidade tóxica, dotado de um perfil *gaslighter* obsessivo.



Figura 1. O traje óptico de Adrian, nos poucos momentos em que é visível. (*O homem invisível*, 2020).

Muitas narrativas de horror contemporâneas parecem bastante autoconscientes desses esquemas e estimulam renovações no uso da própria categoria monstro. Adotando uma perspectiva reflexiva sobre os problemas identitários contemporâneos, o/a espectador/a tem diante de si filmes – como *Sob a pele* (*Under the skin*, Jonathan Glazer, 2013), *Corrente do Mal* (*It follows*, David Robert Mitchell, 2014), *O Babadook* (*The Babadook*, Jeniffer Kent, 2014), *Sob a sombra* (*Under the shadow*, Babak Anvari, 2016), *A bruxa* (*The Witch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015), *A Chorona* (*La llorona*, Jayro Bustamante, 2019), *O que ficou para trás* (*His House*, Remi Weekes, 2020) – que tornam a própria monstruosidade uma potente metáfora/alegoria para problemas políticos, coletivos, sociais ou subjetivos. É o que acontece com o relançamento da Universal Studios de *O homem invisível*, uma releitura bastante inovadora do clássico *sci-fi* de 1933, dirigido anteriormente por James Whale. Reunindo elementos do horror, da ficção científica e do *thriller*, a história não enfoca o cientista do romance original de H. G. Wells (1897), mas torna o ponto de interesse uma personagem feminina perseguida por um homem dissimulado (ou louco). A determinação desse enfoque para a trama é fundamental para a construção de uma narrativa de contornos metafóricos sobre relacionamento abusivo, *gaslighting* e violência contra mulher.

## Homens invisíveis

Na versão de Leigh Whannell para *O homem invisível* encontram-se as marcas do enredo de descobrimento complexo, com a diferença de que o monstro sobrenatural (pertencente ao horror artístico) é substituído por um monstro humano (moral) – de resto, as convenções de cada etapa são muito semelhantes, o que garante a sustentabilidade da analogia perpetrada neste artigo. O que se pretende

destacar é o modo como as escolhas narrativas de Whannell criam a base para a exploração de metáforas de um relacionamento tóxico, que pode ser apresentado da seguinte forma generalista: um homem começa a praticar uma série de violências – física, psicológica, moral, sexual e até mesmo patrimonial<sup>5</sup> – contra uma mulher, o que se transforma em algo repetitivo e progressivo (etapa de irrupção). A personagem feminina, ao compreender do que está sendo vítima – ou melhor, ao descobrir a natureza monstruosa do parceiro (etapa de descobrimento) e conseguir reagir –, procura a ajuda de terceiros, o que inclui a autoridade policial, mas tem suas denúncias desacreditadas. Nesse intervalo de tempo, enquanto o agressor segue não sendo reconhecido como tal, há uma escalada de violência que pode produzir catástrofe e morte – e é em tal etapa que o comportamento monstruoso finalmente é comprovado pelos demais (etapa de confirmação) e pode enveredar, enfim, para um confronto (etapa de confrontação)<sup>6</sup>.

Não parece nada gratuito o fato de que a protagonista do filme, Cecilia Kass, seja interpretada por Elizabeth Moss, atriz bastante reconhecida por sua atuação na série *The Handmaid's Tale* (2017), na qual se explora uma distopia patriarcal tirânica que oprime as mulheres por meio de um regime militar-religioso. Por sua vez, quem interpreta o físico e empresário Adrian Griffin é Oliver Jackson-Cohen, ator que participou da série de horror *A maldição da Mansão Bly* (2020), interpretando Peter Quint, um personagem masculino manipulador/abusador/extrapolador. Tais escolhas de elenco parecem embeber as personagens da trama com resíduos de memória espectral coletiva acerca dos atores e seus papéis de destaque mais recentes. Outra memória cultural presente no filme é a peça de Patrick Hamilton, *Gas Light*, de 1938, e que foi adaptada para o cinema como *À meia luz* (*Gaslight*), em 1944, pelo

---

<sup>5</sup> Para melhor compreensão das diferentes formas de violência perpetradas contra mulheres em relações abusivas, ver: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>

<sup>6</sup> Embora a perspectiva do filme termine com um final positivo, na vida real, como provam as estatísticas de feminicídio, muitas vezes a mulher já está morta quando o agressor é colocado em situação de combate pelas autoridades.

diretor George Cukor. A peça ficcional trata da construção de um relacionamento abusivo responsável por distorcer aos poucos a noção de realidade da personagem feminina por meio da manipulação reiterativa – o que incluía truques com luz, ocultamento de objetos, sabotagem de planejamentos e confronto com a memória. O filme tornou a peça tão famosa – assim como o *modus operandi* de um relacionamento tóxico – que o termo *gaslighting* foi incorporado pela psicologia para explicar o tipo de violência que tenciona produzir a degradação de uma subjetividade.

Embora o *gaslighting* não seja inerente aos homens (a partir de uma visão cisheteropatriarcal), estes são seus maiores perpetradores, o que praticamente permite afirmar que se trata de uma violência eminentemente masculina. Um *gaslighter* é quem pratica um tipo de abuso psicológico sutil, cujo intento é plantar na vítima a *incerteza*, minar sua autoconfiança e isolá-la dos grupos sociais a que pertence. Todas essas estratégias pretendem, por meio da sementeira constante da dúvida e da confusão, influenciar na percepção de realidade da vítima, alienando sua sanidade, a ponto de esta ser considerada exagerada, histérica ou louca. Semelhante estratégia de manipulação tem como objetivo exercer poder e controle sobre a vítima, de modo que se torna muito difícil escapar de um relacionamento abusivo.

Na maioria dos casos, o *gaslighting* é um tipo de violência difícil de ser comprovada – pois não há exatamente corpo de delito (daí sua fantasmagoria ou “invisibilidade” diante da lei) –, o que faz com que a maioria dos casos seja arquivada e as mulheres, desacreditadas. É sob esse aspecto que esse filme expressa a potência de sua metáfora: uma violência imaterial é representada pelos atos perversos e criminosos de um homem invisível, cujo comportamento deveria ser proibido. A psicoterapeuta Stephanie Moulton Sarks sublinha que o termo *gaslighting*, embora tenha sido documentado pela primeira vez em 1952, foi listado no Oxford English Dictionary como um tipo de abuso ou manipulação psicológica apenas em dezembro de 2004 (SARKIS, 2019, posição 80) – condição que indica defasagem na aceção e popularização do termo. Sarks destaca, ainda, que não há pesquisas científicas

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

suficientemente conclusivas sobre *gaslighting* (2019, posição 73), razão para que não haja descrição do comportamento no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), algo que, conseqüentemente, torna inominável ou invisível tal forma de violência<sup>7</sup>.

Logo no início do filme, o/a espectador/a é apresentado/a ao ambiente de uma mansão litorânea (figura 2) em Stantson Beach, California, na qual tudo é *aparentemente visível* – vide os quartos que sequer possuem cortina e cujos janelões de vidro dão para o mar (figura 3), e a quantidade de câmeras a vigiar o interior e o exterior da propriedade. O espaço físico ganha certo contorno gótico porque remete a um castelo à beira do abismo (um traço do sublime horrífico) e porque constitui-se

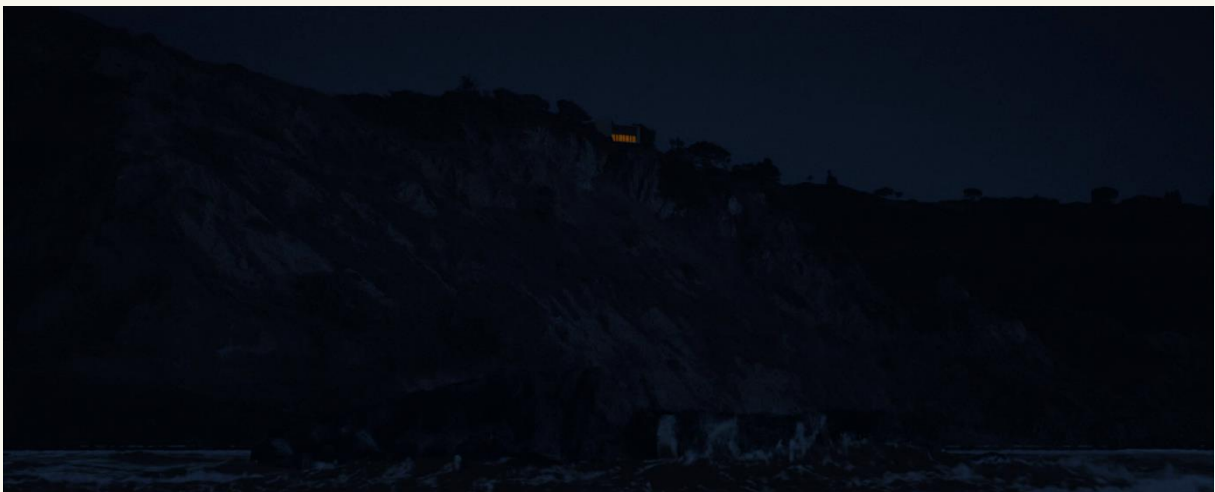


Figura 2. Mansão litorânea de propriedade de Adrian Griffin (O homem invisível, 2020)

como local de aprisionamento mais que de proteção. A construção solitária, distante de outras ocupações, cercada em parte por muros altos e em parte pelo mar, constitui uma opção estética que reforça a atmosfera de medo em torno da residência, além

---

<sup>7</sup> No livro-depoimento da psicoterapeuta Manuela Xavier, a autora destaca: “Eu sabia nomear violência sexual, violência física, ameaças de morte e ameaças à integridade da mulher como abuso; *mas me faltava repertório para nomear toda a manipulação psicológica e culpabilização também como tal*. Depois de atravessar a espessa nuvem de culpa, consegui organizar todos os comportamentos de sistemática humilhação, regulação, controle e menosprezo como abuso; e só aí entendi que os abusadores podem engajar outras performances que não a brutalidade”. (XAVIER, ano, posição 125, sem grifos no original)

do aspecto proposital de dificultar tanto as opções de fuga quanto as de socorro, quando e se necessárias. É desse local isolado que Cecilia conseguirá escapar na primeira parte do enredo.

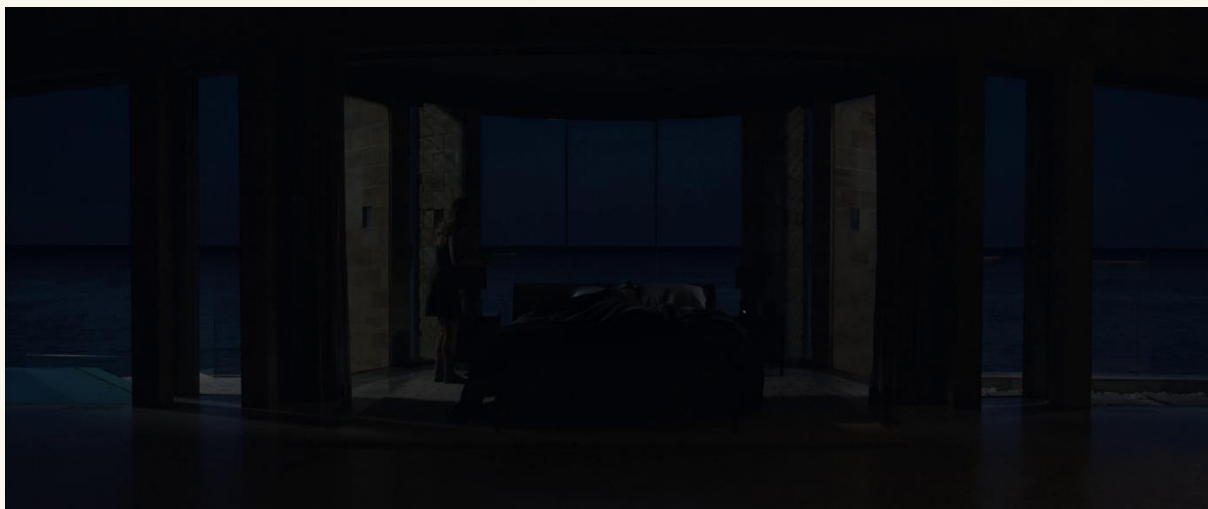


Figura 3. Interior da mansão, arquitetura que acentua o dar-a-ver (O homem invisível, 2020)

Quanto ao espaço arquitetônico do horror, o pesquisador Marcio Markendorf apresenta argumentos que podem ser aplicados no contexto em análise:

(...) o espaço arquitetônico no horror gótico não proporciona refúgio, pois sua configuração espacial retém as vítimas na esfera do perigo e sob o poder aprisionador do monstro, além de liberar forças infernais e reprimidas de lugares ocultos. A edificação em vez de limitar o acesso de agentes agressores, torna a movimentação monstruosa acessível não apenas do exterior para o interior, mas também do interior para o exterior.

O espaço arquitetônico, sob tal perspectiva, cumpre a função pragmática de circunscrição da esfera de influência do monstro, de modo que a área e o perímetro do cenário definem o território de dominação da criatura. Com base nesse contexto, cabe observar que o princípio de ação do monstro assenta-se em um caráter tirânico e



# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

egótico – tudo deve sujeitar-se às suas vontades e os seres lhes pertencem como objetos. O vínculo do monstro a uma propriedade e a determinação de seu pertencimento a um território limitado, portanto, são os fatores que impedem a atomização de sua força opressora e desejante. (MARKENDORF, 2017, p. 40)

Dentre as estratégias abusadoras e coercitivas de Cecilia por parte de Adrian, como se verá mais adiante, está a estrutura arquitetônica, capaz de sitiar corporalmente o corpo da vítima feminina, ao modo de uma combinação de cativeiro físico e emocional. A grandiosidade da mansão igualmente alude à verticalização hierárquica da relação, uma vez que a personagem de Elizabeth Moss se encontra autoritariamente submissa ao marido abusador (descrito como um sociopata narcisista) – e monstro moral. O caráter egótico e tirânico, próprio dos enredos de horror, ademais, pode ser comparado ao relacionamento abusivo.

Duas semanas após a fuga, traumatizada pelo tempo que vigorou o relacionamento abusivo, sofrendo de medo e insegurança contínuos – ainda que esteja morando na casa de um amigo policial, James Lanier (Aldis Hodge) junto com a filha dele, Sydney Lanier (Storm Reid), com seu paradeiro desconhecido por outras pessoas –, Cecilia só consegue relatar parcialmente o sofrimento experienciado com o namorado quando tem a notícia da morte de Adrian – o que saberemos, mais tarde, tratar-se de um suicídio forjado. O comportamento do ex-namorado, então, é descrito como extremamente controlador, expressando uma necessidade de poder sobre todas as esferas da vida de Cecilia – vestuário, convívio social, comportamento e até mesmo o pensamento:

CECILIA

Ele controlava absolutamente tudo, sabe? Inclusive eu. Ele controlava a minha aparência, o que eu vestia e o que eu comia. Ele sempre controlava quando eu saía de casa, o que eu falava, e até o que eu

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

pensava. E se ele não gostasse do que achava que eu estava pensando... Ele... ele...

JAMES

Ele o quê? Batia em você?

CECILIA

Entre outras coisas também.

Ele queria ter um filho. E eu sabia que se deixasse, nunca mais poderia um dia deixá-lo.

(O Homem invisível, 2020, 00:16:15-00:17:20)

Pouco depois de receber uma parcela da herança de Adrian<sup>8</sup>, subterfúgio jurídico que tenta reconectá-la ao ex-marido, uma sequência de estranhos incidentes começa a produzir outra instância de isolamento social: distúrbios incomuns pela casa, estranhas presenças pelos cômodos, sabotagem de uma entrevista de emprego, desmaio induzido por medicamentos, violência discursiva contra a irmã, Emily Kass (Harriet Dyer), através de um *e-mail*, e a violência física contra Sydney, a filha do amigo que a acolhe e protege.

O conjunto de violências, de caráter persecutório e escalonado, conta com os seguintes eventos no enredo: uma primeira aparição de Adrian na moradia temporária de Cecilia, visível mais para o/a espectador/a, quando esta anuncia a abertura de uma poupança para Sydney cursar a faculdade; o sentimento de Cecilia estar sendo observada no próprio cômodo enquanto desempacota roupas novas; um incêndio produzido na cozinha de forma proposital por Adrian, de modo a culpar Cecilia por sua

---

<sup>8</sup> Um primeiro estranhamento de Cecilia está relacionado às condições de recebimento da correspondência, uma vez que o paradeiro em que se encontrava era conhecido apenas pela limitada rede de apoio (Emily, James e Sidney), o que já sugere que Adrian continuava a ter conhecimento e controle de tudo. Outro ponto importante é que uma cláusula para recebimento da herança é que Cecilia não se envolvesse em nenhum crime e nem recebesse nenhum laudo de ser mentalmente incapaz, interdições que serão violadas por meio dos estratagemas de Adrian.

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

“distração” com a comida no fogo; ao sentir-se novamente observada na casa dos Lainer, Cecilia verifica os cômodos e encontra a porta da frente destrancada pelo lado de dentro – apenas o/a espectador/a percebe que há alguém invisível perto da protagonista; Adrian puxa o edredom que cobre a cama onde dormem Cecilia e Sydney, faz as luzes piscarem (uma clara referência à peça/filme *Gaslight*), depois pisa no lençol que Cecilia tenta colocar de volta sobre a cama – assustada, a personagem pede ajuda a James, mas, não vendo ninguém, o policial alerta que aqueles “pensamentos persecutórios” iriam enlouquecê-la; uma entrevista de emprego de Cecilia é sabotada, pois Adrian havia retirado o portfólio dela da pasta (o que a faz duvidar de si, pois lembrava de ter colocado lá seus materiais de trabalho), e, em seguida, ela desmaia em frente ao entrevistador sob efeito de Diazepam (a mesma droga usada por Cecilia para dopar Adrian e fugir da mansão); Adrian dá indícios de sua presença na casa de Cecilia durante o banho, ao deixar à vista o frasco de Diazepam, medicamento com o qual drogou Cecilia antes; ao confrontar Tom Griffin (Michael Dorman), irmão de Adrian, sobre as ocorrências anteriores, há uma descrença tanto de Tom quanto de James sobre o que Cecilia argumenta – que Adrian forjou o suicídio e estava surgindo invisível para ela por ser um gênio da óptica; Adrian, passando-se por Cecilia, envia uma mensagem desagradável à cunhada, com o intuito de romper essa linha da rede de apoio, e Cecilia não consegue provar que não foi a responsável pelo e-mail; Adrian dá um soco em Sydney quando esta tentava consolar Cecilia, e James se enfurece com a protegida, sobretudo quando a protagonista explica que a ação foi de Adrian; Cecilia encontra o celular de Adrian no sótão da casa onde mora (dispositivo que continha fotografias dela e de Sydney dormindo na cama), além do portfólio de trabalho da protagonista e uma faca – itens que foram plantados no lugar para sinalizar, novamente, a presença persecutória do agressor; após, pela primeira vez, ter conseguido tornar Adrian e seu traje óptico visíveis, Cecilia entra em embate com o abusador e é agredida fisicamente por ele; Cecilia encontra-se em um restaurante com a irmã para tentar provar que Adrian está

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

vivo, mas o homem, valendo-se de sua invisibilidade, assassina a ex-cunhada (com a faca antes encontrada no sótão), incriminando Cecilia; em função de todos os acontecimentos anteriores, Cecilia é internada pela polícia em um Centro de Tratamento de Segurança e lá é estuprada por Adrian, descobrindo, mais tarde, cerca de um mês depois, estar grávida dele; como teria perdido a sanidade e cometido um crime, conforme parecem ter demonstrado os eventos pregressos, a cláusula da herança é acionada e Cecilia perde o direito aos bens; o irmão de Adrian confirma que o ex-abusivo de Cecilia está vivo e informa-a que, se ela retornar à mansão com o filho em gestação, tudo voltará ao normal.

Toda essa torturante cadeia de eventos é produzida com o intuito de minar a credibilidade e confiança das demais personagens sobre a protagonista, sinalizar um possível transtorno psiquiátrico pós-traumático, mas, sobretudo, como meio de punir severamente *a mulher que abandonou o lar*. Sob custódia em um hospital da polícia, Cecilia é novamente desconectada totalmente de sua rede de apoio. Por meio do irmão de Adrian, Tom Griffin (Michael Dorman), descobre que Adrian tinha substituído as pílulas anticoncepcionais que tomava por outras, para que ela engravidasse – o que é outro mote do gótico, o tirano obcecado por um herdeiro.

Um ponto de virada no roteiro acontece quando há a passagem do descobrimento e seu dificultoso drama de prova para a etapa da confrontação: Cecilia simula tentar o suicídio no hospital para, assim, atacar Adrian, culminando na fuga de ambos da instituição policial. No caminho, uma série de testemunhas comprovam que “algo” havia cometido um ataque e um novo personagem é incriminado – Tom, possivelmente a mando de Adrian, tentara matar Sydney, mas é morto antes disso por Cecilia –, de forma que os Lanier finalmente dão crédito à protagonista. Com alguma prova material do que a mulher argumenta, a polícia finalmente se mobiliza e encontra Adrian em um falso cativo na própria mansão, o que faz as autoridades concluírem, de início, que o físico era uma vítima do irmão. Cecilia, mais uma vez, não consegue argumentar que o principal criminoso ainda está à solta e livrando-se dos

# criação & crítica

Nº39

crimes cometidos, de modo a concluir: “É isso o que ele faz. Faz com que eu me sinta louca sempre. É isso o que ele faz. E está fazendo de novo” (O homem invisível, 2020, 01:41:41-01:41:55).

Não é difícil perceber a analogia que se produz entre um personagem que descobre um monstro em um filme de horror e enfrenta o ceticismo das pessoas, e uma vítima de abuso psicológico, que não consegue provar a existência do monstro, uma vez que a maioria das evidências disponíveis são fantasmáticas ou imateriais de uma presença manipuladora. Note-se que o homem invisível, coberto pelo traje do patriarcado e pelo traje óptico, equivale à figura do fantasma – entidade não visível, mas cujo poder monstruoso opera sem entraves pelo princípio da onipresença invisível. Nesse âmbito, Cecilia figura como a *personagem descobridora desacreditada* que, como ocorre em muitos casos, precisa enfrentar o abusador sozinha, sem auxílio das autoridades – que não creem e, por isso, nada fazem. O roteiro de Whannell não explora tanto a alienação da sanidade da personagem feminina (embora Cecilia declare: “ele me faz parecer louca”), mas radicaliza o sentimento de isolamento social da protagonista. Afinal, como seria possível demonstrar que alguém poderia fingir suicídio e o próprio sequestro e ainda perseguir de forma oculta a ex-namorada? Bem, nada melhor que um gênio louco/extrapolador da óptica, associado ao irmão igualmente abusivo, para tornar seus crimes horríficos invisíveis e para extrapolar seus poderes científicos, produzindo excrecências sociais.

Para finalizar, voltemos à metáfora do monstro: um *gaslighter* aplica violência progressiva e reiterativa, como na irrupção de uma anomalia. Embora os esquemas culturais não sejam quebrados, a monstrosidade moral procura operar uma distorção da realidade (por mentira, negação dos fatos, banalização dos sentimentos da vítima, manipulação) e aumentar seu poder exponencialmente, muitas vezes pela imposição da incerteza, do medo e da insegurança – sentimentos típicos de um filme de horror. Muitas das vezes, o drama de prova contra esse monstro é inviável e a personagem descobridora é a aniquilada. Essa é premissa que alimenta a despótica certeza de

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

impunidade, controle e poder absolutos de Adrian, muito bem representada na seguinte fala de Cecilia:

Uma noite eu estava sentada pensando em como deixar o Adrian. Eu estava planejando tudo na minha cabeça. Ele estava me encarando. Me estudando. E, sem eu dizer uma única palavra, ele disse que eu nunca poderia deixá-lo. E, que onde quer que eu fosse, ele me encontraria (O Homem invisível, 2020).

Por sorte, o filme oferece ao/à espectador/a um tipo de acerto de contas que se assemelha a um *plot* vingança: Cecilia, fazendo uso do mesmo dispositivo de invisibilidade de Adrian, encena visualmente o suicídio de Adrian, matando-o em frente a uma das câmeras de segurança da mansão onde o filme se inicia. Vale lembrar, ainda, que no enredo de vingança há uma ideia de equilíbrio da balança simbólica das agressões, como na lógica de Talião, do olho por olho, dente por dente. A princípio, aquele que busca vingança não pode exceder-se na violência, ultrapassando o mal sofrido, caso contrário será visto pelo espectro de agressor. Durante a sequência final do filme, em um jantar na mansão do físico milionário, Adrian diz para Cecilia (figura 4):

Sei que às vezes acha que está enlouquecendo. Mas eu sou o único que pode ajudá-la. Lembra? Porque eu conheço você melhor do que todo mundo. Quer dizer... isso não deveria ser uma surpresa (O Homem invisível, 2020, 01:47:57-01:48:19).



# criação & crítica

Nº39

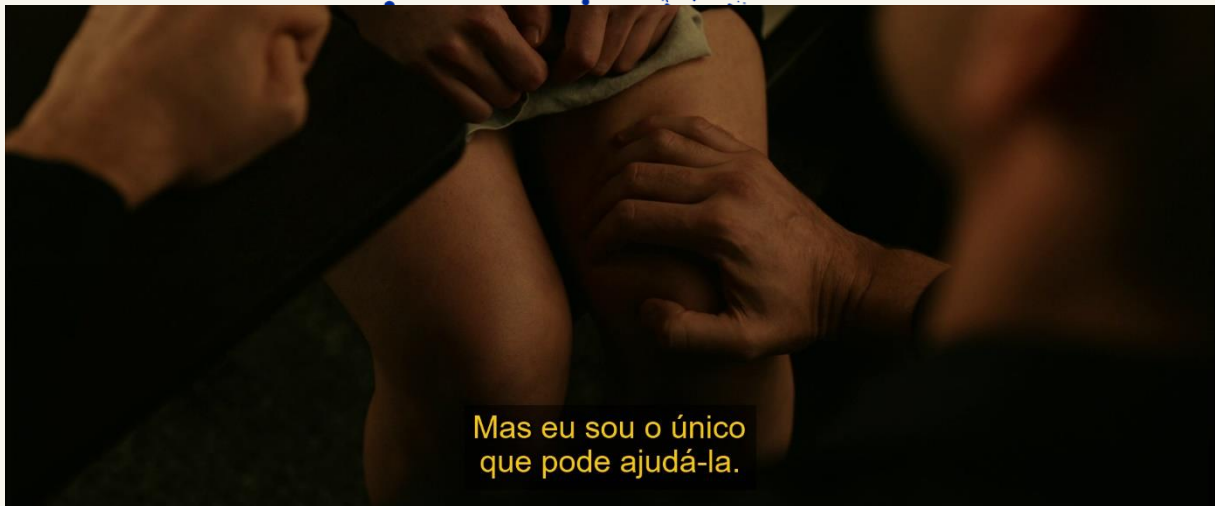


Figura 4. Adrian tentando manipular Cecilia pela última vez.

A protagonista de *O homem invisível* paga o sofrimento sofrido com justiça poética, não tanto com justiça jurídica, como deveria ser, e é este o ponto alto da narrativa, um momento apoteótico. Tudo porque não há paz no coração sem que haja a supressão do agressor. E, desta vez, é Cecilia quem usa a lei a seu favor, pois não há qualquer prova material de seu crime e a única história que pode ser confirmada é a de um corpo morto, vitimado pelas próprias mãos. Enquanto Adrian jaz no chão, encharcado pelo próprio sangue, Cecilia senta-se calmamente em uma poltrona fora do alcance das câmeras, já sem o traje que torna a invisibilidade possível, e demonstra que ela, finalmente, venceu-o no próprio jogo dele. Assim, como se fosse uma falange de linchamento feminista, no desfecho do filme, a personagem de Elizabeth Moss parece vingar-se simbolicamente por todas as vítimas da masculinidade opressora e de seu regime político de controle e manipulação, utilizando as próprias estruturas – tanto verbal quanto científica – criadas por seu agressor/abusador.

O enredo de *O homem invisível* representa diversos sinais de um relacionamento abusivo provocado por um *gaslighter*, tais como mentira, manipulação, triangulação<sup>9</sup> e distanciamento. A psicoterapeuta Stephanie Sarkis

---

<sup>9</sup> De acordo com Sarkis: “Triangulação é o termo usado na psicologia para designar a comunicação entre duas pessoas que se dá por meio de terceiros. Em vez de falar diretamente com alguém, os

# criação & crítica

Nº39

reforça a leitura enveredada aqui, que assimila a figura do extrapolador a do *gaslighter*, isto é, a do horror científico ao horror doméstico, quando afirma que:

Os gaslighters usam as suas próprias palavras contra você; tramam contra você; mentem na sua cara; negam as suas necessidades; exibem poder excessivo; tentam convencê-la de uma realidade forjada; fazem com que a sua família e os seus amigos se voltem contra você – tudo isso para vê-la sofrer, para consolidar o poder que exercem e para fazer com que você fique mais dependente deles. (SARKIS, 2019, posição 86-88).

Em outra passagem, Sarkis enfatiza o terror emocional produzido por um indivíduo manipulador:

Os gaslighters infernizam a vida das pessoas para manipulá-las e controlá-las; costumam atacar aquelas que têm menos poder e autoridade, e ameaçam quem tenta denunciar seu comportamento. Também podem ser autores de violência doméstica, cometendo violência verbal, física, sexual ou emocional para manter suas vítimas em *estado permanente de medo* (SARKIS, 2019, posição 166, sem grifos no original).

Conforme argumentado neste artigo, a leitura analítica da violência de gênero a partir do enredo de descobrimento complexo, bem como da junção do enredo do cientista extrapolador, permitem dar potência à metáfora do relacionamento abusivo por meio de um horror de ficção científica feminista. Como procurou ser demonstrado, a etapa do drama de prova para confirmação da(s) violência(s) torna-se um projeto

---

*gaslighters* se valem de um amigo comum, um colega de trabalho, *um irmão* ou um dos pais para transmitir uma mensagem” (2019, posição 263, sem grifos no original).

# criação & crítica

Nº39

quase impraticável uma vez que todas as ações do personagem masculino se encaminharam para a tentativa de neutralizar a confiança dos outros (rede de apoio e figuras de autoridade) na protagonista. Cecilia está para as inúmeras mulheres que vivenciam o machismo, a misoginia e a opressão de uma sociedade cisheteropatriarcal e que são incapazes de comprovar as diversas formas de cerceamento sofridas – contexto que incorre, ironicamente, em novas camadas de violência quando são taxadas de exageradas, histéricas ou loucas. A invisibilidade de uma força jurídica e penal que trabalha *pelo homem e para o homem* termina por levar, muitas das vezes, ao arquivamento dos casos denunciados ou a medidas restritivas completamente inócuas para a segurança das mulheres. Uma resolução que, ao contrário do desfecho do filme, autoriza o aumento de corpos empilhados de mulheres.

## Referências

A CHORONA (Título original: La Llorona). Direção: Jayro Bustamante. Guatemala: La Casa de Production, 2019. *Longa-metragem cor* (97 min).

A CORRENTE DO MAL (Título original: It Follows). Direção: David Robert Mitchell. Los Angeles, CA: Two Flints, 2014. *Longa-metragem cor* (100 min).

A MALDIÇÃO DA MANSÃO BLY [*Seriado*] (Título original: The Haunting of Bly Manor). Criação de Mike Flanagan, baseada no romance *The Turn of the Screw*, de Henry James (1898). Estados Unidos: Netflix, 2020. Son., color. Série exibida pela Netflix.

ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale**. Toronto, Canadá: McClelland and Stewart, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**: Entrevista concedida a Bill Moyers. In: FLOWERS, Betty Sue Flowers (org). Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

# CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. (Coleção Estudos Culturais, 3). Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

GASLIGHT (Título no Brasil: À Meia-Luz). Direção: George Cukor. Los Angeles, California: Metro-Goldwyn-Mayer, 1944. *Longa-metragem pb* (114 min).

HAMILTON, Patrick. *Gas light*. London: Richmond Theatre, 1938.

JAMES, Henry. **The Turn of the Screw**. New York: The Macmillan Company, 1898.

MARKENDORF, Marcio. “A espacialidade gótica como dimensão do horror”. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. (orgs). **Vertigo – vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 39-55.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte e Ciência, 1983.

O BABADOOK (Título original: The Babadook). Direção: Jennifer Kent. Toronto, Canadá: Entertainment One, 2014. *Longa-metragem cor* (94 min).

O HOMEM INVISÍVEL (Título original: The invisible man). Direção: Leigh Whannell. Universal City, Califórnia: Universal Pictures, 2020. *Longa-metragem cor* (124 min).

O HOMEM INVISÍVEL (Título original: The invisible man). Direção: James Whale. Universal City, Califórnia: Universal Pictures, 1933. *Longa-metragem pb* (71 min).

O QUE FICOU PARA TRÁS (Título original: His house). Direção: Remi Weekes. Los Angeles, California: New Regency Productions, 2020. *Longa-metragem cor* (93 min).

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SARKIS, Stephanie Moulton. **O fenômeno gaslighting: a estratégia de pessoas manipuladoras para distorcer a verdade e manter você sob controle**. Tradução de Denise Carvalho Rocha. São Paulo: Cultrix, 2019.

# criação & crítica

Nº39

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. Frankenstein (1818). In: GUSTON, David H.; FINN, Ed; ROBERT, Jason Scott (Eds.). **Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds**. Cambridge: MIT Press, 2017.

SOB A PELE (Título original: Under the skin). Direção: Jonathan Glazer. London: Film4, 2013. *Longa-metragem cor* (108 min).

SOB A SOMBRA (Título original: Under the shadow / Zir-e Sayeh). Direção: Babak Anvari. London: Wigwam Films, 2016. *Longa-metragem cor* (84 min).

SONTAG, Susan. “A imaginação da catástrofe”. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.243-262.

THE HANDMAID'S TALE [Seriado]. Criação de Bruce Miller, baseada no romance homônimo de Margaret Atwood (1985). Estados Unidos: Hulu, 2017. son., color. Série exibida pela Hulu.

XAVIER, Manuela. **De olhos abertos: uma história não contada sobre relacionamentos abusivos**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2022 [recurso eletrônico/epub].

WELLS, H. G. **The invisible man**. New York: Edward Arnold, 1897.

Submetido em: 11/02/2024

Aceito em: 28/08/2024