



O sagrado fragmentado: pluralismo religioso e colapso da fé no horror cinematográfico de *O exorcista: o devoto* (2023)

Lo sagrado fragmentado: pluralismo religioso y colapso de la fe en el horror cinematográfico de *El exorcista: el creyente* (2023)

The fragmented sacred: religious pluralism and the collapse of faith in the cinematic horror of *The Exorcist: believer* (2023)

Luís Geraldo Rocha¹

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, SP, Araraquara, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6711-326X>

Resumo: Lançado em 2023 como continuação direta do clássico *O exorcista* (1973), o filme *O exorcista: o devoto* retoma a temática da possessão demoníaca sob novas condições culturais e espirituais. O artigo compara os dois filmes a partir da análise da cena de exorcismo, com atenção à *mise en scène* e à forma como cada obra constrói sua resposta ao mal. Também se analisa o retorno da personagem Chris MacNeil, cuja presença evoca o contraste entre um tempo em que o exorcismo ainda passava por mediações institucionais e um presente em que essas referências se fragmentam. A partir de uma abordagem comparativa, que articula elementos dos estudos de cinema e da sociologia da religião, investiga-se como a fé se transforma quando não encontra mais mediações estruturantes que lhe deem forma. O contraste entre as duas obras evidencia o esvaziamento da ritualidade sacramental e a dificuldade de se constituir, no presente, um repertório coletivo de enfrentamento do mal, cujas imagens, outrora ordenadas pela autoridade religiosa, hoje se dispersam em performances subjetivas e crenças concorrentes.

Palavras-chave: O Exorcista; Horror religioso; Cinema contemporâneo; Narrativa audiovisual.



Resumen Estrenada en 2023 como continuación directa del clásico *El Exorcista* (1973), la película *El Exorcista: El Creyente* retoma la temática de la posesión demoníaca bajo nuevas condiciones culturales y espirituales. El artículo compara ambas obras a partir del análisis de la escena de exorcismo, prestando atención a la *mise-en-scène* y a la forma en que cada película construye su respuesta al mal. También se analiza el regreso del personaje Chris MacNeil, cuya presencia evoca el contraste entre una época en que el exorcismo aún pasaba por mediaciones institucionales y un presente en que esas referencias se fragmentan. Desde un enfoque comparativo que articula elementos de los estudios cinematográficos y de la sociología de la religión, se investiga cómo se transforma la fe cuando ya no encuentra mediaciones estructurantes que le den forma. El contraste entre las dos películas evidencia el vaciamiento de la ritualidad sacramental y la dificultad, en el presente, de constituir un repertorio colectivo de enfrentamiento del mal, cuyas imágenes, antes ordenadas por la autoridad religiosa, hoy se dispersan en performances subjetivas y creencias en competencia.

Palabras clave: El Exorcista; Horror religioso; Cine contemporáneo; Narrativa audiovisual.

Abstract: Released in 2023 as a direct sequel to the classic *The Exorcist* (1973), *The Exorcist: Believer* revisits the theme of demonic possession in a new cultural and spiritual context. This article compares the two films by analyzing their exorcism scenes, with particular attention to *mise-en-scène* and how each work constructs its response to evil. It also examines the return of the character Chris MacNeil, whose presence highlights the contrast between a time when exorcism was still mediated by institutional structures and a present marked by the fragmentation of such references. Drawing on a comparative approach that combines film studies and the sociology of religion, the study investigates how faith transforms when it no longer relies on structuring mediations. The contrast between the two works reveals the erosion of sacramental rituality and the contemporary difficulty in constructing a collective repertoire to confront evil—whose imagery, once organized by religious authority, now disperses into subjective performances and competing beliefs.

Keywords: The Exorcist; Religious horror; Contemporary cinema; Audiovisual narrative.

Introdução

O exorcista (1973), dirigido por William Friedkin e baseado no romance homônimo de William Peter Blatty, consolidou-se como uma das representações mais emblemáticas do confronto entre o bem e o mal no cinema. A obra estabeleceu um modelo narrativo em que a presença demoníaca representa uma ruptura ontológica, exigindo uma resposta ritualizada e fundada em autoridade espiritual reconhecida. Sob essa perspectiva, a possessão assume o estatuto de manifestação concreta do demoníaco, impondo o retorno de práticas sagradas como fronteira entre o sagrado e o profano.

A narrativa de *O exorcista* desenvolve-se a partir de duas trajetórias paralelas que convergem no enfrentamento do mal. De um lado, a deterioração psíquica e física de Regan MacNeil (Linda Blair) e a busca desesperada de sua mãe, Chris (Ellen Burstyn), por explicações e ajuda; de outro, o percurso do padre Damien Karras (Jason Miller), jesuíta e psiquiatra, que atravessa uma grave crise de fé agravada pela morte da mãe. Quando Chris recorre a ele em busca de auxílio, os dois caminhos se entrelaçam,



intensificando a presença do sobrenatural que já atravessava a narrativa desde sua abertura. O ceticismo inicial de Karras vai cedendo à medida que os sinais da possessão se tornam incontornáveis, conduzindo-o a uma jornada de reconciliação com sua vocação sacerdotal. Ao lado do experiente padre Merrin (Max von Sydow), especialista em exorcismos, Karras enfrenta a entidade demoníaca como um último chamado à fé. Seu gesto final – ao tomar sobre si a força que domina Regan e lançar-se pela janela – constitui um sacrifício pleno, expressão radical de autodoação que resgata a potência mediadora do sacerdócio diante da presença maligna.

A *mise en scène*, cuidadosamente orquestrada por William Friedkin, sustenta a ritualidade como eixo dramático. O quarto de Regan é transformado em espaço liminar, isolado do restante da casa, impregnado de luz azulada, frio anormal e vozes sobrepostas, um território de confrontação espiritual, no qual se manifesta uma alteridade radical. Na composição da cena, Chris MacNeil – atriz e mãe de Regan – sua secretária Sharon e Karl e Wili, os empregados da casa, são deliberadamente afastados do cômodo, reforçando a separação entre o cotidiano ordinário e o espaço reservado à liturgia. Isolados com Regan, os dois padres conduzem o embate com a entidade, que assume contornos transcendentais e exige um conjunto de procedimentos rituais claros, sustentados por signos religiosos partilhados e conduzidos por agentes legitimados pela tradição sacramental católica.

O *exorcista* consolidou as bases de um subgênero do horror que permaneceria influente nas décadas seguintes, ao representar a possessão demoníaca como ruptura espiritual concreta. Nesse contexto, o exorcismo configura-se como cerimônia litúrgica ancorada em uma tradição ainda operante, com estrutura, autoridade e finalidade restauradora. Tal arranjo narrativo adquire densidade à medida que mobiliza a doutrina católica como horizonte de sentido, enfraquecida, mas ainda capaz de oferecer mediações entre o humano e o sagrado. Como consequência, a fé passa a estruturar a própria dinâmica dramática da narrativa, conferindo ao confronto espiritual uma função organizadora na *mise en scène*. O filme reinscreve o horror em chave teológica, tratando o cinema como espaço de dramatização do sagrado em tempos de incerteza espiritual.

Partindo desse enquadramento conceitual e espiritual, o artigo busca compreender como a imagem da fé se transforma quando o exorcismo deixa de ser conduzido por uma autoridade sacramental reconhecida e passa a assumir a forma de uma prática compartilhada, desvinculada de mediações institucionais e marcada por



performances individuais e heterogêneas. Em outras palavras, busca-se compreender como a ritualidade cinematográfica do combate ao mal – consagrada em *O exorcista* (1973) – é ressignificada em *O exorcista: o devoto* (2023), num contexto em que a fé se dissocia das instituições religiosas e se fragmenta em espiritualidades sincréticas e voláteis. O artigo investiga essa transição como sintoma das transformações modernas na relação entre fé e modos de representação do sagrado, com base em análise comparativa da *mise en scène* e da construção do exorcismo nas duas obras. O objetivo é compreender como o horror contemporâneo dramatiza o esvaziamento do sagrado e os novos regimes de espiritualidade em tempos de pluralismo e desinstitucionalização religiosa.

A abordagem proposta neste estudo pode ser definida como uma análise comparativa ritual-estética, situada no cruzamento entre a teoria do horror cinematográfico e a sociologia da religião. O estudo articula elementos de uma crítica formalista – centrada na *mise en scène* do exorcismo – com uma perspectiva sociológica inspirada em autores como Douglas E. Cowan (2008) e Peter Berger e Thomas Luckmann (2005), atentos às transformações contemporâneas da experiência religiosa.

A análise considera os recursos fílmicos – montagem, espacialidade, sonoridade e composição ritual – como operadores expressivos na encenação do conflito entre fé e secularização. O artigo propõe uma leitura das estratégias visuais e narrativas por meio das quais a linguagem cinematográfica expressa o colapso das mediações espirituais. Tomado como forma e sintoma, o exorcismo é analisado em chave fenomenológica, a partir dos modos como a ritualização audiovisual revela o esvaziamento das instituições religiosas na modernidade. Dessa forma, o percurso metodológico é orientado por uma leitura cinematográfica que mobiliza instrumental teórico de outras áreas – como a teologia, a filosofia e a sociologia – articulando uma abordagem interdisciplinar voltada à análise formal e conceitual do horror religioso contemporâneo. A combinação visa compreender a dramaturgia interna dos filmes e os modos como ela expressa impasses culturais, como a fragmentação da fé e o declínio da autoridade espiritual.

O artigo está organizado em três tópicos. Inicialmente, revisita-se o lugar fundacional de *O exorcista* (1973) na constituição de um imaginário cinematográfico do horror religioso, destacando a centralidade do ritual sacramental e da autoridade espiritual na encenação do confronto com o mal. Em seguida, examina-se a releitura proposta por *O exorcista: o devoto* (2023), com atenção à configuração do exorcismo



coletivo e às implicações da fragmentação das mediações religiosas na *mise en scène* contemporânea. Por fim, o estudo se detém na figura de Chris MacNeil, cuja trajetória é analisada como manifestação da conversão da experiência religiosa em objeto de exposição midiática e mercantilização do trauma, permitindo compreender os limites das espiritualidades individualizadas diante da persistência do mal no cinema recente.

Quando o mal entra em cena

O impacto da obra no imaginário social e na história do cinema consolidou-se como um marco cultural. A produção contribuiu decisivamente para a legitimação do horror como linguagem capaz de articular tensões culturais profundas, reposicionando o gênero de um espaço marginal para o centro das atenções críticas e midiáticas. Além disso, estabeleceu uma matriz narrativa recorrente no cinema de terror, cuja repercussão atravessa décadas, alimentando produções que exploram o confronto entre fé, autoridade espiritual e o desamparo diante da adversidade radical. Douglas E. Cowan (2008) propõe compreender o horror religioso como uma forma de teologia popular, capaz de dramatizar o colapso das mediações simbólicas que estruturavam a experiência do sagrado na cultura ocidental. O autor demonstra como esse tipo de narrativa mobiliza o imaginário religioso para articular crises culturais ligadas à fé, à transcendência e à experiência do trágico. Os filmes de exorcismo, ao retratarem o enfraquecimento das instituições religiosas e a fragilidade das autoridades espirituais, transformam o confronto com o sobrenatural em uma alegoria da modernidade tardia, marcada pela perda de sentido e pela dificuldade de sustentação metafísica diante do trágico.

A capacidade de dramatizar o colapso das mediações tradicionais, presente no horror religioso cinematográfico, também se manifestou fora do campo conceitual e expressivo. O *exorcista*, ao acionar repertórios religiosos familiares à boa parte do público da época, gerou uma resposta imediata na esfera pública, envolvendo desde reações individuais intensas até debates institucionais e midiáticos. Filas dobravam quarteirões, espectadores desmaiavam ou vomitavam nas sessões, e líderes religiosos debatiam publicamente o sentido teológico da obra. Mark Kermode (2018) identifica uma das razões de seu impacto ao afirmar:



O *exorcista* apresentou um retrato crível do mundo urbano moderno sendo dilacerado por um mal obscuro e ancestral. Pela primeira vez em um filme *mainstream*, o público testemunhou a profanação gráfica de tudo aquilo que era considerado puro e bom no sonho americano em declínio – o lar, a família, a igreja e, mais chocantemente, a criança¹ (Kermode, 2018, p.11, tradução e grifos nossos).

A representação da possessão demoníaca passou a refletir angústias mais amplas, transformando-se em metáfora das rupturas ligadas à fé, à autoridade, à infância, à medicina e à maternidade. O filme gerou diversas continuações, paródias e recriações, o que evidencia a força e a permanência de seu modelo original. Um exemplo particularmente sintomático desse impacto é o filme turco *Şeytan* (Metin Erksan, 1974), lançado apenas um ano depois, quase como uma reprodução quadro a quadro. No Brasil, essa matriz foi apropriada em registros diversos. *O jeca contra o capeta* (1975), de Amácio Mazzaropi, mobilizou o tema como apelo promocional, incorporando-o ao universo rural e cômico do cineasta, enquanto *Exorcismo negro* (José Mojica Marins, 1974) transpôs o embate espiritual para uma chave macabra e autorreferente, com o próprio Zé do Caixão como exorcista. *A repossuída* (1990), com Linda Blair e Leslie Nielsen, investiu na paródia grotesca, sinal do modo como a matriz narrativa do original foi absorvida e reprocessada em diferentes registros estéticos e culturais.

Outros filmes evidenciam a plasticidade dessa estrutura. *Abby* (William Girdler, 1974), conhecido como o “Exorcista negro”, produzido nos Estados Unidos dentro da onda *blaxploitation*; *El anticristo* (Alberto De Martino, 1974), adaptação italiana que mistura possessão demoníaca com memórias do fascismo; e *Malabimba* (Andrea Bianchi, 1979), que reinterpreta o tema pela via do erotismo e do grotesco. Em tempos mais recentes, o modelo narrativo foi reativado em filmes como *O exorcismo de Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005), que mescla horror e tribunal, e *Invocação do mal* (James Wan, 2013), que resgata a ritualidade católica dentro de um formato de terror *mainstream*.

¹ Do original: *For the first time in a mainstream movie, audiences witnessed the graphic desecration of everything that was considered wholesome and good about the fading American Dream – the home, the family, the church and, most shockingly, the child.*



O legado narrativo da obra também se expressou na própria trajetória da franquia *O exorcista*, com o lançamento de sequências e prequelas² que buscaram expandir o universo da obra original. *O exorcista II: o herege* (1977), dirigido por John Boorman, apostou em uma abordagem mística e científica da possessão, substituindo os padres do primeiro filme por uma nova figura sacerdotal, interpretada por Richard Burton. Entretanto, seu personagem, o padre Philip Lamont, assume a condução do novo ritual, mas sem a densidade teológica ou dramática de Merrin e Karras, o que contribuiu para a recepção crítica negativa e para o apagamento desse episódio na continuidade da franquia. A ausência da personagem Chris MacNeil e a representação de Reagan em continuidade com a mãe – ao contrário do distanciamento proposto em *O exorcista: o devoto* – sugere uma inconsistência que seria acentuada nos títulos posteriores. A recepção negativa da crítica à época comprometeu a continuidade narrativa da franquia, levando muitos fãs a ignorarem esse capítulo. Em 1990, *O exorcista III* foi lançado com roteiro e direção do próprio William Peter Blatty, baseado em seu romance *Legion* (1984). A trama, centrada em assassinatos associados a uma possessão demoníaca, rompe com os eventos dos filmes anteriores e apresenta outro protagonista, vivido pelo ator George C. Scott. O uso do título *O exorcista* nesse caso foi amplamente visto como estratégia comercial, uma vez que a história segue um rumo autônomo.

Nos anos 2000, duas prequelas tentaram dramatizar a origem da possessão enfrentada por padre Merrin. *O exorcista: o início* (2004), de Renny Harlin, e *Domínio: prequela de O exorcista* (2005), de Paul Schrader. Ambas enfrentaram controvérsias de produção e avaliações negativas, mas indicam a vitalidade do tema. Ainda em 2000, o relançamento do filme original com 11 minutos de cenas inéditas – entre elas, a famosa cena da “aranha invertida” – reavivou seu impacto junto a uma nova geração, consolidando sua posição como marco do horror moderno. Finalmente, em 2017, William Friedkin retorna ao tema com o documentário *The devil and Father Amorth*, no qual acompanha um exorcismo real conduzido por Gabriele Amorth, padre italiano conhecido por sua atuação na Diocese de Roma. Embora tecnicamente modesta, a obra revela a devoção pessoal do diretor pela temática e reitera a crença na eficácia do rito como enfrentamento do sofrimento espiritual. O documentário revela um impulso

² Prequela é um filme que se passa cronologicamente antes da narrativa original, oferecendo antecedentes à história já conhecida. Padre Merrin, interpretado por Max von Sydow, é o sacerdote experiente que conduz o exorcismo no filme de 1973, tendo vivido anteriormente uma possessão demoníaca na África – episódio que essas prequelas buscaram dramatizar.



confessional, em que Friedkin se apresenta como cineasta ainda atravessado pelas inquietações sobre fé e religião que *O exorcista* suscitou.

Entretanto, o filme de 1973 passaria por reformulações significativas nas releituras posteriores, em que o confronto com o mal perde sua centralidade litúrgica e passa a ser tensionado por outras formas de espiritualidade, cada vez mais desvinculadas das mediações sacramentais. Dentro dessa nova configuração, insere-se *O exorcista: o devoto* (2023), objeto da análise que se segue.

Nos últimos anos, a produtora *Blumhouse*, especializada em filmes de terror, destacou-se por revitalizar franquias consagradas do gênero. Um de seus projetos mais ambiciosos foi a contratação de David Gordon Green, cineasta inicialmente associado ao cinema independente, para dirigir uma nova trilogia da série *Halloween* (2018-2022). A proposta conciliava reverência ao material original com atualizações temáticas voltadas aos dilemas contemporâneos. Após o relativo sucesso do projeto, Green foi encarregado de resgatar o universo de *O exorcista*, com a promessa de iniciar uma nova trilogia centrada na possessão demoníaca, agora transposta para um contexto marcado por transformações no imaginário religioso e na função das instituições espirituais.

O exorcista: o devoto (2023) inaugura esse ciclo propondo uma atualização conceitual da batalha entre bem e mal à luz dos impasses da modernidade religiosa. Em vez de um confronto ritualizado ancorado na tradição sacramental católica, o novo filme encena um exorcismo coletivo, improvisado e inter-religioso, onde distintas crenças se entrelaçam sem mediação doutrinária ou autoridade espiritual reconhecida. Privada de uma instância normativa comum, a fé emerge como crença subjetiva, atravessada por instabilidade e práticas sincréticas de expressão afetiva. Em contrapartida, o mal continua figurado como entidade concreta, dotada de intencionalidade e poder de devastação. A assimetria entre a solidez da ameaça e a dispersão das respostas religiosas torna-se um dos núcleos dramáticos do filme. O exorcismo perde sua função restauradora e se desdobra como performance coletiva indefinida, marcada pela ausência de um arcabouço ritual compartilhado e pela circulação variada de crenças.

A narrativa acompanha Victor Fielding (Leslie Odom Jr.), pai viúvo cuja filha, Angela (Lidya Jewett), e sua amiga Katherine (Olivia O'Neill) retornam de um misterioso desaparecimento trazendo marcas evidentes de possessão demoníaca. Diante do terror crescente e da recusa da Igreja Católica em intervir, Victor se vê compelido a buscar ajuda em outras fontes. Forma-se então uma assembleia informal, composta por uma enfermeira afastada da fé institucional, um pastor evangélico, uma curandeira africana



e uma médium espiritualista. Figuras que, em conjunto, encenam uma tentativa heterodoxa de enfrentamento espiritual.

Nesse novo cenário, Chris MacNeil (Ellen Burstyn) retorna como autora de *best-sellers* sobre exorcismo e demonologia, além de um relato sobre sua experiência anterior, agora transformada em memória pública integrada ao circuito midiático. A personagem deixa de ocupar apenas o lugar do testemunho e passa a simbolizar a conversão de uma experiência com o sobrenatural em conteúdo comercializado e publicamente estetizado. Sua tentativa de intervir no novo caso, ancorada na autoridade da vivência passada, resulta em fracasso e humilhação. Ferida nos olhos, ela é afastada da cena principal e passa a representar a dissociação entre a memória traumática da possessão e sua reaparição espetacularizada, destituída de ancoragem institucional.

O compartilhamento ritual entre diferentes tradições religiosas, que a princípio encenaria um ideal de pluralismo, revela suas limitações diante da persistência demoníaca. Quando isolada de referenciais mais consistentes, a fé subjetiva também se mostra insuficiente para conter o mal. Esse impasse dramático sustenta a hipótese central deste artigo, que identifica na obra tanto o esvaziamento da autoridade religiosa tradicional quanto as fragilidades das experiências espirituais desconectadas de uma mediação teológica e ritual.

Apesar da tentativa de atualizar o universo da franquia por meio de um exorcismo coletivo e pluralista, o filme não conseguiu estabelecer uma conexão significativa com os fãs do original nem com o público mais amplo do gênero. Essa dissociação contribuiu para sua recepção majoritariamente negativa. Embora tenha obtido uma bilheteria inicial razoável, *O exorcista: o devoto* enfrentou uma recepção amplamente negativa por parte da crítica e do público. No *Rotten Tomatoes* (2023), obteve apenas 23% de aprovação; no *CinemaScore* (2023), recebeu a nota “C”, indicativo de frustração mesmo entre espectadores familiarizados com o gênero. Veículos especializados classificaram o filme como “uma bagunça completa (AdoroCinema, 2023)”, destacando o excesso de clichês, a fragilidade estrutural e o uso oportunista de uma marca consagrada. As reações ilustram as dificuldades da obra em sustentar o legado do filme de 1973 e em renovar sua força simbólica para um novo público.

Essa frustração pode ser interpretada à luz da filosofia do horror formulada por Noël Carroll (1999), que define o gênero pela indução de uma emoção específica – o “horror artístico” – cuja eficácia depende da construção narrativa de uma ameaça

inteligível. Diferente do mero susto, essa experiência articula medo e fascínio diante de entidades que transgridem as categorias ontológicas usuais, como demônios, fantasmas ou monstros. Em *O exorcista: o devoto*, embora o demônio siga figurado como emblema radical do mal, o contexto narrativo em que se insere desloca a tensão para os impasses espirituais de uma cultura marcada pela erosão de referências religiosas partilhadas. A estrutura do exorcismo coletivo, atravessada por crenças heterogêneas, afeta a organização da ameaça e sua resolução ritual. Nesse sentido, a indefinição que permeia a cena ritual pode ser lida como expressão das fragilidades contemporâneas no enfrentamento do mal, em contraste com o modelo clássico de coesão sacramental que caracterizava o filme de 1973.



Figura 1: Diante da impotência médica, Chris é confrontada com a única alternativa que resiste à falência da ciência: o exorcismo. Fonte: Captura do filme *O exorcista* (William Friedkin, 1973).

Em contraste com o original, *O exorcista: o devoto* conduz o espectador ao exorcismo por um encaminhamento narrativo completamente distinto. Nenhuma hipótese espiritual é sequer cogitada pelos médicos, o que reforça o afastamento da fé como instância legitimadora. Embora a medicina fracasse em fornecer uma explicação satisfatória, isso não provoca qualquer deslocamento em direção ao campo religioso institucionalizado (Figura 1). Ao contrário do filme de 1973, não há mediação médica entre a experiência traumática e a busca por uma instância espiritual. A decisão de recorrer ao exorcismo parte de uma personagem secundária: Ann, vizinha de uma das famílias, enfermeira com formação católica e marcada por um trauma pessoal. Mas mesmo ela não propõe um retorno à Igreja, e sim a busca por uma figura pública cuja

autoridade espiritual foi construída no espaço midiático: Chris MacNeil, conhecida por relatar sua experiência passada com possessão demoníaca da filha em livros e entrevistas (Figura 2). Entretanto, sua convocação não resulta em liderança nem em centralidade ritual. Chris surge como um eco do filme original, mas é rapidamente afastada da narrativa, abrindo espaço para a formação daquele grupo já mencionado, composto por indivíduos de crenças distintas e trajetórias espirituais dispersas. A autoridade religiosa tradicional é substituída por uma espiritualidade fragmentária, em que a condução do ritual emerge de vivências subjetivas e vínculos informais.



Figura 2: Ann entrega a Victor o livro de Chris MacNeil, sugerindo que ele conheça sua história e considere a possibilidade de um exorcismo. Fonte: Captura do filme *O exorcista: o devoto* (David Gordon Green, 2023).

Tal reconfiguração se manifesta de forma ainda mais clara na encenação do ritual. Em *O exorcista: o devoto*, o exorcismo é conduzido de modo coletivo e multirreligioso, distanciando-se da resposta institucionalizada típica da tradição católica. A cena remete a uma concepção contemporânea de pluralismo religioso, pautada pela convivência horizontal entre diferentes crenças, reconhecidas como igualmente válidas dentro de seus próprios referenciais espirituais.

A montagem distribui espaço e relevância narrativa de forma equivalente entre as práticas e falas de cada personagem, eliminando qualquer hierarquia entre as tradições representadas. Enquanto no clássico de 1973 os padres Damien Karras e Merrin emergem, como autoridades espirituais centrais, *O exorcista: o devoto* fragmenta a condução do exorcismo e o transforma em uma tarefa coletiva, horizontal e desinstitucionalizada. Tal escolha narrativa converge com o diagnóstico de Anthony

Giddens (1991), segundo o qual a sociedade moderna é marcada pelo enfraquecimento das tradições e pela intensificação da reflexividade social. Com o declínio das tradições como instâncias de autoridade, a religião perde sua centralidade normativa universal e passa a coexistir com múltiplas opções espirituais, abertas à escolha individual:

A cosmologia religiosa é suplantada pelo conhecimento reflexivamente organizado, governado pela observação empírica e pelo pensamento lógico, e focado sobre tecnologia material e códigos aplicados socialmente. Religião e tradição sempre tiveram uma vinculação íntima, e esta última é ainda mais solapada do que a primeira pela reflexividade da vida social moderna, que se coloca em oposição direta a ela (Giddens, 1991, p.98-99).

Nesse panorama, as instituições religiosas deixam de exercer sua autoridade normativa absoluta e são reconfiguradas como uma entre diversas possibilidades espirituais. O saber espiritual, antes dogmático e centralizado, torna-se fluido e negociável, compondo um imaginário onde o sagrado se organiza em torno de experiências subjetivas voltadas à busca de sentido pessoal. Charles Taylor (2007) argumenta que vivemos sob um “novo imaginário social” da fé, em que o sentido religioso se organiza a partir de uma experiência interior e performática, desvinculada de uma verdade transcendente partilhada. Sob esse novo regime espiritual, a fé deixa de se articular como adesão a doutrinas universais e passa a ser moldada por critérios de autenticidade individual e intensidade afetiva. Esse deslocamento é intensificado pela transição de um universo encantado para uma ordem regida por princípios imanentes:

A relação entre Deus e o ser humano passa a ser entendida como mediada por uma ordem imanente e impessoal. [...] Em um nível, essa ordem natural configura um universo desprovido de encantamento, isento de intervenções milagrosas ou providências especiais divinas, que opera segundo leis causais universais e invariáveis. [...] As relações humanas relevantes são aquelas reguladas por códigos (como a Lei Natural, o princípio utilitarista ou o Imperativo



Catagórico), que, evidentemente, giram em torno da realização humana sob termos estritamente terrenos. Assim, observa-se uma trajetória em direção a uma ordem imanente e impessoal³ (Taylor, 2007, p. 290, tradução nossa).

A subjetivação da fé rompe com a estrutura do sagrado descrita por Mircea Eliade (1992), para quem a religião atua como mediação entre o homem e o transcendente por meio de ritos que reatualizam o tempo mítico. Quando a religião deixa de atuar como mediação entre o homem e o transcendente, seus ritos perdem a função de inscrever o sujeito no tempo mítico e passam a configurar-se como performances fragmentárias e sem ancoragem em uma hierofania reconhecível. O sagrado, então, é reconfigurado como experiência subjetiva, orientada por expectativas de autenticidade pessoal e bem-estar. O cinema de horror configura-se como um ritual expressivo da modernidade, capaz de reinscrever as inquietações coletivas diante do mal, da fragilidade corporal e da desorientação espiritual. Robin Wood (2018) interpreta o horror como um campo privilegiado para o retorno do reprimido, no qual se encenam conflitos culturais não resolvidos. Sob essa chave, o exorcismo aparece simultaneamente como ritual e como espetáculo, pois dramatiza a relação contemporânea com o sagrado, marcada pela ausência de uma referência transcendente ontologicamente vinculante.

A desestruturação moderna da espiritualidade afeta também os rituais de passagem. Victor Turner (1974), ao aprofundar a tipologia proposta por Arnold Van Gennep, descreve esses rituais como compostos por três momentos: separação, liminaridade e agregação. A fase liminar, dúvida e suspensão, constitui o intervalo em que se processa a transformação da identidade do sujeito. Turner observa que “as características do sujeito ritual [...] são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro” (Turner, 1974, p. 116-117). Entretanto, em *O exorcista: o devoto* essa sequência ritual é substituída por um conjunto de ações rituais sem coesão dramaturgica. O exorcismo tampouco instaura uma ruptura clara com o mundo ordinário nem propõe uma

³ Do original: *God's relation with us comes to be seen as mediated by an impersonal, immanent order. [...] On one level, we have the natural order, the universe, purged of enchantment, and freed from miraculous interventions and special providences from God, operating by universal, unrespondent causal laws. [...] The human relationships which matter are those prescribed in the codes (e.g., Natural Law, the Utilitarian principle, the Categorical Imperative). These codes, of course, centre on the purely human flourishing which I invoked earlier in talking of the anthropocentric shift. We might just as well talk of a drift towards impersonal, immanent order.*

reintegração significativa, apresentando, em seu lugar, uma série de procedimentos díspares que coexistem sem articulação transcendental.

No filme, o exorcismo assume contornos de improviso contínuo, estruturado por práticas espirituais díspares e convicções subjetivas. Ausente uma verdade compartilhada ou mediações doutrinárias, consolida-se uma espiritualidade relacional, moldada por vínculos afetivos e dissociada de fundamentos teológicos comuns.

O rompimento da ordem ritual expressa uma mudança profunda no modo como o cinema contemporâneo representa o enfrentamento do mal. Em *O exorcista* (1973), a intervenção sacramental ainda funciona como eixo de estabilidade, mesmo fragilizada pela crise de fé dos personagens. Por outro lado, em *O exorcista: o devoto*, essa referência desaparece, com o ritual sendo apresentado como conjunto de ações que carece de um horizonte comum capaz de orientar o enfrentamento da possessão.

A disparidade entre os filmes pode ser compreendida à luz da análise de Berger e Luckmann (2005) sobre os mecanismos de plausibilidade social. Para os autores, “a realidade subjetiva depende sempre de estruturas específicas de plausibilidade [...] a estrutura de plausibilidade é também a base social para a particular suspensão da dúvida” (Berger; Luckmann, 2005, p. 205). Fora do amparo institucional, a fé se desancora de base comum de significação religiosa. Na narrativa, a ausência de um ponto de referência comum inviabiliza a construção de um sentido coletivo diante da ameaça do mal.

No horizonte mais amplo das transformações modernas, a esfera espiritual se ajusta às mudanças na racionalidade e na moral, deslocando-se para um regime de interioridade afinado com o que Charles Taylor descreve como a perspectiva do “observador imparcial”, marcada pela autonomia reflexiva do sujeito. Esse movimento desloca a fé de estruturas coletivas e normativas para um campo de escolhas individuais, em que a experiência religiosa se organiza segundo critérios de autenticidade pessoal, sem o amparo de mediações compartilhadas. Como consequência, a fé passa a se definir como experiência interior, imanente, orientada por critérios afetivos e desvinculada de sistemas doutrinários ou pretensões universalizantes. Entretanto, essa ausência não se configura como mera exclusão imposta por forças externas. O que o filme dramatiza é, antes, uma retração voluntária da Igreja Católica, expressa na omissão institucional que silencia a própria voz por escolha própria. Essa leitura encontra respaldo nas palavras do Papa Francisco, ao diagnosticar que “muitas vezes a Igreja se fecha sobre si mesma e acaba sendo



autorreferencial, incapaz de sair de si para encontrar o povo” (Francisco, 2013, §25). Tal autorreferência – descrita por ele como “psicologia do túmulo” – manifesta-se em um clericalismo estéril, que transforma os cristãos em “múmias [...] que cuidam mais da aparência e do exibicionismo litúrgico” (Francisco, 2013, §95).

Romano Amerio (2005) interpreta o Concílio Vaticano II⁴ como um ponto de ruptura em que a Igreja abandona sua função de correção doutrinária e disciplinar, transformando-se em instância pastoral voltada à abertura dialógica com o mundo. A omissão da instituição religiosa é encenada de forma emblemática em *O exorcista: o devoto*, quando a Igreja opta por não participar do exorcismo. Enquanto Amerio (2005) e Del Noce (2014) lamentam o abandono da autoridade doutrinária, Casanova (2001) adota uma perspectiva mais sociológica, ao indicar que a renúncia ao culto comunitário compromete também a eficácia da Igreja como religião de salvação individual. Para Augusto Del Noce (2014), a modernidade esvazia a relevância da Igreja por meio de um processo interno à própria cultura, que gradualmente desestrutura os fundamentos espirituais de autoridade e transcendência. Ele afirma que “se a Igreja Católica desaparecesse, isso ocorreria como consequência do desaparecimento da ideia de autoridade [...]” (Del Noce, 2014, p. 207). No universo narrativo do filme, o silêncio e a ausência da Igreja configuram uma escolha narrativa carregada de sentido, que expressa um esvaziamento espiritual legitimado culturalmente. Essas referências são mobilizadas como instrumentos analíticos para interpretar a ruptura com a mediação institucional, sem que isso implique adesão às posições teológicas conservadoras.

Diante desse contraste, torna-se ainda mais expressivo contrastar essa ausência institucional com a centralidade ritual da Igreja no filme original. O exorcismo de *O exorcista* (1973) consolidou-se como uma das sequências mais emblemáticas da história do cinema de horror ao articular um impacto sensorial marcante com uma rigorosa construção ritual que sustenta sua potência narrativa.

A mise en scène conduzida por William Friedkin em *O exorcista* (1973) retoma a estrutura dos ritos tradicionais, com sacralização do espaço, preparação dos ministros do rito e suspensão das normas ordinárias do tempo e do corpo. O quarto de Regan converte-se em espaço cerimonial isolado, delimitado por luz azulada filtrada pelas

4 O Concílio Vaticano II (1962–1965) foi uma assembleia ecumênica convocada pelo papa João XXIII encerrada por seu sucessor, o papa Paulo VI. Teve como objetivo atualizar a Igreja Católica diante das transformações do mundo moderno, promovendo reformas na liturgia, no ecumenismo e na relação com outras religiões. Marcou uma mudança pastoral e dialogal na postura da Igreja frente à sociedade contemporânea.



janelas, com o frio visível na respiração dos personagens e apenas três corpos em cena – os padres Karras e Merrin e a menina possuída. A cama com pilares, a imobilização do corpo, os contorcionismos extremos, a voz gutural do demônio (interpretada por Mercedes McCambridge) e o icônico vômito esverdeado tornam-se elementos de uma dramaturgia orientada pela mediação espiritual. Com os demais personagens da casa isolados, Friedkin instaura uma clivagem cerimonial entre os agentes do rito e aqueles que permanecem à margem, convertendo o quarto em espaço de confronto sacramental. O espectador, igualmente retido, é convocado a acompanhar a encenação de um sacrifício redentor, sustentado por uma *mise en scène* de espessura conceitual e rigor dramático.

Em *O exorcista: o devoto* (2023), David Gordon Green abandona a condução sacramental e hierárquica que estruturava o filme original e opta por uma dinâmica dispersa, em que personagens leigos improvisam gestos espirituais sem respaldo doutrinário. Embora haja indícios de preparação cerimonial, o exorcismo se desenrola de forma descontínua e desarticulada, revelando tanto a fragilidade dos participantes quanto a dificuldade do próprio diretor em articular uma cosmologia minimamente coesa para sustentar o embate com o sagrado.

A partir desse colapso das mediações rituais, a releitura que Chris MacNeil faz de sua exclusão do exorcismo anterior - ao interpretá-la como um gesto motivado por valores patriarcais - promove uma recontextualização discursiva que converte o significado funcional daquela separação, antes marcada por uma configuração cerimonial ancorada na mediação hierárquica do sagrado, em um enquadramento sociológico fundamentado em categorias de gênero. Essa interpretação entra em atrito com a coerência narrativa do filme de 1973, em que a restrição de acesso ao quarto emerge da necessidade de preservar os demais personagens diante da intensidade sacramental do confronto com o mal. Em vez de uma tentativa de exclusão baseada em gênero, tratava-se de resguardar os personagens não iniciados do impacto do rito, reforçando a cisão entre o espaço consagrado e a vida comum. Reinterpretar sua exclusão anterior como reflexo de uma perspectiva patriarcal leva a personagem a mobilizar uma leitura anacrônica e sem articulação com o contexto ritual original. Tal releitura explicita um descompasso entre a personagem e sua trajetória original, revelando, por extensão, a dificuldade do novo filme em articular uma narrativa consistente diante do esvaziamento contemporâneo das mediações espirituais.

No clássico de 1973, o quarto de Regan era o espaço demarcado da

manifestação do terror. Cada vez que a ação retornava ao quarto de Regan, o espectador sabia que o horror se manifestaria. Dessa forma, o cômodo operava como um ponto de transição, onde as fronteiras entre o visível e o invisível se desfaziam, intensificando a expectativa a cada nova reentrada. O desenho sonoro contribuía decisivamente para essa atmosfera, alternando momentos de silêncio ritualizado com explosões de ruído que intensificavam o impacto dramático (Figura 3).



Figura 3: Em meio à escuridão azulada do quarto, Regan levita enquanto os padres Karras e Merrin conduzem o exorcismo segundo a ritualística católica, preservando o sentido sacramental da cena. Fonte: Captura do filme *O exorcista* (William Friedkin, 1973).

A precisão dessa ambientação sonora foi consagrada com o Oscar de Melhor Som em 1974. Já o longa de David Gordon Green abdica desse núcleo espacial. Após um período na floresta, as meninas retornam para casa e o clímax ocorre em um ambiente improvisado – a sala de jantar da residência do pai de uma delas – um espaço transitório, iluminado por lâmpada fluorescente amarela e desprovido de clausura (Figura 4). Essa espacialidade aberta, compartilhada, e pouco marcada ritualmente, enfraquece o vínculo emocional do público com a cena, anulando o efeito de imersão presente no clássico de 1973.

Há também um deslocamento no eixo do sacrifício. Enquanto no original a entrega dos padres carregava densidade teológica e implicações ontológicas – com repercussões espirituais tanto para os personagens quanto para o mundo que habitam – em *O exorcista: o devoto* o dilema é transferido para os pais, convocados a escolher

qual filha deve sobreviver. A decisão imposta não se ancora em uma estrutura de fé, mas se inscreve em uma engrenagem dramática centrada em um dilema moral, que esvazia o sentido sacrificial.



Figura 4: No centro da sala de jantar, as duas meninas possuídas permanecem amarradas enquanto sete personagens de diferentes crenças se revezam num exorcismo coletivo desprovido de mediação comum. Fonte: Captura do filme *O exorcista: o devoto* (David Gordon Green, 2023).

O padre, embora tenha sido chamado por Ann, é inicialmente dissuadido pela hierarquia eclesiástica de participar do ritual. Relegado à posição de espectador, permanece do lado de fora, rezando sozinho no carro enquanto o exorcismo, conduzido de maneira coletiva e sem hierarquia, se desenrola em seu interior. Quando finalmente decide intervir por conta própria, desobedecendo à autoridade institucional, é imediatamente morto pela entidade que possui as meninas. Sua entrada tardia carrega o peso da autoridade teológica e desperta alívio nos demais personagens, insinuando uma possível reorganização ritual do exorcismo. Entretanto, sua morte abrupta e brutal desmonta essa expectativa, reiterando a falência da mediação sacramental e desfazendo o elo entre fé, rito e redenção que sustentava o clímax do filme original.

Por fim, o desfecho da cena – com o demônio abandonando o corpo das meninas por iniciativa própria – explicita a ruptura entre ritual e consequência. O exorcismo se encerra supostamente por uma decisão arbitrária da entidade demoníaca, sem qualquer vínculo com a fé ou com a condução cerimonial. Esvaziado de mediação espiritual, o confronto se transforma em um espetáculo difuso e inconcluso, em que a cerimônia é substituída por uma performance descontínua e desprovida de densidade transcendental.



Essa diluição atinge tanto a forma quanto o próprio conteúdo ético do enfrentamento. No filme de 1973, o exorcismo se delineia como uma prova extrema, marcada pela persistência do mal e pela impotência momentânea de quem o enfrenta. O embate contra a entidade demoníaca impõe um processo exaustivo, em que os padres são progressivamente desestabilizados, física e emocionalmente, diante da força com que ela resiste ao exorcismo. A sequência culmina em duas mortes: Merrin, abatido durante a tentativa solitária de prosseguir o rito, e Karras, que atrai para si a possessão e se lança pela janela, gesto que condensa desespero, compaixão e renúncia. Em *O exorcista: o devoto*, essa dimensão sacrificial de provação se neutraliza, pois o conflito espiritual se resolve com rapidez, sem exigir esforço prolongado ou exposição ao limite. Além disso, o exorcismo é encerrado de maneira protocolar e quase como uma benevolência da entidade maligna. Enquanto no filme original havia um sacrifício necessário à restauração da ordem, no novo longa o desfecho assume a forma de uma conciliação emocional, desprovida de efeitos mais profundos. Nesse desenlace, o filme abdica de qualquer estrutura representacional coerente e dismantela por completo o arcabouço ritual que sustentava o medo e a tensão no original.

A justaposição entre as duas versões de *O exorcista* explicita o deslocamento das condições de possibilidade para representar o sagrado e o mal no cinema contemporâneo. Enquanto o filme de 1973 ancora sua narrativa em um modelo teológico e ritual coeso, a obra de 2023 transforma esse mesmo confronto em um impasse fragmentado, desprovido de mediações compartilhadas. O exorcismo abandona sua estrutura ritualizada e assume o contorno de um gesto disperso, no qual espiritualidades autônomas e afetos desconectados falham em produzir um sentido comum. Nesse contexto, o sagrado deixa de articular qualquer ideia de transcendência, sinalizando apenas sua erosão.

Entretanto, essa leitura não deve ser confundida com uma defesa da ortodoxia religiosa. O que se propõe neste artigo é uma leitura crítica dos modos de representação do sagrado no cinema contemporâneo. A cena de exorcismo em *O exorcista: o devoto*, ao reunir personagens diversos, práticas concorrentes e motivações assimétricas, transforma a pluralidade em impasse, mais próxima da dispersão do que de qualquer forma de convergência espiritual. Em lugar de síntese espiritual, o filme dramatiza a impossibilidade de coesão expressiva. A instância espiritual sobrevive como ruína e permanece como traço residual de um universo ritual em colapso, convocado apenas para expor a própria ausência de um horizonte teológico compartilhado.



Da testemunha ao espetáculo: a figura trágica de Chris MacNeil

O retorno de Chris MacNeil em *O exorcista: o devoto* inicialmente convoca a nostalgia do público, mas sua trajetória revela outra camada, pois ela é transformada em testemunha impotente da fragmentação da fé, incapaz de compreender ou interferir nos rumos do exorcismo. A personagem ilustra o modo como experiências anteriormente situadas na esfera do sagrado são reelaboradas na linguagem da cultura de massa e nas formas contemporâneas de legitimação pública. No filme original, Chris surge como uma mãe em estado de vulnerabilidade, recorrendo aos recursos espirituais disponíveis diante do sofrimento da filha. Anos mais tarde, retorna marcada pela experiência passada, convertida em autoridade midiática e voz legitimada em narrativas sobre possessão demoníaca. Essa reconfiguração da personagem carrega um conflito constitutivo. Ao mesmo tempo em que reivindica legitimidade baseada no trauma vivido, expõe os limites de um saber desvinculado da tradição sacramental e teológica da Igreja Católica. A ruptura do vínculo com Regan – que rejeita a transformação de sua dor em espetáculo midiático – dramatiza as implicações dessa migração do âmbito pessoal para a esfera da exposição pública.

Reelaborada pela narrativa de *O exorcista: o devoto*, a trajetória de Chris MacNeil adquire um tom crítico ao ser convertida em alegoria da mercantilização da experiência. A vivência traumática, que no primeiro filme delineava um contato extremo com o sofrimento e com uma dimensão superior, é agora transformada em material narrativo e prestígio público, perdendo sua densidade religiosa e sendo reconfigurada como objeto de mercado e espetáculo. O desdobramento remete diretamente à crítica da indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2011), que problematizam a conversão da experiência – inclusive a espiritual – em mercadoria submetida à lógica do consumo e da notoriedade, subordinada às mesmas leis da troca que regem os bens culturais no capitalismo tardio.

A crítica ao percurso de Chris MacNeil também passa pela transgressão de fronteiras historicamente reservadas à esfera clerical masculina. Apresentando-se como uma autoridade espiritual alternativa – sem formação teológica, ordenação sacerdotal ou reconhecimento institucional – Chris ocupa uma posição que desafia os referências tradicionais da mediação religiosa. Entretanto, diante da nova possessão demoníaca, sua autoridade baseada na experiência pessoal se revela frágil. O ataque que sofre, culminando na perda da visão, assume a forma de um castigo físico que dramatiza sua



exclusão do campo da autoridade espiritual, como se o filme punisse a tentativa de falar em nome do sagrado fora das estruturas reconhecidas pela tradição.

O percurso da personagem adquire novo alcance quando confrontado com as reflexões de Mary Douglas, para quem “atravessar uma barreira social é uma impureza temível [...]. O autor da impureza é objeto de reprovação geral, primeiro, porque transpôs a linha, segundo, porque constitui um perigo para os outros” (Douglas, 1985, p.102). A reivindicação de um papel historicamente reservado ao clero masculino configura a transgressão de uma fronteira cultural sustentada por normas visíveis e sanções implícitas. Chris, ao se apresentar como autoridade espiritual sem respaldo institucional ou formação teológica, deixa de ser apenas uma testemunha do passado e se configura como figura limiar, que transita entre o prestígio público e a impotência diante do mal. Sua trajetória expõe os limites de uma autoridade baseada na experiência pessoal, que, embora legitimada pelo reconhecimento social, se desfaz no momento em que o enfrentamento espiritual exige mediação sacramental.

A *mise en scène* da sequência em que esse colapso ocorre reforça o significado da cena por meio de uma composição visual precisa. Quando a menina possuída simula ter sido libertada, Chris se aproxima, recolhe o crucifixo do chão e, em seguida, é brutalmente ferida nos olhos. O crucifixo aparece sem a figura de Cristo, remetendo à vacância do sagrado, enquanto a iluminação alterna entre o amarelo quente do ambiente interno e o azul noturno que atravessa a janela, sugerindo um embate entre o doméstico e o transcendente. A montagem abrupta e o desenho sonoro áspero – marcado por ruídos cortantes e secos – ampliam a tensão, enquanto as cortinas que tremulam ao fundo intensificam a inquietação espiritual (Figura 5).



Figura 5: Chris MacNeil é atacada com o próprio crucifixo durante o exorcismo frustrado de Katherine, ficando com os olhos feridos e sendo retirada da cena. Fonte: Captura do filme *O exorcista: o devoto* (David Gordon Green, 2023).

O desfecho do exorcismo realizado pela personagem sintetiza um dos grandes paradoxos do filme. A narrativa parece empenhada em afirmar uma voz feminina e secularizada, crítica ao poder masculino e institucional, mas termina por expor, de forma trágica, os limites dessa autoridade improvisada. Considerando essa construção dramática, a reflexão de Ivan Illich (1982) sobre a histórica separação entre as esferas de gênero oferece uma chave interpretativa valiosa. O autor aponta que, ao longo do tempo, determinadas funções, sobretudo aquelas ligadas ao enfrentamento direto do perigo físico e espiritual, foram historicamente atribuídas aos homens. A transgressão dessas fronteiras, embora possa parecer um gesto de emancipação, frequentemente expõe as mulheres a novas formas de vulnerabilidade e fracasso. No caso de Chris MacNeil, essa transgressão se manifesta com intensidade pois, ao reivindicar um lugar historicamente reservado ao sacerdócio, sua atuação espiritual colapsa abruptamente, revelando os limites de uma intervenção sem mediação institucional.

Essa leitura se articula à crítica formulada por Joseph Ratzinger (1970) ao relativismo religioso contemporâneo, sobretudo à crença de que formas fragmentadas e subjetivas de espiritualidade poderiam substituir a autoridade da Igreja. Para ele, a ausência de referências sólidas compromete o reconhecimento da verdade e esvazia o sentido do sagrado diante da presença do mal. No horizonte católico, o exorcismo é uma ação litúrgica fundada na autoridade institucional da Igreja e na mediação da graça divina, distinta de encenações rituais ou manifestações meramente emocionais. Nas



palavras do autor, a fé deve ser entendida como “uma forma essencialmente diversa de comportamento espiritual” (Ratzinger, 1970 p. 26), cuja força reside em decisões fundamentais que não podem ser reduzidas a saberes factuais ou opiniões passageiras.

Chris MacNeil se configura, portanto, como uma personagem trágica, pois sua tentativa de afirmar uma autoridade espiritual baseada no sofrimento e no testemunho pessoal fracassa diante da presença concreta do mal. Para Alasdair MacIntyre (2001, p. 92), a modernidade se caracteriza pela dissolução das tradições morais e pela perda de referenciais comuns, de modo que os discursos éticos contemporâneos seriam apenas “fragmentos remanescentes de um passado mais antigo”, incapazes de sustentar respostas diante dos grandes dilemas. Nessa chave interpretativa, Chris encarna o tipo de crente moderno, cuja fé se estrutura na experiência subjetiva e se expressa por registros emocionais e midiáticos. A crítica recai sobre a substituição da mediação sacramental por uma espiritualidade individualizada, que se revela impotente diante do mal. O destino trágico da personagem evidencia, assim, os limites de uma fé fragmentada, desprovida de ancoragem no transcendente.

O retorno de Chris MacNeil é reconfigurado pela narrativa com uma carga crítica que se distancia do mero tributo à atriz Ellen Burstyn, evitando também leituras que a reduzam a um símbolo de emancipação feminina. A trajetória da personagem dramatiza um impasse mais profundo, que consiste no colapso da autoridade espiritual em um tempo em que a mediação sacramental foi suprimida, sem que qualquer alternativa conseguisse ocupar seu lugar com legitimidade. A narrativa de *O exorcista: o devoto* oscila entre a crítica à mediação tradicional e a percepção de que ela ainda exerce um papel insubstituível na organização do sagrado. No esforço de afirmar uma espiritualidade autônoma, o filme revela – por uma espécie de ironia trágica – sua própria dependência de uma instância transcendental capaz de conferir sentido e eficácia ao ritual. A personagem, que outrora confiou na mediação do sagrado, retorna como voz isolada, punida e cega. Sua derrota dramatiza o esgotamento de um modelo de espiritualidade e o vazio deixado por sua ausência.

Considerações finais

A comparação entre *O exorcista* (1973) e *O exorcista: o devoto* (2023) revela um deslocamento profundo nas formas de encenação do mal e da fé no cinema.



Enquanto o filme de 1973 constrói o exorcismo como um ritual sacramental dotado de solidez teológica e estrutura dramática coerente, a sequência desmonta esse modelo em um gesto coletivo, emocional e desinstitucionalizado. O rito vertical – articulado entre dois padres e uma Igreja presente, mesmo que em crise – torna-se uma coreografia horizontal de indivíduos movidos por afetos, traumas e crenças pessoais, sem um vínculo litúrgico comum.

Na obra original, a *mise en scène* do exorcismo se constrói com rigor. O espaço é delimitado, a luz e o som operam como elementos de sacralização do confronto, e a presença do mal exige um enfrentamento teológico que mobiliza a autoridade eclesial. A morte do padre Karras representa, nesse sentido, o ápice sacrificial de uma ritualidade ainda dotada de sentido e capaz de restaurar uma ordem de significados. Em *O exorcista: o devoto*, o ritual se fragmenta – sete pessoas compartilham o espaço do exorcismo, vozes se sobrepõem, objetos de diferentes tradições se entrecruzam, e o desfecho trágico, em que apenas uma das meninas é salva, não se ancora em uma teologia da mediação, mas se resolve por meio de um gesto emocional e subjetivo, desvinculado de qualquer arcabouço teológico ou sacramental.

A transformação do exorcismo – de sacramento a performance emocional – configura-se como sintoma de uma mutação mais ampla no imaginário espiritual contemporâneo. O filme de 2023 dramatiza a falência das formas rituais enquanto dispositivos capazes de estruturar simbolicamente o confronto com o mal. Em *O exorcista* (1973), o rito é conduzido por figuras sacerdotais investidas de autoridade e saber teológico; sua eficácia ritualística está ancorada em uma cosmologia que articula o bem e o mal em termos sacramentais. No novo arranjo ritualístico encenado em *O devoto*, o exorcismo se apresenta desestruturado, conduzido por múltiplos agentes, atravessado por práticas espirituais díspares e sem qualquer mediação institucional reconhecível. O mal, ainda presente como força ontológica e devastadora, contrasta com uma fé diluída em performances individuais, emoções subjetivas e crenças fragmentadas. Tal assimetria entre a contundência da possessão e a dispersão das respostas espirituais expressa o conflito central do filme, em que o mal permanece como realidade viva diante da incapacidade da fé contemporânea de enfrentá-lo com coesão, forma ou transcendência. Nesse sentido, *O exorcista: o devoto* encena uma crise da fé e o colapso das estruturas que, outrora, conferiam sentido à luta entre o sagrado e o demoníaco.



A comparação entre os dois filmes evidencia que o filme de 2023 reformula o exorcismo católico tradicional ao evidenciar a impossibilidade de reintegrar sua estrutura sacramental em um contexto marcado pela fluidez religiosa, pela erosão das instâncias mediadoras e pela dispersão das referências espirituais. O rito encena, em última instância, o próprio esgotamento do ritual como forma e, ao fazê-lo, revela os limites do cinema de horror religioso contemporâneo em articular respostas que transcendam a esfera do trauma individual.

O exorcista: o devoto retrata o enfraquecimento da fé tradicional ao desarticular gradualmente a estrutura ritual que sustentava o confronto entre o bem e o mal no filme original. Ao final, a persistência do mal não encontra mais uma contraposição consolidada. Em seu lugar, observa-se uma resposta fragmentada, ancorada na performance emocional e na pluralidade de crenças. O resultado expõe um impasse contemporâneo, evidenciado pela dificuldade de reconstruir formas coletivas de enfrentamento do mal em contextos marcados pela desinstitucionalização religiosa e pela dispersão das mediações espirituais.

Referências

ABBY. Direção: William Girdler. Produção: William Girdler. Estados Unidos, 1974. 35 mm, 89 min, sonoro, colorido.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

ADORO CINEMA. Exorcista - O Devoto: O que acontece quando um exorcismo falha?, **AdoroCinema**, 12 out. 2023. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-289029/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

AMERIO, Romano. **lota unum** – um estudo das mudanças na Igreja Católica no século XX. São Paulo: Editora Permanência, 2025.

BERGER, Peter L. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulinas, 1985.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: um livro sobre sociologia do conhecimento. Lisboa: Dinalivro, 2005.

BLATTY, William Peter. **Legion**. Londres e Glasgow: Fontana Press, 1984.

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



1999.

CASANOVA, José. Religion, the new millennium and globalization. **Sociology of Religion**, v. 62, n. 4, p. 415–441, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3712434>. Acesso em: 21 abr. 2026.

CINEMAScore. The Exorcist: Believer. **CinemaScore**, 2023. Disponível em: <https://www.cinemascore.com>. Acesso em: 18 jun. 2025

COWAN, Douglas E. **Sacred terror: religion and horror on the silver screen**. Waco: Baylor University Press, 2008.

DEL NOCE, Augusto. **The crisis of the modernity**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2014.

DOMÍNIO: prequela de O Exorcista (Dominion: Prequel to The Exorcist). Direção: Paul Schrader. Produção: Morgan Creek Productions. Estados Unidos, 2005. 117 min, 35 mm, sonoro, colorido.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

EL ANTICRISTO. Direção: Alberto De Martino. Produção: Cinevision, Filmes Cinematografica. Itália, 1974, 112 min, sonoro, colorido.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EXORCISMO negro. Direção: José Mojica Marins. Produção: MASP Filmes. Brasil, 1974, 91 min, sonoro, preto e branco.

FRANCISCO, Papa. **Exortação Apostólica Evangelii Gaudium: sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual**. São Paulo: Paulus, 2013.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

ILLICH, Ivan. **Gender**. Nova York: Pantheon Books, 1982.

INVOCAÇÃO do mal (The Conjuring). Direção: James Wan. Produção: New Line Cinema; The Safran Company; Atomic Monster. Estados Unidos, 2013, 112 min, sonoro, colorido.

KERMODE, Mark. **The Exorcist**. 2ª edição revisada e ampliada. Londres: British Film Institute / Bloomsbury, 2018.

MACINTYRE, Alasdair. Depois da virtude: um estudo de teoria moral. Bauru: EDUSC, 2011.

MALABIMBA. Direção: Andrea Bianchi. Produção: Cinevideo. Itália, 1979, 96 min, sonoro, colorido.



O EXORCISTA (The Exorcist). Direção: William Friedkin. Produção: Warner Bros. Estados Unidos, 1973. 122 min, colorido. Filme.

O EXORCISTA II: o herege (The Exorcist II: The Heretic). Direção: John Boorman. Produção: Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 1977, 118 min, sonoro, colorido.

O EXORCISTA III (The Exorcist III). Direção: William Peter Blatty. Produção: Morgan Creek Productions. Estados Unidos, 1990, 110 min, sonoro, colorido.

O EXORCISTA: O INÍCIO (The Exorcist: The Beginning). Direção: Renny Harlin. Produção: Morgan Creek Productions. Estados Unidos, 2004, 114 min, sonoro, colorido.

O EXORCISMO de Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose). Direção: Scott Derrickson. Produção: Screen Gems. Estados Unidos, 2005, 122 min, sonoro, colorido.

O EXORCISTA: O DEVOTO (The Exorcist: Believer). Direção: David Gordon Green. Produção: Universal Pictures; Blumhouse Productions. Estados Unidos, 2023. 111 min, sonoro, colorido.

OMELETE. O Exorcista: O Devoto – Crítica. **Omelete**, 11 out. 2023. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/exorcista-devoto-filme-critica>. Acesso em: 18 jun. 2025.

RATZINGER, Joseph. **Introdução ao Cristianismo**: preleções sobre o símbolo apostólico. São Paulo: Editora Herder, 1970.

TAYLOR, Charles. **A secular age**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

WOOD, Robin. **Robin Wood on the horror film**: collected essays and reviews. Detroit: Wayne State University Press, 2018.



¹ Luís Geraldo Rocha

Doutorando em Ciências Sociais na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: Não se aplica.

Fontes de financiamento: Não se aplica.

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Artigo recebido em: 27/06/2025. Aprovado em 01/04/2026.