

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA MÜLLER LAROCCA

**O CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR: GÊNERO E
SEXUALIDADE NOS FILMES *CARRIE*, *HALLOWEEN* E *SEXTA-FEIRA 13* (1970 –
1980)**

CURITIBA

2016

GABRIELA MÜLLER LAROCCA

**O CORPO FEMININO NO CINEMA DE HORROR: GÊNERO E
SEXUALIDADE NOS FILMES *CARRIE*, *HALLOWEEN* E *SEXTA-FEIRA 13* (1970 –
1980)**

Dissertação apresentada à linha de pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimento na História, ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Paula Vosne Martins

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Larocca, Gabriela Müller

O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1970-1980) / Gabriela Müller Larocca – Curitiba, 2016.
212 f.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Vosne Martins
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema e História. 2. Gênero – Mulheres – Condições sociais.
3. Violência contra a mulher – Cinema – História. 4. Política e cultura – Mulheres - História. I. Título.

CDD 364.374



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360 5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Gabriela Müller Larocca, intitulada: **O Corpo Feminino no Cinema de Horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, quatro de março de dois mil e dezesseis.

Profa Dra Ana Paula Vosne Martins (orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Maria Rita de Assis Cesar (UFPR)
1º Examinador

Profa Dra Karina Kosicki Bellotti (UFPR)
2º Examinador

Às duas mulheres da minha vida, minha mãe Liliana e minha bisavó Fany (*in memoriam*), que com muito amor e carinho sempre me apoiaram e incentivaram.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) por disponibilizar e financiar a bolsa de estudos que se mostrou fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço imensamente a professora Dra. Ana Paula Vosne Martins pela valiosa orientação, sem a qual esta pesquisa não teria saído do papel. Agradeço por ter tido o privilégio de trabalhar com uma professora que me inspira desde os tempos do curso de graduação em História. Obrigada pela paciência ao longo deste caminho, pelas atentas leituras e importantes sugestões, pela convivência e aprendizado.

Às professoras Dra. Karina Kosicki Bellotti e Dra. Maria Rita de Assis César pela atenta leitura do texto durante a banca de qualificação. Agradeço as valiosas contribuições, sugestões de leitura e principalmente o incentivo e a gentileza dispensados.

Às professoras do Departamento de História, Dra. Renata Senna Garraffoni e Dra. Marion Dias Brepohl Magalhães, que de diferentes maneiras participaram, incentivaram e contribuíram para essa dissertação. Agradeço também à Maria Cristina Parzwski, pela paciência e simpatia ao responder dúvidas e corrigir confusões durante esses dois anos.

À minha família, que sempre se mostrou presente, nunca economizando em carinho e palavras encorajadoras. Ao meu pai, Mauricio, por todo os cuidados e apoio ao longo destes 23 anos de convivência e por sempre me mostrar que existe uma luz no fim do túnel. Obrigada por desde cedo acreditar em mim e me incentivar a ser uma pessoa melhor, sempre oferecendo os melhores exemplos possíveis. Espero algum dia ser uma profissional tão excelente quanto você. À minha mãe, Liliana, por ter me passado seu fascínio pelo cinema. Obrigada por ser a minha maior companheira, pelos puxões de orelha, pelas palavras de conforto e pelas inúmeras vezes que me escutou pacientemente falando sobre essa pesquisa. Nunca conseguirei expressar o quanto sou grata por ter vocês dois como família. Amo vocês.

Ao Matheos, por ser esse companheiro incrível e atencioso. Obrigada por deixar minha vida mais leve e divertida. Por me acalmar e confortar nos momentos difíceis e estressantes, por me incentivar e aceitar a difícil tarefa de ser meu cobaia de apresentações. Pelas inúmeras

risadas, maratonas de filmes e séries, conversas e palhaçadas. Obrigada por estar presente em todos os momentos e por relevar minhas constantes grosserias e mau humor. Sou imensamente agradecida por você ter entrado em minha vida e segurado minha mão durante essa caminhada, me ensinando diariamente o que é o amor.

Aos amigos e amigas, figuras essenciais ao longo desse percurso e que possuem um lugar muito especial em meu coração. À Camila, que mesmo longe fisicamente se mostrou extremamente presente. Obrigada por todos esses anos de amizade e companheirismo, por todas as conversas e conselhos, por fazer parte de algumas das melhores memórias que tenho e por me conhecer tão bem. À Stella, por incorporar o papel de irmã mais velha, sempre oferecendo um ombro amigo. Obrigada por ser essa amiga extraordinária e sempre arranjar um tempo para me ver, mesmo com a correria do dia a dia. À Karlla, um dos melhores presentes que a Reitoria me deu e que com certeza vou levar para a vida toda. Obrigada pelas risadas, pelos conselhos em momentos de crise e por nunca desistir de mim. Ao Alexandre, amigo querido e parceiro de todos os momentos. À Heloize, Raphaela e Giovanna, companheiras desde os tempos de Ensino Fundamental e irmãs da vida, que mesmo com o passar dos anos nunca me abandonaram. À Eduarda, minha eterna parceira de filmes de horror. Ao Lucas, com o qual divido o mau humor e o amor por Star Wars. À Luanna e Ana Paula B. Melo, pelos cafés, palavras carinhosas e conversas nerds. Ao Andersson, pela paciência e bom humor durante as manhãs de treino, por mais preguiçosas e chuvosas que algumas fossem. À Caroline Gonzaga e Sara Storrer, por me ensinarem a verdadeira importância da sororidade.

Agradeço também aos colegas da pós-graduação que contribuíram imensamente para o meu aprendizado e para o desenvolvimento dessa pesquisa. Obrigada Juliana, Marcos, David, Raphael, Evander, Jéssica e Nayara pela companhia durante as aulas, assim como pelas sugestões, incentivos e trocas de textos.

Horror films don't create fear. They release it.

Wes Craven (1939 – 2015)

RESUMO

Nos Estados Unidos, o final da década de 1970 presenciou o surgimento de uma força contrária aos movimentos civis e à contracultura dos anos 1960, que organizava e avançava seu projeto político apoiada por eleitores que temiam o término da segregação racial e os novos valores sexuais e morais. Críticas ao feminismo, à homossexualidade, ao aborto, divórcio e à “falta de autoridade social” começaram a ser tornar mais articuladas e frequentes, de forma que tal conservadorismo contou também com o apoio da produção cultural, encontrando no cinema de horror um forte aliado. Em 1976, o estadunidense Brian de Palma dirigiu o filme *Carrie, a Estranha* no qual a sexualidade feminina é reprimida e tratada com desconfiança. A personagem principal adquire uma conformação monstruosa e anormal devido às conotações com a sexualidade de uma jovem que chega à adolescência. Poucos anos mais tarde, foram sucessivamente lançados os filmes *Halloween* (1978) de John Carpenter e *Sexta-Feira 13* (1980) de Sean S. Cunningham, ambos trazendo fortes elementos de violência contra o corpo feminino e características conservadoras em relação à sexualidade, família e maternidade. De tal forma, o presente trabalho teve por objetivo identificar e analisar a construção dessas produções cinematográficas e suas representações de gênero e sexualidade, bem como a abordagem específica em relação às mulheres, alvo preferencial da violência e punição em tais produções. Simultaneamente, procurou-se explorar como tais filmes representam um ajustamento visível nos termos de representação de gênero e da figura feminina, se mostrando em consonância com o ambiente político e cultural conservador estadunidense das décadas de 1970 e 1980.

Palavras-chave: História e Cinema. Gênero. Cinema de Horror. Sexualidade.

ABSTRACT

In the late 1970's, the United States witnessed the birth of a social phenomenon which went against the civil rights movements and counterculture from the 1960's. This reality was gaining political support from electors who feared the end of the racial segregation and the new sexual and moral values. Critics to feminism, homosexuality, abortion, divorce and an alleged "lack of social authority" became more articulate and frequent, and this conservative agenda gained support from cultural productions, with horror cinema as a specific strong ally. In 1976, American Brian de Palma directed *Carrie*, a movie in which female sexuality is repressed and seen with suspicion. The film's main character acquires a monstrous resignation, which can be referred as a connotation of the sexuality of a young woman experiencing adolescence. A few years later, John Carpenter's *Halloween* (1978) and Sean S. Cunningham's *Friday the 13th* (1980) also presented strong elements of violence against the female body and conservative views on sexuality, maternity and family. In said context, this master thesis' purpose is to identify and examine the construction of these cinematographic productions and their representations of gender and sexuality, as well as their specific approaches towards women - who are their preferential targets of violence and punishment. In addition, this work explores the manner in which said movies represent a visible adjustment regarding representations of gender and the female figure, in a conservative American political and cultural environment during the 1970's and 1980's.

Keywords: History and Cinema. Gender. Horror Cinema. Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – CENA DE <i>CARRIE</i>	128
FIGURA 2 – CENA DE <i>CARRIE</i>	129
FIGURA 3 – CENA DE <i>CARRIE</i>	129
FIGURA 4 – CENA DE <i>CARRIE</i>	131
FIGURA 5 – CENA DE <i>CARRIE</i>	131
FIGURA 6 – CENA DE <i>CARRIE</i>	132
FIGURA 7 – CENA DE <i>CARRIE</i>	132
FIGURA 8 – CENA DE <i>CARRIE</i>	133
FIGURA 9 – CENA DE <i>CARRIE</i>	134
FIGURA 10 – CENA DE <i>CARRIE</i>	134
FIGURA 11 – CENA DE <i>CARRIE</i>	136
FIGURA 12 – CENA DE <i>CARRIE</i>	137
FIGURA 13 – CENA DE <i>CARRIE</i>	138
FIGURA 14 – CENA DE <i>CARRIE</i>	139
FIGURA 15 – CENA DE <i>CARRIE</i>	139
FIGURA 16 – CENA DE <i>CARRIE</i>	140
FIGURA 17 – CENA DE <i>CARRIE</i>	141
FIGURA 18 – CENA DE <i>CARRIE</i>	142
FIGURA 19 – CENA DE <i>CARRIE</i>	142
FIGURA 20 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	143
FIGURA 21 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	144
FIGURA 22 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	145
FIGURA 23 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	146
FIGURA 24 – CENA DE <i>CARRIE</i>	150
FIGURA 25 – CENA DE <i>CARRIE</i>	151
FIGURA 26 – CENA DE <i>CARRIE</i>	151
FIGURA 27 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	152
FIGURA 28 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	153
FIGURA 29 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	155
FIGURA 30 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	155
FIGURA 31 – CENA DE <i>CARRIE</i>	156
FIGURA 32 – CENA DE <i>CARRIE</i>	157

FIGURA 33 – CENA DE <i>CARRIE</i>	157
FIGURA 34 – CENA DE <i>CARRIE</i>	158
FIGURA 35 – CENA DE <i>CARRIE</i>	158
FIGURA 36 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	159
FIGURA 37 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	161
FIGURA 38 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	161
FIGURA 39 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	162
FIGURA 40 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	162
FIGURA 41 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	163
FIGURA 42 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	164
FIGURA 43 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	165
FIGURA 44 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	165
FIGURA 45 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	166
FIGURA 46 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	166
FIGURA 47 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	168
FIGURA 48 – CENA DE <i>O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA</i>	172
FIGURA 49 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	174
FIGURA 50 – CENA DE <i>CARRIE</i>	175
FIGURA 51 – CENA DE <i>CARRIE</i>	176
FIGURA 52 – CENA DE <i>CARRIE</i>	177
FIGURA 53 – CENA DE <i>CARRIE</i>	178
FIGURA 54 – CENA DE <i>CARRIE</i>	178
FIGURA 55 – CENA DE <i>CARRIE</i>	179
FIGURA 56 – CENA DE <i>CARRIE</i>	180
FIGURA 57 – CENA DE <i>CARRIE</i>	181
FIGURA 58 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	182
FIGURA 59 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	182
FIGURA 60 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	183
FIGURA 61 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	185
FIGURA 62 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	185
FIGURA 63 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	186
FIGURA 64 – CENA DE <i>HALLOWEEN</i>	187
FIGURA 65 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	188
FIGURA 66 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	189

FIGURA 67 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	190
FIGURA 68 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	190
FIGURA 69 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	191
FIGURA 70 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	191
FIGURA 71 – CENA DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I: A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA: GÊNERO E AUDIOVISUAL	27
1.1 O Cinema como Fonte Histórica	29
1.2 O Horror no Cinema: Uma Janela Para Medos e Ansiedades	43
1.3 A Representação Feminina no Cinema: Corpos Femininos, Olhares Masculinos	62
CAPÍTULO II: ENTRE FEMINISMOS E <i>BACKLASHS</i>: OS ESTADOS UNIDOS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970	76
2.1 Tempos de “rebeldia”: as décadas de 1960 – 1970	78
2.2 Acirramento dos valores “tradicionais”: o Conservadorismo da Nova Direita.....	92
2.3 O <i>Backlash</i> Na Literatura: <i>Carrie</i> e <i>Looking for Mr. Goodbar</i>	107
CAPÍTULO III: ELAS FORAM AVISADAS...ELAS FORAM CONDENADAS	122
3.1 A Anormalidade Feminina no Horror	124
3.2 Corpos Ativos, Corpos Punidos.....	147
3.3 As Garotas Finais.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
FONTES	198
REFERÊNCIAS.....	200
SITES CONSULTADOS.....	209
ANEXO I – POSTER PROMOCIONAL DE <i>CARRIE</i>.....	210
ANEXO II - POSTER PROMOCIONAL DE <i>HALLOWEEN</i>.....	211
ANEXO III – POSTER PROMOCIONAL DE <i>SEXTA-FEIRA 13</i>.....	212

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto de uma inquietação surgida ao longo de minha formação acadêmica no curso de graduação em História pela Universidade Federal do Paraná. Durante a pesquisa monográfica, cujo objeto também era o cinema de horror, um dos fatores que mais me chamou a atenção foi a crescente violência e brutalidade exibida e praticada contra o corpo feminino em determinados filmes do gênero, especialmente os produzidos e lançados durante o final da década de 1970 e início de 1980.¹

Sendo assim, durante o curso de Mestrado me debrucei sobre os estudos de gênero e diversas teorias feministas até então desconhecidas por mim, procurando entender porque tais produções cinematográficas puniam suas personagens femininas, expondo seus corpos mutilados e sem vidas nas grandes telas. Logo, com a ajuda de diversas leituras, disciplinas, seminários e eventos foi possível perceber que tais imagens não eram aleatórias, mas que estavam associadas a questões muito mais antigas e profundas, possuindo claros objetivos políticos e demarcações de papéis de gênero. Sou profundamente grata aos estudos de gênero, já que por eles me foi possível conceber diferentes e novas formas de pensar e problematizar produtos culturais, artísticos e o próprio conhecimento histórico.

De tal forma, ao longo desta pesquisa procurei problematizar e compreender as diferentes formas de violência direcionadas ao corpo feminino, violência esta que se manifesta de forma simbólica, física ou psicológica nas fontes cinematográficas selecionadas: *Carrie, a Estranha*, lançado em 1976; *Halloween*, de 1978 e por último, *Sexta-Feira 13*, cuja estreia ocorreu em 1980. Ressalto que a escolha destes filmes não foi aleatória e levou em consideração alguns critérios, como o fato de serem produções estadunidenses, dirigidas por homens e que atingiram enorme sucesso de público e bilheteria, tornando-se posteriormente “clássicos” do gênero de horror e internacionalmente conhecidos. Também foram lançados em um recorte temporal muito próximo, entre os anos de 1976 e 1980, além de abordarem questões muito similares, envolvendo em seu âmago gênero, sexualidade e juventude. Sendo

¹ Minha monografia, defendida em 2013, analisa o filme *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974), tratando das representações acerca da instituição familiar e do capitalismo estadunidense durante a década de 1970. O principal objetivo daquela pesquisa foi apresentar a possibilidade de se trabalhar com o cinema de horror como fonte histórica e também como produtor de críticas e sátiras acerca da sociedade e do período em que foi produzido. Naquele momento comecei a me debruçar sobre uma bibliografia específica acerca deste gênero cinematográfico, que também é de meu agrado pessoal. É importante ressaltar que na análise do filme *O Massacre da Serra Elétrica* não verifiquei nenhuma brutalidade direcionada especificamente ao corpo feminino, mas sim de igual intensidade a um grupo composto por mulheres e homens. Foi a partir dessa conclusão que comecei a perceber que tal violência contra o corpo feminino, tema desta dissertação, nem sempre fez parte do gênero cinematográfico de horror como um todo, mas começou a se mostrar cada vez mais presente nos filmes produzidos a partir do final da década de 1970 nos Estados Unidos, como *Carrie* e *Halloween*.

assim, o objetivo ao longo deste trabalho foi o de analisar as figuras femininas apresentadas por tais produções, correlacionando conceitos como corpo, anormalidade, monstruosidade e adolescência.

Meu interesse pessoal e acadêmico situa-se na área de História Cultural, nas relações entre História e Cinema, mais especificamente no gênero cinematográfico de horror, assim como nos Estudos Culturais, estudos de gênero e da história das mulheres.

Cabe aqui um destaque para a crítica feminista que possibilitou o surgimento de ferramentas analíticas muito importantes para essa pesquisa, abalando os pressupostos tradicionais acerca de conhecimento e ciência e apontando para a fragilidade conceitual dos grandes edifícios teóricos, baseados em pretensas verdades inquestionáveis e universais associadas ao cânone ocidental e masculino.² Graças à crítica feminista, fortalecida nos anos 1970 e 1980, foi possível a abertura de um maior leque de possibilidades e temáticas à crítica cultural que buscava apontar e modificar as desigualdades entre homens e mulheres.³ É justamente nesse contexto que surgem os primeiros debates sobre a representação das mulheres no cinema, elaborando-se uma crítica ao feminino construído nas telas como objeto do olhar, com corpos femininos objetificados e idealizados, não sendo sujeito protagonista de sua história. Outro ponto importante é que a teoria feminista, assim como o campo de estudos de gênero no cinema, entrelaçam diversas áreas de conhecimento que se complementam e tornam possível uma análise mais rica e aprofundada. Ao longo deste trabalho mostrou-se de fundamental importância o diálogo com outras disciplinas como a Psicanálise, a Sociologia, os estudos midiáticos e cinematográficos.

Acredito que o uso do horror cinematográfico como objeto de estudo para a História é ainda escasso, sendo pouco explorado pela historiografia brasileira e internacional, se situando mais no domínio da Psicologia, Filosofia e Comunicação Social. Existem diversos estudos, principalmente em língua inglesa, que trabalham com o horror, alegando que mais do que qualquer outro gênero, este exerce grande “impacto” na vida das pessoas, sendo que geralmente as maiores impressões são formadas quando somos crianças ou adolescentes, de forma que carregamos essa história ao longo de nossas vidas, lembrando dos momentos mais assustadores e de nossas respectivas reações diante deles.⁴ O horror consegue “capturar”

² SWAIN, Tânia Navarro. As teorias da carne: corpos sexuados, identidades nômades. **Labrys**, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.tanianavarrosain.com.br/brasil/anhita3.htm>> (Acesso em 24 de agosto de 2015).

³ PEDRO, Joana M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005. P. 87

⁴ PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, EUA: Praeger, 2005. PP. 2-3

sentimentos, ansiedades e temores culturais, de forma que os medos e inseguranças coletivas de uma sociedade pareçam projetados nas telas do cinema.⁵ Mesmo com tal afirmativa, muitas vezes, é interpretado como apenas puro entretenimento ou cinema de mau gosto, sem nenhuma validade cultural ou artística. Contudo, seu crescimento, repercussão e sucesso comercial ao longo de praticamente um século de existência, assim como sua quantidade de seguidores e a evidente semelhança de certas produções em determinados períodos, evidenciam a necessidade de um estudo mais aprofundado para entender sua validade para o estudo da História. De tal forma, um dos objetivos desta pesquisa também é colaborar para a reflexão acerca do cinema de horror como interessado nas práticas culturais e políticas de sua época de produção, além de contribuir para sua inserção nos estudos de gênero e sexualidade a partir de uma análise aprofundada de um de seus subgêneros denominado como *slasher* ou *stalker*.

O subgênero surge ao final da década de 1970, atingindo grande popularidade nos anos 1980 especialmente nos Estados Unidos. Uma de suas características mais marcantes e instigantes é que seus enredos geralmente contam a mesma história: um psicopata, que permanece no anonimato até o clímax, persegue e mata um grande número de vítimas, masculinas e femininas, até que é capturado ou derrotado momentaneamente por uma única sobrevivente do grupo. As vítimas também são todas muito similares, em sua grande maioria adolescentes e “transgressores sexuais”, com comportamentos e envolvimento com bebidas alcoólicas, drogas ilícitas e sexo.

O que me chamou muito a atenção ao assistir tais filmes e proporcionou a elaboração inicial desta pesquisa foi o fato de que em tais produções o assassinato com requintes de crueldade, direcionado a jovens ativos sexualmente era um imperativo, afetando homens e mulheres. Entretanto, a morte feminina sempre se mostrou mais violenta e explícita. O corpo feminino aparece em tais películas de forma extremamente erótica e sexualizada, como se estivesse em constante observação, sendo frequente a exibição de seios e pernas nus, como se

⁵ É interessante ressaltar que no texto original em inglês, Phillips utiliza dois termos com sentidos opostos em sua abordagem acerca da comunicação: *impact* e *capture*. O termo “impacto” sugere a ideia de que a mídia e os filmes possuem o poder de influenciar e moldar seu público, visto como “passivo” e “amorfo”. Já a utilização do termo “capturar” aponta para a importância e o papel da recepção justamente por parte do público na formulação das mensagens veiculadas. Sendo assim, aponto que a abordagem sobre a comunicação, principalmente do cinema, utilizada ao longo desta dissertação procura equilibrar, na medida do possível, estas duas concepções, para assim não insistir na polaridade conceitual. Levando em conta justamente esta ambivalência, dialogo com a ideia de que os veículos de comunicação produzem mensagens e imagens para um determinado público que supostamente quer recebê-las, ao mesmo tempo em que realiza uma pedagogia de sentimentos e pensamentos. Cf. PHILLIPS, *Op. Cit.*

estas personagens estivessem tendo seus corpos anatomicamente analisados e estudados nas telas.

Tendo em vista tais considerações iniciais, o ponto de partida foi problematizar o corpo feminino, eixo central desta dissertação, constatando que a “ansiedade” causada pela diferença corporal feminina não é algo recente nem mesmo abordada exclusivamente pelo cinema. Muito antes do aparato cinematográfico ser inventado e desenvolvido, inúmeras outras instâncias já produziam conhecimentos, discursos e imagens acerca do que definia e principalmente, do que era a “mulher”.

De acordo com Ana Paula Vosne Martins, o corpo feminino tem sido objeto de preocupação desde os séculos XVIII e XIX quando nota-se uma intensa produção de saberes e práticas direcionadas a entender a especificidade do corpo feminino e sua alteridade. Tratava-se, portanto, da constituição de um discurso científico e moral voltado para as diferenças sexuais com a finalidade clara de demarcar espaços políticos de gênero, definir lugares e estabelecer papéis para aqueles seres marcados por sua diferença sexual: as mulheres.⁶ O surgimento da medicina da mulher, como a obstetrícia e a ginecologia, aprofundaram e delimitaram a questão do exercício de sua função reprodutiva, estabelecendo a maternidade como uma função e finalidade natural, formulando assim consequências imediatas para uma definição essencialista e determinista de feminilidade.⁷ Logo, construiu-se uma imagem feminina dependente e ancorada em um corpo ambíguo, objeto de conhecimento, ora fonte de vida, ora fonte de ameaças a uma ordem masculina, sendo que o destino das mulheres começou a ser ligado à materialidade de seus corpos e não aos seus desejos e subjetividades.⁸

O corpo feminino foi historicamente criado e definido como completamente diferente do masculino, sendo que na definição da feminilidade o sexo passou a ser determinante. A ciência sexual e a ciência racial, ambas frutos do século XVIII, continham os mesmos princípios essenciais e chegavam a conclusões muito semelhantes, de tal forma que sexo e raça passaram a ser categorias biológicas inter-relacionadas.⁹

Além disso, a principal preocupação em relação ao feminino girava em torno de jovens mulheres, pois os médicos acreditavam que nesse momento de passagem do corpo infantil para o corpo apto para a reprodução, diversos “acidentes” e “desvios” poderiam acontecer, gerando graves consequências para o desenvolvimento da mulher “normal”, comprometendo

⁶ MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004. P. 11

⁷ *Ibid.* P. 14

⁸ *Ibid.* P. 13

⁹ *Ibid.* P. 33

posteriormente sua mente e comportamento.¹⁰ Sendo assim, os livros de medicina dos séculos XVIII e XIX criaram uma clivagem baseada no antes e no depois da puberdade, estabelecendo um universo feminino totalmente diferente do “mundo racional” masculino, no qual a menstruação passou a ser vista como um fenômeno fisiopatológico que definia as mulheres, as associando a uma imagem de ser doente e até mesmo perigoso.¹¹

A ciência e a medicina ajudaram a construir uma imagem ambígua da figura feminina, que tem alcance até o século XXI, sendo adotada por diversos produtos culturais, podendo ser fonte de bondade, amor materno, companheirismo e outras virtudes idealizadas, mas cuja natureza física sem controle poderia desencadear a maldade, a loucura, os vícios e comportamentos criminosos.¹² Uma imagem moralmente superior das mulheres foi propagada se estas cumprissem as funções sociais tidas como “naturais”, ou seja, o casamento, a maternidade e a educação dos filhos. Porém, se estas não conseguissem controlar seus desejos sexuais ultrapassariam a tênue fronteira entre a normalidade e a patologia.¹³ Logo, uma chave importante e crucial do domínio masculino na construção histórica, social e imagética do gênero encontra suas explicações e justificativas na suposta diferença do corpo feminino.¹⁴

Contudo, a partir dos séculos XX e XXI a questão central não é mais a inferioridade física ou mental das mulheres, mas sim a adequação de seus corpos e comportamentos aos modelos de eficácia, produtividade e competitividade vigentes. É possível notar a existência de diversos discursos, voltados para a normalização das mulheres, que passaram a ser produzidos e divulgados de maneira mais abrangente. A representação da feminilidade continuou vinculada ao corpo e ao sexo, porém observa-se uma reorganização estratégica nas relações de poder e de práticas de controle social, aparentando mais sutileza, porém não menos rigidez.¹⁵ Os discursos direcionados à normalização do corpo feminino se transformaram em lugar de controle social, sendo amplamente divulgados pelos meios de comunicação de massa que reforçam de maneira sutil que o destino feminino está ligado a coisas sob as quais as mulheres têm pouco controle, como os ritmos de seus corpos e uma pretensa e unitária natureza feminina.

É importante lembrar que é justamente durante o século XX que as mulheres passaram a competir no mercado de trabalho e a reivindicar salários e posições iguais aos homens, assim como uma maior liberdade perante seus corpos e vidas sexuais. Entretanto, mesmo com tais

¹⁰ *Ibid.* P. 47

¹¹ *Ibid.* P. 40

¹² *Ibid.* P. 41

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.* P. 264

¹⁵ *Ibid.* P. 12

mudanças impactantes e inéditas, no plano discursivo e nas imagens constantemente divulgadas pelas mídias ainda prevalece a figura da mulher-corpo, mulher-sexo e mulher-objeto.

A vasta historiografia sobre a história das mulheres e das relações de gênero, produzida na segunda metade do século XX, fruto dos diversos movimentos feministas, aponta que muitas dessas mudanças em relação ao comportamento e ao corpo feminino foram conquistadas durante a década de 1960, principalmente nos Estados Unidos da América. A contracultura, a revolução sexual e o início da emancipação feminina para além dos direitos políticos estão na origem da ruptura com os padrões conservadores prevalecentes até então e com o questionamento de valores e modelos comportamentais tradicionais.

Os diversos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970 produziram mudanças radicais que afrouxaram os códigos morais, levando a uma libertação feminina que encorajava a relação mais livre e consciente com o corpo, assim como com o desejo sexual. A atmosfera intensa e tumultuada dos anos 1960 nos Estados Unidos criou também as condições para o fortalecimento da segunda onda feminista e de lutas contra a discriminação sexual e racial, em busca da igualdade plena em todos os aspectos da sociedade.¹⁶ No que diz respeito à sexualidade, tais décadas foram marcadas por experiências de liberalização e quebra de preconceitos, com comportamentos e atitudes sexo-afetivas mais espontâneas e plurais. Uma das maiores vitórias femininas foi a conquista do exercício de sua sexualidade para além da reprodução, dando vazão assim a desejos e prazeres, de tal forma que as relações se tornaram menos compromissadas, bem como questionadoras dos papéis rígidos e dicotômicos da família burguesa.¹⁷

Nota-se, portanto, que as noções tradicionais de família, gênero, sexualidade e juventude foram profundamente questionadas e abaladas durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente com atitudes mais liberais em relação ao papel das mulheres na sociedade, o que exigiu uma reformulação na dinâmica familiar e também nas relações sexo-afetivas. Contudo, ao final da década de 1970, de diferentes pontos das esferas política, cultural e religiosa estadunidenses observa-se um movimento de retorno nostálgico às imagens e motivações dos anos 1950 ou simplesmente de um suposto “passado” interpretado como mais puro e simples, assim como associado à uma felicidade e ordem social e moral que foram

¹⁶ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

¹⁷ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. Ambiguidades perdidas no espaço: gênero e contracultura na ficção científica do final dos anos sessenta. In: ADELMAN, Miriam. [et al] (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenários**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. PP. 129-150

profundamente comprometidas pela contracultura e pelos movimentos sociais dos anos 1960.¹⁸ Em meio à modificação de valores e instituições tradicionais, muitos grupos sociais e políticos procuraram respaldo em um “passado” considerado como sendo portador de valores e de uma segurança supostamente perdida. Nem todos apoiavam a expansão das liberdades conquistadas, compreendidas como ameaças ao patriarcado, à família heterossexual, à religião e aos “bons costumes”.¹⁹

O acirramento de lutas políticas e sociais correspondeu ao fortalecimento de filosofias e políticas conservadoras, resultado de um senso comum de que os valores ocidentais, particularmente os estadunidenses, estavam sendo corrompidos e seriamente ameaçados.²⁰ No final dos anos 1970 vemos surgir um novo projeto, vindo de diversos grupos e setores, de reestabelecer a autoridade e tradição, permeando a vida cultural, política, econômica e social, que encontra um canal de ampla divulgação e ressonância nas mídias.

Críticas ao feminismo, à homossexualidade, ao aborto e divórcio começaram a se tornar mais articuladas e frequentes, com grandes representantes na política, mídia e em grupos religiosos, inseridos na chamada Direita Religiosa ou Nova Direita. As pretensões políticas e sociais do feminismo começaram a ser rechaçadas por essa nova força conservadora que contou com o apoio da produção cultural, encontrando no cinema um forte aliado. É inegável então que o cinema exerce um papel essencial na criação das sensibilidades modernas, tendo em vista que desde o final do século XIX a cultura é cada vez mais visual e sonora.²¹

Se durante os séculos XVIII e XIX houve uma intensa preocupação com o corpo feminino e com sua “alteridade”, como já foi mencionado acima, além de uma regulação em relação à puberdade feminina, sua sexualidade, menstruação e função reprodutora, é possível

¹⁸ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 131

¹⁹ KARNAL, *Op. Cit.* P. 255

²⁰ Um exemplo do fortalecimento deste conservadorismo pode ser observado nas eleições presidenciais. Em 1967 o republicano Ronald Reagan foi eleito governador do estado da Califórnia, vencendo as eleições presidenciais em 1980. Durante este período, o país enfrentava a decepção do governo republicano de Richard Nixon (1969 – 1974) e de seu sucessor Gerald Ford (1974 – 1977). Porém, foi o mandato do presidente democrata Jimmy Carter (1977 – 1981) que serviu como emblema do ambiente “caótico” que se instaurava no país durante a década de 1970. Incapacitado pela combinação de inflação e estagnação econômica, além da crise do petróleo, o governo de Carter não conseguiu realizar as promessas do partido Democrata. As dificuldades econômicas, as disputas no Oriente Médio e um senso geral de que a moral e os bons costumes estavam sendo corrompidos levaram ao aumento de um “senso de mazela” que dominaria os anos seguintes. Além do mais, Carter era um presidente evangélico, um cristão “renascido”, condição esta que angariou votos e esperança de uma parcela eleitoral evangélica. Entretanto, o democrata não se apoiou explicitamente em sua identidade religiosa. Sendo assim, a grande decepção com seu governo levou a Direita Cristã a se organizar e apoiar fortemente o republicano Ronald Reagan. *Cf.* PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 132

²¹ ADELMAN, Miriam [*et al*] (Orgs). Introdução. In: **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

afirmar que tais questões não desapareceram completamente e ainda se encontram presentes nos séculos XX e XXI. Entretanto, estão reformuladas e camufladas, possuindo o apoio dos mais diferentes tipos de discursos, principalmente das imagens e dos sentidos produzidos pelo cinema. É justamente em tal contexto que as três produções cinematográficas escolhidas para esta pesquisa foram idealizadas, produzidas e lançadas, obtendo grande sucesso de público e bilheteria.

O objetivo desta pesquisa foi então problematizar como tais produtos audiovisuais criaram representações femininas e corporais, principalmente de corpos adolescentes, muito ligadas às forças políticas e religiosas estadunidenses acima mencionadas, além de demonstrarem permanência de medos e inseguranças históricas em relação ao corpo e à sexualidade feminina. Considerou-se, portanto, que o cinema de horror, principalmente seu subgênero *slasher/stalker*, aqui estudado, por meio de uma maneira perversa e extremamente violenta, representa um ajustamento visível nos termos de representação de gênero e da figura feminina num determinado contexto estadunidense. Os valores de libertação tão associados aos movimentos dos anos 1960 encontraram uma reação culturalmente organizada, sendo que o cinema de horror dialogou com tais tendências, desempenhando um importante papel em tal contexto e se mostrando em consonância com as reações políticas e culturais conservadoras nos Estados Unidos das décadas de 1970 e 1980.

A partir destas questões e da documentação selecionada, três produções audiovisuais e duas obras literárias, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, *A Representação Feminina no Cinema: Gênero e Audiovisual* discute as questões teóricas e metodológicas que nortearam esta pesquisa, fundamentais para a análise das fontes filmicas, presente no terceiro capítulo. Primeiramente, foi feito um breve percurso por algumas prerrogativas dos Estudos Culturais, para chegar por fim aos usos do audiovisual como fonte histórica. Posteriormente, foram destacadas algumas características e questões históricas do gênero cinematográfico de horror, assim como um maior detalhamento do subgênero *slasher/stalker*. Por fim, discute-se e problematiza-se a representação feminina, assim como as relações de gênero e sexualidade, produzida pelo aparato cinematográfico, por meio de teóricas feministas como Teresa De Lauretis, Ann Kaplan e Laura Mulvey. O objetivo de tais escolhas foi justamente construir um capítulo em que fossem discutidos e abordados os principais conceitos chave desta pesquisa: cinema, horror e gênero.

A problematização do conceito de representação, empregado inúmeras vezes ao longo deste trabalho, é crucial para entender as questões que envolvem as mulheres e seus corpos nas telas do cinema, já que o audiovisual é uma instância privilegiada de produção de

representações, ou seja, de como os seres humanos pensam e produzem suas realidades. Segundo Roger Chartier, não existem práticas ou estruturas que não sejam produzidas pelas representações, sendo estas instâncias pelas quais os indivíduos e grupos dão sentido ao mundo em que vivem.²²

A História Cultural²³, de acordo com o autor, teria como principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída e pensada, ou seja, como classificações, divisões e delimitações organizam a apreensão de um mundo social enquanto categorias fundamentais de percepção e apreciação do real.²⁴ Para Chartier, a História Cultural também operaria um retorno sobre o social, dando ênfase às estratégias simbólicas que determinam posições e relações, construindo para cada classe, grupo ou meio um ser percebido e constitutivo de identidade.²⁵ Aponta-se então para a importância da articulação entre obras e práticas culturais e um mundo social, já que as primeiras se mostram sensíveis, ao mesmo tempo, à pluralidade de clivagens que atravessam uma sociedade e a diversidade dos empregos de materiais ou códigos partilhados.²⁶

De tal forma, representação pode ser entendida como um aglomerado de percepções do âmbito social, assim como discursos que produzem estratégias e práticas determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam.²⁷ Considerando tais discussões, nesta pesquisa o conceito é considerado como um modo de produção de significados e sentidos cujo processo ocorre por meio da linguagem e do exercício de poder, envolvendo práticas de significação, classificação e sistemas simbólicos nos quais diversos significados são construídos. Atenta-se, portanto, que cada série de discurso deve ser compreendida em sua especificidade, como inscrita em determinados lugares, meios de produção e condições de possibilidade.²⁸

Além da definição do que é representação, é importante compreender também a de gênero, presente ao longo de todo este trabalho e que engloba diversas formas de construção

²² CHARTIER, Roger. O Mundo Como Representação. In: **Estudos Avançados**. vol.5 n.º11, São Paulo, Jan./Apr. 1991. P. 177

²³ Vale acrescentar aqui o trabalho de outros historiadores acerca da História Cultural. O livro de Peter Burke *O que é História Cultural?* oferece uma abrangente discussão e análise do aparecimento e desenvolvimento da História Cultural, esboçando uma divisão em quatro fases: a clássica; a história social da arte com início nos anos 1930; a descoberta da história da cultura popular e a Nova História Cultural. Cf. BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. Outro trabalho relevante é o livro de Burke *Variadas de História Cultural*, no qual historiador discute a multiplicidade de abordagens e objetos da História Cultural, procurando também definir o que é cultura. Cf. BURKE, Peter. **Variadas de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

²⁴ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990. PP. 16 - 17

²⁵ CHARTIER, “O Mundo Como Representação”, *Op. Cit.* P. 184

²⁶ *Ibid.* P. 177

²⁷ CHARTIER, “A História Cultural...”, *Op. Cit.* P. 17

²⁸ CHARTIER, “O Mundo Como Representação”, *Op. Cit.* P. 187

social, cultural e linguística implicadas em processos que diferenciam mulheres de homens, produzindo assim corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade.²⁹ Ao abordar-se o campo cultural como campo de luta, contestação e produção de sentidos múltiplos, o conceito de gênero enfatiza a pluralidade dos processos pelos quais se constroem e distinguem corpos e sujeitos masculinos e femininos, assim como sua articulação com questões de classe, raça, geração e religião. De tal forma, o gênero opera e estrutura o próprio social, tornando determinados papéis e funções “naturais” e “necessárias”.³⁰

Enfatizo aqui a ideia proposta por Teresa De Lauretis de que o conceito de gênero é ao mesmo tempo uma representação e uma autorepresentação, ou seja, produto de diversas tecnologias sociais, como o cinema, a televisão e o rádio; de discursos institucionalizados, epistemologias e práticas críticas, além de práticas culturais e sociais mais abrangentes.³¹ Sendo assim, a análise baseada em uma oposição universal do sexo, calcada na diferença biológica do sujeito “mulher” enquanto diferente do “homem” é limitada, pois torna difícil a articulação das diferenças entre as próprias mulheres, que passam a ser vistas enquanto concretizações de uma única essência arquetípica da “mulher”, personificação do discurso metafísico da feminilidade.³² De tal maneira, é preciso conceber o sujeito social e as relações de subjetividade e sociabilidade de outra maneira: um sujeito construído pelo gênero e não apenas pela diferença sexual, mas também por linguagens e representações culturais.³³

Ao pensar gênero juntamente com as ideias propostas por Michel Foucault acerca da sexualidade como uma tecnologia do sexo, De Lauretis aponta que gênero não é uma propriedade do corpo ou algo inato aos seres humanos, mas sim um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais. O termo seria então a representação de uma relação social, um pertencimento a uma classe, grupo ou categoria.³⁴

Outro ponto importante é que a concepção cultural do feminino e do masculino enquanto duas categorias complementares e mutuamente exclusivas, constitui por fim um sistema de sexo-gênero (*sex-gender system*): uma construção sociocultural, um aparato semiótico e sistema de representação que designa significados, identidades, valores e prestígio aos indivíduos dentro da sociedade. O sistema de sexo-gênero estaria então intimamente

²⁹ MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes [*et al*] (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. P.18

³⁰ *Ibid.* P. 20

³¹ DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987. P. IX.

³² *Ibid.* P. 2

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.* PP. 3 - 4

interconectado a fatores políticos e econômicos, sendo a construção do gênero ao mesmo tempo produto e processo de sua própria representação.³⁵

É possível apontar para o funcionamento de uma ideologia do gênero que possui raízes no estudo do corpo feminino e que designa posições e lugares “adequados” para as mulheres.³⁶ Gênero seria então, um fato histórico, existente na realidade social e que possui essência concreta nas formas culturais e peso nas relações sociais, o que o transformaria também em efetivamente uma questão política.³⁷

Ao discutir a concepção de um sujeito feminino, De Lauretis distingue a representação de uma essência inerente a todas as mulheres, relacionadas a conceitos como natureza, maternidade, mistério, mal incarnado, objeto de desejo e conhecimento, estereótipos muito abordados no cinema e na literatura, dos sujeitos reais, históricos e sociais que são definidos e influenciados pelas tecnologias de gênero.³⁸ É por meio de tal discussão que é possível notar a discrepância, assim como a tensão e os deslizamentos entre a ideia de “mulher” como representação e de mulheres como seres históricos, singulares, produtos e produtoras de relações sociais que incluem em seu âmago o gênero.

Assim como gênero, a sexualidade também é vista como uma construção e (auto) representação, que possui uma forma masculina e outra feminina.³⁹ Não se trata, portanto, de uma propriedade inata aos corpos, mas um produto, segundo Michel Foucault, de uma tecnologia que produz efeitos em corpos, comportamentos e relações sociais, produzida discursivamente por inúmeras instâncias de poder.⁴⁰

A reflexão proposta por Foucault é de enorme importância por compreender a sexualidade como construída culturalmente e como elemento central e constituinte de relações de poder. Em sua análise acerca do que chama de tecnologia do sexo, o autor aponta para a elaboração de discursos acerca de quatro figuras/objetos privilegiados de conhecimento: a sexualização de crianças, o controle da procriação, a psiquiatria de comportamentos sexuais considerados anômalos e pervertidos e por último a histerização do corpo feminino. De tal forma, tais discursos e práticas foram produzidos por meio de saberes como a pedagogia, a medicina, a demografia e a economia, transformando a sexualidade em um problema que requeria o corpo social como um todo, inserindo seus indivíduos em uma vigilância constante.

³⁵ *Ibid.* PP. 5 - 6

³⁶ *Ibid.* P. 9

³⁷ *Ibid.* P. 38

³⁸ *Ibid.* PP. 9 - 10

³⁹ *Ibid.* P. 14

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

Sendo assim, o corpo feminino se tornou extremamente sexualizado, convertendo-se em objeto de conhecimento privilegiado pelo discurso médico, religioso, artístico e cultural.⁴¹

Teresa De Lauretis aponta então para a importante questão de que na cultura patriarcal ou centrada no masculino, a sexualidade feminina é frequentemente vista como uma “projeção” da masculina, seu oposto complementar ou até mesmo extrapolação, como é o caso da narrativa bíblica em que Eva é criada a partir da costela de Adão. Mesmo quando localizada em um corpo feminino, a sexualidade continua a ser percebida como atributo ou propriedade do masculino e vem sendo definida tanto em seu contraste quanto relação.⁴² Logo, a autora aponta para necessidade de abandono de uma referência centrada no masculino, na qual o gênero e a sexualidade são produzidos e reproduzidos pelo discurso da sexualidade masculina. É justamente nas margens dos discursos hegemônicos que existem termos de uma diferente construção de gênero, excluídos pelo contrato social heterossexual e inscritos em práticas micropolíticas da vida cotidiana, cuja construção e efeitos se encontram no nível local das resistências, das subjetividades, do empoderamento e da autorepresentação.⁴³

As experiências de gênero e sexualidade são, portanto, produtos de um conjunto de significados proporcionados pelos efeitos e (auto) representações produzidas nos sujeitos por meio de práticas socioculturais, discursos e instituições destinadas à produção de sujeitos mulheres e homens, nas quais o cinema, a narrativa e a teoria desempenham importantes e poderosas tecnologias.⁴⁴

Tendo em mente estas questões, o segundo capítulo se debruça sobre o contexto de produção e recepção das fontes audiovisuais e literárias. Com o título de *Entre Feminismos e Backlashs: Os Estados Unidos nas Décadas de 1960 e 1970* o capítulo discute o panorama político, social e cultural, assim como as principais mudanças na sociedade estadunidense durante o recorte temporal escolhido. A preocupação central é demonstrar e ilustrar as modificações e liberdades conquistadas pelas mulheres, por meio da contracultura e dos movimentos sociais, principalmente pelo ressurgimento do movimento feminista. O objetivo principal foi evidenciar que inúmeros pressupostos tradicionais e patriarcais foram abalados, assim como as noções enraizadas de gênero, sexualidade, família e maternidade.

Ainda neste capítulo, foi discutido que apesar de todos os avanços e transformações conquistadas pelos movimentos sociais, a partir de meados dos anos 1970 tais reivindicações

⁴¹ DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 13

⁴² *Ibid.* P. 14

⁴³ *Ibid.* PP. 18 - 26

⁴⁴ *Ibid.* P. 19

sofreram um forte revés com o fortalecimento de uma força política e religiosa extremamente conservadora, que ganhou cada vez mais espaço e poder, inclusive no plano cultural, utilizando a literatura, a televisão e o cinema para propagar a mensagem de que os Estados Unidos precisavam ser “salvos” da desordem e da “anarquia sexual”. Para finalizar e exemplificar melhor a propagação de tais ideias no campo cultural foram analisadas duas obras literárias, ambas lançadas durante a década de 1970, *Carrie* de Stephen King (1974) e *Looking for Mr. Goodbar* de Judith Rossner (1976), que fornecem representações femininas extremamente negativas e utilizam da violência simbólica para silenciar suas personagens, funcionando, portanto, como advertências e alertas para os perigos da emancipação e da sexualidade feminina.

O terceiro e último capítulo, *Elas Foram Avisadas...Elas foram Condenadas* é destinado a um aprofundamento e análise das três fontes cinematográficas, *Carrie* (1976), *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980), utilizando como suporte teórico-metodológico as questões apresentadas ao longo do primeiro capítulo. De tal forma, procurou-se trabalhar os filmes de maneira articulada, discutindo alguns dos estereótipos femininos perpetuados pelo cinema e utilizando eixos conceituais norteadores como anormalidade, monstruosidade, maternidade e sexualidade. Além do mais, procurou-se compreender a inserção destas três produções audiovisuais no contexto cultural estadunidense descrito, assim como reprodutoras e incentivadoras de um modelo feminino, personificado pelas personagens sobreviventes, idealizado por uma mentalidade patriarcal e conservadora.

Para finalizar, o que impulsiona esta pesquisa é entender que as representações de gênero e sexualidade produzidas pelo cinema de horror não são neutras nem apenas entretenimento inocente sem consequências diretas na vida social e pública, mas que são sim responsáveis por inúmeras desigualdades e violências de gênero, muitas vezes silenciando e relegando as mulheres à marginalidade. Acredito, portanto, ser de suma importância compreender como nestas construções de gênero as mulheres são inseridas no audiovisual, principalmente no recorte temporal e espacial escolhido, quando o sadismo contra o corpo feminino ganha espaço inigualável nos filmes deste gênero cinematográfico.

Foi observado que o cinema de horror dialoga e reinventa mitos, tabus e um inconsciente e histórico medo da sociedade em relação à figura feminina, sendo esta representada de diversas maneiras: vítima, monstro, louca ou sedutora. Com esta dissertação espero contribuir para os estudos de História Contemporânea e de gênero, fornecendo interpretações e subsídios para repensarmos a representação feminina no cinema de horror, questionando dimensões de poder e identidades tidas como naturais e a-históricas, tendo em

mente as construções subjetivas das sensibilidades e de sentimentos contraditórios nas sociedades contemporâneas.

CAPÍTULO I : A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CINEMA: GÊNERO E AUDIOVISUAL

Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade, também o modo de sua percepção.

Walter Benjamin

I believe the cinema is one of our principal forms of art. It is an incredibly powerful way to tell uplifting stories that can move people to cry with joy and inspire them to reach for the stars.

Wes Craven

A glimpse into the world proves that horror is nothing other than reality.

Alfred Hitchcock

O cinema constrói uma janela para desejos e fantasias que povoam os inconscientes individuais e/ou coletivos, tornando-se um espaço privilegiado para a elaboração dos mesmos, de acordo com Walter Benjamin.⁴⁵ Sendo assim, exerceu um papel essencial na criação das sensibilidades modernas, principalmente na fundamentação de como ser um sujeito moderno, de maneira que nossas formas de pensar o mundo, sentir e desejar mantém um vínculo histórico com o espaço discursivo criado pelo cinema.⁴⁶ Em uma cultura que se torna cada vez mais visual, nossa compreensão e percepção de mundo é intensamente perpassada por imagens, na qual o cinema surgiu como uma nova forma de subjetivação, além de oferecer possibilidades para a imaginação, fantasias e desejos.⁴⁷

É inegável que o cinema cresceu e se tornou um dos maiores meios de comunicação do século XX. Entretanto, foi ao final da década de 1980 que as discussões sobre as relações entre o audiovisual e o conhecimento histórico começaram a se tornar tema de reflexão no meio acadêmico. Isso se deu principalmente a partir do questionamento das afirmações e certezas da História tradicional, mobilizado pelo feminismo, pelos teóricos pós-coloniais, antropólogos, minorias étnicas e pelos Estudos Culturais. De tal forma, começou-se a perceber a “cultura popular” como uma forma séria e válida de se estudar o passado e as sociedades.⁴⁸ Historiadores como Hayden White e Frank Ankersmith problematizaram as possibilidades de entender e representar o passado de maneiras inovadoras e diferentes, como o cinema, a literatura e a televisão. Em seu ensaio publicado em 1988 na revista *The*

⁴⁵ ADELMAN, *Op. Cit.* P. 7

⁴⁶ *Ibid.* P. 7

⁴⁷ *Ibid.* P. 9

⁴⁸ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010. P.

American Historical Review, White cunhou o importante e útil termo “historiofotia”, definido como a representação da história e do pensamento humano a partir de imagens visuais e do discurso filmico.⁴⁹

Segundo Robert Rosenstone, tanto fontes escritas quanto audiovisuais referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado, sendo compostas por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde viemos. No século XX, tanto o cinema quanto a televisão se transformaram em um dos principais meios de transmissão das histórias das culturas, tornando-se importantes artefatos para delimitarmos nossa relação com o passado e para o entendimento das sociedades e de seus sentimentos.

A discussão sobre o cinema como fonte válida para o conhecimento histórico, apesar de já muito conhecida, aparece como nosso ponto de partida neste primeiro capítulo. Sendo assim, trataremos de conceitos chave para esta dissertação, envolvendo questões relacionadas ao audiovisual, ao horror cinematográfico e à representação feminina. Inicialmente, abordamos o aparato cinematográfico e algumas de suas principais técnicas e métodos, pois compreendemos que as mensagens e imagens projetadas nas telas não são neutras, mas sim produtos culturais. Logo, ao analisarmos o cinema refletiremos também acerca de algumas questões formuladas pelos Estudos Culturais, principalmente no que concerne uma cultura da mídia, problematizando o conceito de cultura como algo que penetra e media cada recanto da vida social contemporânea.

Acreditamos que para nossa análise das fontes audiovisuais é imprescindível um olhar mais atento ao gênero cinematográfico de horror. Optamos por discutir algumas de suas características fundamentais que sustentam nossa afirmação de que o horror trabalha com emoções e sentimentos, capturando e cristalizando medos e “ansiedades” coletivas. Faz-se necessário também refletirmos acerca das questões de gênero presentes nos processos de fazer cinema, assim como a questão da representação feminina. Abordamos o cinema como uma tecnologia do gênero, seguindo o conceito proposto por Teresa de Lauretis, considerando que a representação das mulheres é produto de um discurso masculino e não de subjetividades femininas. Pretendemos discutir a ideia de que, na grande maioria das vezes, inclusive nos filmes de horror, as mulheres são representadas como produtos do imaginário de uma sociedade patriarcal, sendo exibidas e apreciadas nas telas como objetos e não como sujeitos.

⁴⁹ *Ibid.* P. 44

1.1 O Cinema Como Fonte Histórica

É possível afirmarmos que as sociedades do século XX foram profundamente afetadas, e guiadas pelas mídias contemporâneas. Estas mídias, que englobam os filmes, a televisão, programas radiofônicos e a propaganda, permeiam a vida cotidiana e fornecem determinados modelos de identidade, doutrinando seu público em várias questões, entre elas o que significa ser homem ou mulher, ser bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. Portanto, imagens e textos fornecem símbolos, mitos e recursos que ajudam a constituir uma cultura em comum: uma cultura da imagem, que explora a visão e audição, trabalhando com emoções, sentimentos e ideias.⁵⁰ Trata-se também de uma forma cultural que está em consonância com temas e preocupações atuais da vida social contemporânea.⁵¹

Ao discutirmos a importância destas novas mídias, torna-se central a problematização do conceito de cultura. De acordo com Stuart Hall, acompanhamos uma “centralidade da cultura”, ou seja, uma enorme expansão a partir da segunda metade do século XX de tudo que está associado a ela, assim como seu papel constitutivo nos aspectos da vida social. Todas essas discussões surgem a partir da década de 1980 com um novo campo interdisciplinar que aproximou diversas linhas de teorização e análise nas ciências humanas e sociais. O campo dos Estudos Culturais, como foi denominado, se apoiou em diferentes correntes teóricas, como tradições de análise textual, crítica literária, história da arte, estudos de gênero, estudos de cinema e linguística.⁵² Sendo assim, é impossível analisarmos o cinema e seu emprego na pesquisa histórica, temas centrais para esta dissertação, sem nos debruçarmos previamente no campo dos Estudos Culturais. Ressaltamos que por este ser um vasto campo de estudos, englobando diferentes teorias e autores, estabelecemos um recorte utilizando a mídia como critério de clivagem, abordando-o por meio de dois expoentes da área, Stuart Hall e Douglas Kellner.

Primeiramente é importante enfatizarmos a existência de diversas linhas teóricas e visões acerca da comunicação.⁵³ A tese clássica da Escola de Frankfurt, por exemplo, liderada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, cunhou o termo Indústria Cultural para se referir às mídias contemporâneas. A tese “frankfurtiana”, que posteriormente se tornou alvo de críticas, principalmente dos Estudos Culturais, recriminava os meios de comunicação modernos e seu

⁵⁰ KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001. P. 9

⁵¹ *Ibid.* P. 10

⁵² HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. P. 31

⁵³ Cf. MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2011.

suposto papel de “suporte” na reprodução cultural de um sistema de dominação capitalista.⁵⁴ Posteriormente, o campo dos Estudos Culturais surgiu justamente como uma concepção alternativa que buscava complexificar o olhar sobre essas mídias. De tal forma, elaborou-se uma discussão aprofundada das contradições e tensões dos diversos usos, mensagens e possibilidades oferecidas por esses produtos, que não eram abordados unicamente como “alienantes”, mas também como possibilidades de reflexão. A partir desta perspectiva, conteúdos e contextos de produção e recepção; atividade dos atores sociais e práticas discursivas em sua relação com ideologias e grupos começaram a ser problematizados.⁵⁵

É inegável então que o século XX vivenciou a transformação do mundo e das sociedades, que se tornaram mais interligadas por meio de relações sociais intensificadas e fortalecidas, primeiramente pela expansão do rádio, do cinema e da televisão e posteriormente da internet. Sendo assim, os “produtos culturais” passaram a estar presentes nas vidas cotidianas, tornando evidente que a cultura se encontrava também em práticas políticas, econômicas e sociais, gerando efeitos profundos nas questões de subjetividade e identidade:

Por bem ou por mal, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos – e mais imprevisíveis – da mudança histórica no novo milênio. Não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma “política cultural”.⁵⁶

A “centralidade da cultura”, termo cunhado por Stuart Hall, torna-se crucial, pois requer uma reformulação em relação à própria noção de cultura.⁵⁷ Não se trata de apenas colocar as questões culturais numa posição mais centralizada, mas sim estabelecê-las ao lado dos processos econômicos, sociais, de produção de riquezas e serviços, como uma verdadeira condição constitutiva da vida social. De acordo com Douglas Kellner⁵⁸, vivemos em um

⁵⁴ ADELMAN, *Op. Cit.* P. 7

⁵⁵ *Ibid.* P. 8

⁵⁶ HALL, *Op. Cit.* P. 20

⁵⁷ Em seu livro *Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade*, Raymond Williams discute o papel decisivo da cultura na realidade social. Além do mais, o autor investiga as modulações do sentido da palavra “cultura”, que sofreu mudanças impressionantes de significado ao longo do tempo. O termo é então utilizado para referir-se aos conceitos importantes em diversas disciplinas e sistemas de pensamentos distintos. Williams também oferece uma releitura da problemática questão envolvendo a contraposição entre “alta cultura” e “cultura de massas”. Sendo assim, ao longo deste trabalho abordamos o conceito de cultura tanto no sentido artístico, ou seja, de produtos artísticos e comunicacionais, quanto cultura como modos de vida, assim como a expansão do primeiro sentido tem influenciado a concepção e problematização do segundo e no uso de cultura enquanto categoria analítica. Cf. WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁵⁸ É interessante ressaltarmos que Kellner é um autor estadunidense cujos trabalhos se situam em uma interseção entre a terceira geração de teoria crítica da Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais. Sua proposta é justamente fundir os dois pólos considerados opostos: a Teoria Social Crítica e os Estudos Culturais. Em seu livro, *A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno*, argumenta que seu objetivo é fornecer ao leitor meios de estudar, analisar, interpretar e criticar os textos da cultura da mídia, avaliando seus efeitos na construção de identidades sociais e posições pessoais. Para isso,

mundo de “pedagogia cultural”, no qual a mídia e suas imagens influenciam nossos comportamentos, pensamentos, desejos e sentimentos:

Os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e violência, e quem não. Dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não-poderosos que, se não se conformarem, estarão expostos ao risco de prisão e morte.⁵⁹

Portanto, não podemos mais estudar a cultura e seus produtos como variáveis secundárias ou sem importância, mas sim como pontos fundamentais, formadores das subjetividades, identidades e da própria sociedade.⁶⁰ É importante compreendermos que algumas imagens, assim como textos, podem se referir à formações discursivas e culturais bastante complexas. Ao discutir a ideia de “virada cultural”, Hall afirma que o interesse na linguagem é um termo geral para as práticas de representação:

A cultura não é nada mais do que a soma dos diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas.⁶¹

A cultura da mídia, segundo Kellner, considerada um conjunto de instâncias e produtos artísticos e comunicacionais, cria textos que expressam experiências sociais, transcodificando-as por intermédio de formas televisivas, cinematográficas e musicais. É inegável que os textos populares inspiram-se em sentimentos e experiências do seu público, expressando-os e inserindo-os em uma rede que influencia e cria pensamentos e comportamentos.⁶² Sendo assim, procuramos demonstrar a importância da linguagem e da cultura como áreas substantivas e formadoras de subjetividades, já que os Estudos Culturais englobam diversas outras áreas de produção de conhecimento e significados, como é o caso dos estudos acerca do cinema. Ou seja, não podemos ignorar que o cinema faz parte da experiência moderna de conhecimento, não devendo mais ser visto como um campo de estudos secundário ou menos importante.⁶³

Quando pensamos em cinema, geralmente a primeira imagem que associamos é a do filme pronto, exibido e projetado em grandes salas e telas para um grande número de espectadores. Entretanto, não podemos esquecer que o termo se refere a uma ampla

propõe um estudo feito de modo crítico, multicultural e multiperspectivo, que articule conceitos de classe, raça, gênero, sexualidade e outros, analisando relações de dominação e opressão e utilizando uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar e criticar as produções culturais em exame. Logo, visando uma “leitura mais completa e sólida” o autor combina e encoraja o uso de diferentes linhas teóricas como a crítica marxista; feminista; pós-estruturalista e psicanalítica. Cf. KELLNER, *Op. Cit.*

⁵⁹ KELLNER, *Op. Cit.* P.10

⁶⁰ HALL, *Op. Cit.* P. 29

⁶¹ *Ibid.* P. 29

⁶² KELLNER, *Op. Cit.* P. 200

⁶³ CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs.). Introdução. In: **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. P. 12

quantidade de técnicas e métodos. Além disso, no audiovisual podemos encontrar diversos discursos de poder que se apoiam em imagens, símbolos e representações. Adotando a abordagem de Douglas Kellner, reforçamos que o cinema não é apenas entretenimento inocente, possuindo cunho ideológico e associando-se a lutas, programas e ações políticas, incorporando discursos, posições ideológicas e estratégias narrativas.⁶⁴

Os Estudos Culturais ao discutirem a importância da cultura na constituição das subjetividades das sociedades tiveram como mérito inserir o cinema e outros produtos midiáticos como objetos válidos de conhecimento para compreendermos sentimentos, subjetividades, contextos e disputas. Outra problematização dos Estudos Culturais foi a necessidade de repensarmos a relação entre os processos de produção e recepção para além dos postulados de “passividade” do/a espectador/a partilhados pela Escola de Frankfurt, inserindo-os em um grande ciclo onde cada momento contém elementos de criação, interpretação e consumo de ideias.⁶⁵ Por fim, reforçamos que nos Estudos Culturais não há a predominância de historiadores/as. Desta forma, este trabalho procura demonstrar como as ferramentas propostas pelos Estudos Culturais podem ser extremamente úteis e válidas para um estudo historiográfico.

Além dessa discussão, também notamos a importância de definir o que é cinema, principalmente sua relação com a ilusão de realidade transmitida e alguns de seus aspectos técnicos-narrativos que se mostram essenciais para nossa análise. Inicialmente, apontamos para a existência de diversos estilos cinematográficos, provenientes de diferentes países e épocas, com suas especificidades.⁶⁶ Enfatizamos que ao longo desta dissertação quando utilizamos o termo “cinema” estamos nos referindo, na grande maioria das vezes, ao cinema estadunidense, especialmente o *hollywoodiano*, que há muito se tornou mundialmente sinônimo da indústria do cinema.

O teórico brasileiro Jean-Claude Bernardet afirma que o cinema desde seu surgimento estabeleceu uma relação intrínseca com a ilusão, sendo que a impressão de realidade transmitida foi a base do seu grande sucesso. O aparato seria o resultado da união entre arte e

⁶⁴ KELLNER, *Op. Cit.* P. 123

⁶⁵ Apesar de seu caráter de “posição inaugural”, a Escola de Frankfurt e o conceito de Indústria Cultural foram muito criticados por reproduzirem uma visão elitista da cultura, ignorando as possibilidades e tensões produzidas no campo cultural. Outra crítica era de que tal visão construía o espectador/a como aquele/a que simplesmente recebia uma mensagem com significado fechado e unívoco. ADELMAN, *Op. Cit.* P. 10

⁶⁶ Não podemos considerar o cinema como uma entidade homogênea, sem levar em conta suas diferenças internas e inserção em determinados contextos espaciais e temporais. Por exemplo, o cinema na Alemanha nazista, utilizado amplamente como sistema de propaganda do governo, se diferenciava fortemente do cinema produzido nos Estados Unidos durante o mesmo período. *Cf.* MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2008.

técnica cujo objetivo era realizar o sonho de reproduzir a realidade. Surgindo ao final do século XIX, expressaria o triunfo de uma burguesia que desenvolvia inúmeras máquinas e técnicas para facilitar seu processo de dominação, acumulação de capital e criação de um universo cultural e estético moldado à sua imagem e modo de vida.⁶⁷ Por muito tempo, reforçou-se a ideia de que a complexa mecânica envolvida no processo técnico de fazer cinema eliminaria a intervenção humana, assegurando a objetividade e transpondo para a tela a própria realidade.

Contudo, o reproduzido na tela não é uma visão natural ou a própria realidade, pois ao eliminarmos a pessoa que fala ou faz o filme, também eliminamos a possibilidade de dizer que tal argumento representa um ponto de vista.⁶⁸ De tal forma, fica claro que o cinema não possui uma significação em si, sendo construído aos poucos e dependendo também dos significados que são a ele atribuídos.

Apontamos que uma de suas características técnicas mais marcantes é a possibilidade da cópia, o que permitiu sua implantação como arte dominante e uma rápida expansão no mercado mundial como mercadoria.⁶⁹ Na década de 1930, Walter Benjamin já afirmava que com a evolução tecnológica o caráter perceptivo das sociedades foi gradualmente se transformando, bem como as formas de reprodução técnica, sendo o cinema a forma que melhor exemplificaria a nova mentalidade moderna.⁷⁰ A reprodutibilidade técnica, ou seja, essa característica de cópia e reprodução, acabou por criar uma nova relação do público com a obra de arte, um “produto” destinado ao consumo das massas e à percepção coletiva. A grande novidade seria que a reprodutibilidade não permitia ao espectador captar qualquer vestígio do fazer artístico: ao ir a uma exibição de um filme, ao contrário do teatro, a plateia não enxergaria sinais de sua produção, como a câmera ou o microfone. Sendo assim, Benjamin afirmou que o cinema surgiu como o meio de comunicação mais eficaz para se dirigir às multidões, permitindo uma nova forma de relacionamento com o objeto artístico.⁷¹

⁶⁷ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. PP. 14 - 15

⁶⁸ *Ibid.* P. 20

⁶⁹ *Ibid.* PP. 23 - 24

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013. P. 53

⁷¹ Em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin se mostrou preocupado com os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, se dispondo a estudar e teorizar acerca dos novos meios de composição, reprodução e divulgação das artes, em um momento onde os avanços da técnica se faziam nítidos, principalmente com o advento do cinema. O ensaio foi fortemente criticado por Adorno e Horkheimer que condenaram a característica de reprodutibilidade técnica do cinema como pura forma de comercialização, afirmando que não passava de uma mera enganação e alienação, principalmente o cinema *Hollywoodiano*. Os autores também lamentaram que com o cinema a obra de arte perdia sua “aura”, que viria de seu contexto de produção original e exclusiva. Já Benjamin, com uma perspectiva diferente de seus colegas da Escola de Frankfurt, não rejeitou tal técnica, discutindo a passagem da arte do estágio de sacralidade para o de

Podemos notar então que o aparato cinematográfico desenvolveu uma linguagem própria, predominando a ficção. Filmar aparece como um ato de recortar um espaço em imagens com determinado ângulo, tendo uma finalidade expressiva e analítica, o que indica que o cinema é uma manipulação, uma sucessão de escolhas e exclusões.⁷² A impressão de realidade se manifesta principalmente pela ilusão de movimento e profundidade proporcionada pelo uso da câmera, sendo que tal impressão é ainda mais acentuada com a chegada do cinema sonoro.

Segundo Jacques Aumont, um dos traços específicos mais evidentes do cinema é o de ser uma arte de combinação e organização, sempre mobilizando uma quantidade de imagens, sons e inscrições gráficas.⁷³ A montagem, um de seus elementos principais, consiste originalmente em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção, cuja finalidade, a partir de elementos distintos, é obter a totalidade daquilo que chamamos de filme.⁷⁴ Uma de suas funções principais seria justamente concentrar e direcionar a atenção do espectador para elementos importantes. O *close-up*, por exemplo, seria uma maneira de encaminhar a visão do espectador para algum detalhe considerado crucial para o curso da ação.

Apesar de todas estas características, o cinema não era destinado a se tornar maciçamente narrativo, sendo concebido inicialmente como um meio de registro e memória.⁷⁵ Aumont atenta que o cinema ao mostrar um objeto na tela, de forma que este seja reconhecido pelo público, implica no ato de querer dizer algo a seu propósito, veiculando uma gama de valores e sendo um discurso em si.⁷⁶

Logo, percebemos que o cinema é um discurso enunciado para um determinado espectador, sendo necessária uma coerência interna em seu conjunto, agregando fatores diversos como o estilo do diretor, as leis do gênero do filme e sua própria época de produção. A ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de

valor de exposição, afirmando que o cinema oferecia uma arte adequada para os novos anseios perceptivos do homem moderno. Cf. KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno**. São Paulo: Ática, 1978.

⁷² BERNARDET, *Op. Cit.* P. 36

⁷³ AUMONT, Jacques (*et al*). **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995. P. 53

⁷⁴ *Ibid.* P. 54

⁷⁵ É interessante ressaltarmos que o cinema tornou-se narrativo a partir das primeiras décadas do século XX. Quando surgiu, no século XIX, não possuía uma fórmula própria e estava associado e misturado à outras formas de diversão, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, as revistas ilustradas e os “brinquedos filósofos”, assim chamados os experimentos do século XIX com a visão e a fotografia. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram inicialmente como curiosidades, sendo exibidos enquanto novidades em círculos de cientistas e palestras ilustradas, assim como em circos, parques de diversões, espetáculos de variedades e gabinetes de curiosidade. Cf. COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2008. PP. 17 – 52. e GUNNING, Tom. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 21 – 42.

⁷⁶ AUMONT, *Op. Cit.* P. 90

leitura imposto, não se tratando de uma organização natural, linear ou aleatória. Os filmes de ficção, por exemplo, possuem códigos narrativos que têm por objetivo levar o espectador a desvendar uma verdade por meio de certo número de etapas, orientando a história e a narrativa.⁷⁷ Mecanismos como o enredo e a narrativa são utilizados como ingredientes para proporcionar prazer ao espectador e criar uma coerência interna.⁷⁸

De tal forma, precisamos considerar que a representação cinematográfica sofre uma série de exigências, necessidades técnicas e estéticas, sejam elas iluminação disponível, definição da lente objetiva, hierarquização dos sons, além da determinação do tipo de montagem, encadeamento de sequências e direção.⁷⁹ Ou seja, o audiovisual requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público, se caracterizando, portanto, de um enorme número de convenções e regras que variam de acordo com determinadas épocas e culturas.⁸⁰

A impressão de realidade transmitida pelos filmes é resultado, portanto, de uma coerência entre os dois mundos vivenciados pelo espectador, em que o universo construído pela ficção e projetado na tela deve ser um mundo possível com naturalidade aparente, causando fenômenos de identificação. O importante é justamente refletir sobre essa impressão de realidade, o que permite refutar a ideia de transparência e neutralidade, captando o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica como uma máquina social de representação.⁸¹

É importante então analisarmos o cinema, especialmente o *hollywoodiano*, como um veículo das representações que uma sociedade cria de si mesma, atuando como uma indústria de sonhos que pode “modelar” sentimentos, aspirações, medos e inseguranças. É necessário considerarmos que a relação de identificação e significação do espectador passa por uma rede de relações intersubjetivas, não sendo um fenômeno monolítico, estável ou permanente ao longo do filme. Roger Chartier aponta para a necessidade de pensarmos que textos e imagens não se inscrevem em um público passivo, existindo, ao contrário, um processo de construção de sentido e interpretação.⁸² De tal maneira, as maquinações e técnicas utilizadas buscam absorver reciprocamente o espectador no filme e o filme no espectador. Hugo Mauerhofer aponta para uma função “psicoterapêutica” do cinema que seria a de provocar respostas que

⁷⁷ *Ibid.* P. 125

⁷⁸ DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 108

⁷⁹ AUMONT, *Op. Cit.* P. 135

⁸⁰ *Ibid.* P. 135

⁸¹ *Ibid.* PP. 149 - 152

⁸² CHARTIER, “A História Cultural...”, *Op. Cit.* P. 25.

substituem aspirações e fantasias adiadas, tratando-se de uma necessidade tipicamente moderna.⁸³

Ismail Xavier levanta a questão de pensarmos o cinema como um ponto de mediação com estrutura própria, porém permeado com tudo que lhe parece externo.⁸⁴ A técnica de reprodução que marcou o século XX é hoje um tipo de experiência constitutiva na formação da própria subjetividade, possuindo um impacto evidente na vida social, em debates políticos, na documentação e trama da história. O cinema constitui então um paradigma central na sociedade contemporânea, ponto chave das ficções, mitologias e fetiches que dão a tônica nas sociedades de massas.⁸⁵ É inegável então o papel que exerceu dentro da história do século XX, na constituição dos sujeitos modernos e de suas subjetividades, devendo ser compreendido também como documento histórico. Em relação ao uso de novas fontes, que não sejam exclusivamente escritas, Lucien Febvre, em sua obra *Combates pela História*, afirmou que não devíamos nos ater unicamente às fontes escritas, já que um poema, quadro ou drama - sendo possível aqui inserirmos o audiovisual - são documentos e testemunhos de uma história viva e humana, saturados de pensamento e ação.⁸⁶

Informações acerca do mundo passado e do presente chegam cada vez mais até nós pela forma de imagens e sons, evidenciando as diferenças entre a construção de um mundo por meio das mídias visuais e de um mundo por páginas escritas e impressas. Palavras e imagens funcionam de maneiras diferentes para expressar e tecer comentários acerca da sociedade na qual estão inseridas, ou seja, ambas precisam ser analisadas por critérios distintos. Algumas das características que distinguem o cinema da escrita é sua capacidade de suscitar emoções mais imediatas por meio da ênfase no visual e auditivo, já que um de seus recursos mais utilizados é justamente mirar nas emoções do público, para que este vivencie e não apenas observe o que está sendo projetado na tela.⁸⁷ É precisamente o uso de uma linguagem visual e auditiva própria – imagem, interpretação, cor, edição, som, locação, design, figurinos - que o torna uma fonte tão poderosa e alternativa de conhecimento.

Uma de suas características cruciais e definidoras é o emprego da liberdade criadora que permite o uso de invenções que produzem ricas imagens e metáforas visuais. O objetivo do audiovisual não é fornecer “verdades literais”, mas sim verdades metafóricas que

⁸³ MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência Do Cinema**. São Paulo: Graal, 2008. P.380

⁸⁴ XAVIER, Ismail. Introdução. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 11

⁸⁵ *Ibid.* P. 17

⁸⁶ FEBVRE, Lucien. **Combates por la Historia**. Barcelona: Altaya, 1999. PP. 29 – 30.

⁸⁷ ROSENSTONE, *Op. Cit.* P. 33

funcionam, ao mesmo tempo, como comentários e desafios em relação ao discurso histórico tradicional.⁸⁸ Segundo a historiadora Natalie Zemon Davis, a estratégia para analisarmos uma obra filmica se divide basicamente em três partes: a primeira seria a gênese, ou seja, quem teve a ideia para a produção, como foi adaptada para a tela e as intenções de seus produtores, roteiristas e diretores. A segunda parte, uma sinopse das obras, envolvendo seus personagens, acontecimentos e características. Por fim, a terceira e última etapa seria a do julgamento, do por que devemos dar importância para determinados filmes.⁸⁹

O/a historiador/a deve, portanto, analisar o audiovisual como complemento que estabelece interseções, tece comentários e acrescenta algo ao discurso histórico mais amplo, do qual se origina e ao qual se dirige.⁹⁰ É importante compreendê-lo como uma linguagem que cria representações do passado ou do presente no qual foi produzido. Sendo assim, o poder do cinema como fonte histórica emana principalmente de suas qualidades singulares e da capacidade em comunicar algo não apenas de maneira literal ou realista. Tal qualidade já foi muito debatida, principalmente por Hayden White e Frank Ankersmith que há muito argumentaram acerca do poder da dimensão metafórica na historiografia, sendo esta muitas vezes superior à dimensão literal ou factual.⁹¹

Nesta dissertação, consideramos os filmes como uma maneira diferente de olhar e representar o mundo, com o poder de transmitir acontecimentos sociais, políticos e culturais por meio de uma interpretação cuja apresentação é diferente das palavras impressas. Em uma análise do audiovisual como fonte válida para o conhecimento histórico, mostra-se indispensável entendê-lo inserido em um discurso mais amplo, contextualizando-o com suas dimensões políticas, econômicas e culturais. Quanto ao seu conteúdo externo, devemos observar o período cronológico da produção da obra, suas diferentes versões, alterações realizadas posteriormente, profissionais envolvidos e a forma como foi divulgada. Além da consideração a elementos internos e técnicos às filmagens - enquadramentos, exclusões, dramatização e influência de agentes como produtores e diretores - a problematização da recepção por parte do público e de uma crítica especializada, manifestada principalmente pela imprensa escrita, é de fundamental importância para compreendermos o contexto de seu lançamento, além de seu impacto e repercussão. O exame da recepção de determinado filme ilumina a forma como a produção se inseriu em discursos populares vigentes, gerando efeitos

⁸⁸ *Ibid.* PP. 23 - 24

⁸⁹ DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision.** EUA: Harvard University Press, 2002.

⁹⁰ ROSENSTONE, *Op. Cit.* P. 54

⁹¹ *Ibid.* P. 60

variados.⁹² Concluimos que os filmes devem ser analisados simultaneamente como textos e mercadorias, levando em conta as ideologias com as quais dialogam e travam contato, além de sua singularidade dentro de determinado contexto ou época.

O audiovisual é sempre mais do que apenas uma coleção de fatos ou enredos, reunindo em si drama, interpretação e uma construção do passado ou do presente em imagens e sons, podendo assim acrescentar uma importante qualidade vivencial ao discurso histórico.⁹³ A partir do uso de fontes filmicas evidenciamos que a História não é mais do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas e períodos. Portanto, o cinema se mostra como um produto ideológico e cultural, moldado a partir de uma série de convenções mutáveis para se pensar o passado.⁹⁴

Aceitar o cinema como fonte histórica é aceitar justamente um novo tipo de relação com o conhecimento histórico: “[...] temos de admitir que os filmes proporcionam um novo tipo de história, que talvez possamos chamar de história como visão”.⁹⁵ É necessário compreendermos que os objetos fílmicos também invocam autenticidade por meio de vestígios e provas documentais, utilizando posteriormente o aparato cinematográfico para construir e explicar acontecimentos, momentos e movimentos históricos. De tal forma, lidam com questões como transformação social, relações de gênero, identidade individual e coletiva, conflitos de classe e geração, guerras, colonialismo, revoluções, ideologias e nacionalismo.⁹⁶

Como todo “produto” cultural, o filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e homens, na qual privilégios, hierarquias e honras encontram-se regulamentadas.⁹⁷ O historiador Marc Ferro argumentou que todo audiovisual diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar, desvendando segredos e apresentando o avesso das sociedades e seus lapsos, atingindo suas estruturas. Ferro argumentou que o filme, seja ele documentário ou ficção, se caracteriza enquanto História:

E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.⁹⁸

Analisamos o cinema como dotado de uma abordagem sócio-histórica, sendo que um filme pode ir além de seu próprio conteúdo e da realidade representada em seu enredo, o que

⁹² KELLNER, *Op. Cit.* P. 139

⁹³ ROSENSTONE, *Op. Cit.* P. 223

⁹⁴ *Ibid.* PP. 191 - 195

⁹⁵ *Ibid.* P. 233

⁹⁶ *Ibid.* P. 236

⁹⁷ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995. P. 19

⁹⁸ *Ibid.* P. 32

o permite atingir uma zona histórica até então oculta, invisível ou inapreensível.⁹⁹ Reforçamos a ideia de que não existe documento neutro, já que até mesmo a ficção, com sua pretensa neutralidade, aborda situações, sentimentos, posicionamentos ideológicos e características de um determinado tempo. É inegável então que o audiovisual se inscreve em correntes de pensamento, sejam elas dominantes ou não, propondo um olhar inovador e diferente sobre as sociedades.¹⁰⁰

O “produto” cinematográfico aparece como um documento datado, veiculando valores, projetos e ideologias, sendo importante não apenas na representação de um passado, mas também para a própria pesquisa histórica.¹⁰¹ Eduardo Morettin argumenta que o filme possui um movimento que lhe é próprio, sendo o dever do pesquisador identificar seu fluxo e refluxo. O objetivo do historiador ao estudar determinados filmes é justamente desvendar e entender os projetos ideológicos com os quais as obras dialogam e estabelecem contato, além de entender sua singularidade dentro de determinado contexto.¹⁰²

Principalmente por meio dos filmes históricos, arte e técnica se encontram no cinema de uma forma estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limites às operações de monumentalização do passado, de forma que este seja acessível a grandes plateias do mundo todo, se transformando também em objeto de interesse econômico e político.¹⁰³ Porém, não são apenas os filmes históricos que podem ser tomados como fontes para o ofício do historiador, sendo que toda produção pode ser entendida como documento histórico de uma época: da época em que foi produzida.

Nosso objetivo ao longo deste tópico foi o de discutir alguns aspectos do audiovisual que o caracterizam como objeto válido de estudo. Logo, se um filme é capaz de comentar o passado, interrogá-lo, analisá-lo ou explorá-lo, então certamente desempenha um papel também atribuído à História tradicional e suas fontes escritas.¹⁰⁴ É importante apontarmos para a existência de uma complementariedade entre os diversos tipos de fontes, sejam elas escritas, materiais ou audiovisuais, tendo em vista que seu referencial de análise é um referencial histórico.¹⁰⁵ É inegável a função que o cinema exerce no modo como a sociedade

⁹⁹ *Ibid.* P. 47

¹⁰⁰ *Ibid.* PP. 184 - 185

¹⁰¹ CAPELATO, *Op. Cit.* P. 9

¹⁰² MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. P. 63

¹⁰³ NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. P. 67

¹⁰⁴ ROSENSTONE, *Op. Cit.* P. 238

¹⁰⁵ MORETTIN, *Op. Cit.* P. 59

lê, vê, percebe e pensa o passado, sendo que a sua efetiva dimensão como fonte histórica se encontra no discurso que constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas, medos e tensões.¹⁰⁶

Ao analisarmos o cinema como fonte histórica não podemos deixar de articular diversos outros conceitos como gênero, classe, sexo, raça e etnia, assim como questionarmos como suas representações produzem processos de identificação nas sociedades contemporâneas. É necessário que associemos cultura e sociedade como um terreno de constante disputa. Se considerarmos que a cultura regula nossas práticas sociais, aqueles que desejam influenciar e possuir poder no mundo devem procurar obter a força de moldá-la e regulá-la por meio de arranjos de poder discursivos e simbólicos.¹⁰⁷

Sendo assim, seguindo a abordagem multicultural crítica sugerida por Douglas Kellner, é importante também analisarmos as relações de dominação e opressão, além de como determinados “estereótipos” funcionam e operam perante grupos estigmatizados frente representações dominantes, como é o caso, por exemplo, da representação feminina no cinema, como veremos mais adiante.¹⁰⁸ É preciso, portanto, tomarmos como parâmetro o horizonte social de determinada produção, assim como experiências, práticas e aspectos reais do campo social que permeiam e estruturam o universo da cultura da mídia e sua recepção:

A moda, o visual e os artefatos contemporâneos, bem como outros signos da contemporaneidade, suturam ou costumam o público nos textos cinematográficos. Na verdade, para funcionar diante de seu público, a cultura da mídia precisa repercutir a experiência social, “encaixar-se” no horizonte social do público, e assim a cultura popular da mídia haure medos, esperanças, fantasias e outras inquietações da época.¹⁰⁹

Além do mais, precisamos atentar que os produtos da mídia, principalmente o cinema, possuem aparatos e estratégias que transformam forças e lutas sócio-históricas em discursos ideológicos atraentes para o público. Tais discursos buscam persuadir e convencer, utilizando elementos ressonantes e atraentes que muitas vezes contêm promessas ou momentos de emancipação.¹¹⁰ De tal forma, ansiedade e esperança são sentimentos que surgem como dois polos da mesma consciência coletiva, sendo utilizados pelos produtos midiáticos para criar e colocar em circulação as fantasias mais profundas e fundamentais da sociedade.¹¹¹ O conceito de ideologia aparece como crucial na argumentação de Kellner, principalmente a definição proposta por Louis Althusser, a qual se refere a “uma série de representações e imagens que

¹⁰⁶ *Ibid.* P. 63

¹⁰⁷ HALL, *Op. Cit.* P. 41

¹⁰⁸ KELLNER, *Op. Cit.* P. 126

¹⁰⁹ *Ibid.* P. 138

¹¹⁰ *Ibid.* P. 143

¹¹¹ *Ibid.* PP. 144 - 145

refletem as concepções de “realidade” que uma sociedade adota”.¹¹² Del tal maneira, o termo ideologia diz respeito a mitos segundo os quais uma sociedade vive, referindo-se a uma ‘realidade’ tida como natural e indiscutível, apresentando elementos culturais e historicamente contingentes como naturais e eternos; interesses particulares como universais e imagens, mitos e narrativas eminentemente políticas como apolíticas.¹¹³

Os produtos da mídia mostram tanto os sonhos quanto pesadelos significativos de uma determinada cultura, assim como a forma pela qual esta tenta canalizá-los para manter suas atuais relações de poder e dominação. “Fazer estudos culturais”, como denomina Kellner, significa analisar e utilizar textos culturais para elucidar tendências, conflitos, possibilidades e anseios históricos, sendo possível situarmos o cinema como um desses textos. Portanto, sua análise e interpretação exigem métodos críticos e de leitura que articulem sua inserção na economia, política, em relações sociais e no meio em que são criadas, propagadas e recebidas tais imagens, de tal forma que “entender o porquê da popularidade de certas produções, pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam”.¹¹⁴

Todavia, não podemos esquecer que o século XX é o primeiro século da história que possui um contato direto e frequente com o audiovisual, oferecendo um novo padrão de representação realista e também um sentido de irrealidade, com efeitos que beiravam a incredulidade, o espanto e a maravilha.¹¹⁵ Apesar de todas as discussões acadêmicas que tratam o cinema como objeto de estudo e formador de novas subjetividades, não podemos esquecer também de seu caráter de entretenimento e lucro.¹¹⁶ Nosso objetivo ao longo desta dissertação é justamente problematizar o cinema estadunidense *hollywoodiano* como documento de seu tempo, levando em conta a grande indústria e mercado que se estabeleceram ao longo de suas décadas de existência.

Fica claro que a indústria cinematográfica de *Hollywood* foi se implantando como mercadoria, impondo maior rigor e planejamento em suas produções, resultando que os Estados Unidos da América se estabeleceram como o maior mercado consumidor de

¹¹² KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 31

¹¹³ KELLNER, *Op. Cit.* P. 147

¹¹⁴ *Ibid.* P. 14

¹¹⁵ GUNNING, Tom. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 25 - 39

¹¹⁶ É interessante ressaltar que enquanto a Escola de Frankfurt considerou e criticou a necessidade de lucro do cinema, especialmente *Hollywood*, como algo negativo, os Estudos Culturais não negam a função mercadológica dos meios de comunicação. Contudo, isso não significa que sejam menos críticos a esta realidade. Douglas Kellner, por exemplo, tece uma análise extremamente crítica a isso, principalmente quando o mercado reforça estereótipos, violências simbólicas e preconceitos.

filmes.¹¹⁷ Diferentemente dos países europeus que se empenhavam no desenvolvimento do cinema como arte ou propaganda, nos Estados Unidos, principalmente após as duas Guerras Mundiais, as atividades cinematográficas desenvolveram-se enquanto uma indústria baseada na distribuição e exibição de audiovisuais firmemente orientados para o mercado econômico.

É entre as décadas de 1930 e 1960, que o cinema estadunidense *hollywoodiano* passou a ser controlado e associado à grandes corporações e estúdios, que também se envolviam em outros setores midiáticos, com o envolvimento na produção e distribuição de um amplo leque de produtos e serviços de informação e entretenimento.¹¹⁸ É nesse período também, que o cinema, inicialmente “ameaçado” pelo advento e popularização da televisão, se engajou em desenvolvimentos técnicos e investimentos em filmes monumentais com grandes orçamentos. Visando assegurar um sucesso comercial, *Hollywood* criou diversas estratégias como o *star-system*¹¹⁹ e a classificação dos filmes em gêneros. Tais táticas comerciais funcionavam como valor de troca, buscando tornar o filme popular, vendável e também como garantia para a satisfação do espectador.

A questão da classificação dos filmes em gêneros, que ainda vigora atualmente, é fundamental para entendermos nosso objeto de estudo, o cinema de horror. De acordo com Rick Worland, um gênero cinematográfico pode ser basicamente definido a partir de uma grande categoria de histórias unidas por repetições e configurações particulares, personagens, temas e conflitos de narrativa.¹²⁰ Sendo assim, precisamos atentar para a existência de dois pilares estruturais que sustentam e permeiam qualquer gênero: o primeiro, contém aspectos que permanecem relativamente estáveis ao longo do tempo e o outro, aspectos que mudam e se adaptam de acordo com determinadas épocas e lugares.¹²¹

Além disso, não podemos esquecer que tais gêneros cinematográficos também são constituídos de acordo com as respostas dadas por seu público, ou seja, a forma como um grupo de espectadores marca, responde e interpreta determinado filme como pertencente a tal categoria. Novamente, o espectador reforça sua posição de sujeito ativo no ambiente cinematográfico. Precisamos considerar que o audiovisual entra em sua vida como um dos

¹¹⁷ WASKO, Janet. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado** - Estados Unidos. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. P. 17

¹¹⁸ *Ibid.* P. 18

¹¹⁹ *Star-system* ou “sistema de estrelas” foi uma estratégia amplamente empregada em Hollywood desde os anos 1930. Em tal estratégia, artistas assinavam contratos exclusivos com determinados estúdios que controlavam e promoviam suas imagens perante o grande público. Nesse contexto tornou-se comum a exibição da vida privada das estrelas, que reforçavam padrões estéticos, de consumo e comportamento.

¹²⁰ WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, 2007. P. 15

¹²¹ *Ibid.* P. 18

elementos que compõe sua relação com o mundo, transformando e interpretando aquilo que é visto na tela em função de suas memórias, vivências, aspirações e temores.¹²²

Nota-se, portanto, que a classificação dos produtos audiovisuais em gêneros foi uma consequência do estabelecimento das grandes indústrias, principalmente em *Hollywood*, cujo objetivo era claramente maior obtenção de lucro. Logo, as produtoras independentes por serem menos condicionadas pelas exigências imediatas de mercado, acabaram se tornando mais propícias às novidades e aos riscos, agindo como “laboratórios de testes”, trabalhando com elementos de atualização e renovação, tanto na temática quanto na estética.¹²³ É justamente neste ambiente de produtoras independentes que nosso objeto de estudo, o gênero cinematográfico de horror, recebeu muita atenção e investimento, devido principalmente a sua habilidade de ser produzido a partir de baixos orçamentos, se caracterizando como fonte de inovação e choque para o público em geral, causando curiosidade e amplas repercussões, mesmo que negativas.

De tal forma, na sequência nos voltamos justamente ao horror e algumas de suas principais características, utilizando a metodologia sugerida por Douglas Kellner de dedicar maior atenção ao periférico, ou seja, a elementos que parecem, à primeira vista, insignificantes ou banais.¹²⁴ O horror foi descartado e categorizado como objeto inválido de estudo, principalmente devido à oposição feita entre cinema de arte e cinema de entretenimento.¹²⁵ Tais filmes, ao contrário, se mostram como estética e ideologicamente relevantes, podendo revelar muito acerca das relações estabelecidas entre textos e contextos e entre cultura da mídia e História, como veremos detalhadamente a seguir.

1.2 O Horror no Cinema: Uma Janela Para Medos e Ansiedades

Primeiramente, é preciso entender que o sentimento de horror¹²⁶ é universal, aparecendo de diversas formas e retratado por inúmeras instâncias midiáticas em praticamente todas as culturas humanas. O que hoje consideramos histórias de horror destinadas a um entretenimento comercial foi por muitos séculos visto como associado às crenças e práticas religiosas. Ao final do século XIX a nova mídia cinematográfica se uniu a uma tradição de

¹²² BERNARDET, *Op. Cit.* P. 80

¹²³ *Ibid.* PP. 67 – 68.

¹²⁴ KELLNER, *Op. Cit.*, P. 148

¹²⁵ MARTINS, Ana Paula Vosne. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam [*et al*] (Orgs.) **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2010. P. 159

¹²⁶ A palavra “horror” deriva do latim *horrore* e significa ficar com o cabelo em pé ou eriçar os pêlos do corpo. Deriva também do francês antigo *orror*, que equivale a eriçar ou arrepiar. Cf. CARROL, 1999, P. 41

narrativas assustadoras presentes na mitologia, na pintura, no folclore, na literatura, no teatro popular e noutras formas culturais. Apesar da experiência emocional do horror ser universal, a forma que assume, ou seja, a natureza e definição de seus personagens, em especial o monstro, é histórica e culturalmente construída.¹²⁷

Inicialmente é importante distinguirmos a diferença entre terror e horror.¹²⁸ O terror evolui de uma construção cuidadosa do suspense, perturbando ao criar a apreensão de que alguma coisa horrível pode vir a acontecer. Já o horror é uma forma emocional e devastadora que não produz apenas ansiedade, mas também repulsa, se tratando de algo que literalmente aconteceu. Se o terror faz o espectador se preocupar com o que pode vir a acontecer, o horror mostra efetivamente e concretiza este medo.¹²⁹

O horror existe então enquanto um sentimento do medo. Noël Carroll divide este sentimento em dois: o horror natural e o horror artístico. O horror natural seria algo expressado através de “estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico” ou “o que os nazistas fizeram foi horrível”.¹³⁰ Já o horror artístico é o que atravessa as diversas formas de arte e mídia, com o poder de causar em seu público o medo de um elemento ameaçador, impuro ou repugnante, que acaba por se tornar o motor de todo o gênero narrativo. O objeto do medo é considerado ameaçador se for categoricamente intersticial, contraditório, incompleto ou informe, ou seja, criaturas vivas e mortas; animadas e inanimadas ou que reúnem em si diferentes espécies.¹³¹

Os monstros, categoria ampla que engloba diversos tipos de antagonistas, são antinaturais, assustando porque não se encaixam ou violam um esquema de ordem cultural e natural, ameaçadores ao saber comum e, conseqüentemente, excluídos da hierarquia social. Alguns monstros podem ser vistos como a própria personificação de ameaças ou medos particulares.¹³² Entretanto, a grande questão é que para alcançar popularidade e interesse, o antagonista precisa causar algum grau de ressonância psicossocial em seus espectadores. O monstro muda de tempos em tempos, de acordo com as modificações dos medos mais básicos da sociedade, comprovando que a relação entre normalidade e monstruoso está sempre em constante transformação.¹³³

¹²⁷ WORLAND, *Op. Cit.* P. 26

¹²⁸ No Brasil, o gênero foi traduzido como “terror”, enquanto nos Estados Unidos e outros países o original é “horror”. Considerando que nossas fontes audiovisuais são estadunidenses optamos por nos referir ao gênero como sendo de horror.

¹²⁹ WORLAND, *Op. Cit.* PP. 10 - 11

¹³⁰ CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999. P. 27

¹³¹ *Ibid.* PP. 50 - 51

¹³² WORLAND, *Op. Cit.* P. 9

¹³³ WOOD, Robin. **The American Nightmare: Essays on the Horror Film**. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.

O enredo do horror, seja em sua forma literária ou cinematográfica, narra tipicamente dois temas prioritários: a destruição ou preservação do corpo físico e a condenação ou salvação da alma, sendo que o entrelaçamento de ambos esses medos estrutura tais histórias.¹³⁴ A fundação do gênero moderno foi delimitada ao final do século XVIII, na Inglaterra, por meio da chamada literatura gótica que ganhava relativa popularidade na época. As novelas góticas eram facilmente identificáveis porque se passavam em castelos decadentes, mansões, torres e outras estruturas medievais relativamente isoladas, que procuravam assustar pela evocação de uma atmosfera intimidante e ameaças sobrenaturais.¹³⁵ Três obras clássicas do horror moderno emergem desta literatura no século XIX, tornando-se arquétipos para o desenvolvimento do gênero: *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *O Médico e o Monstro* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson, 1886) e *Drácula* (Bram Stoker, 1897). Estas novelas inglesas não apenas atingiram sucesso contemporâneo, mas também formaram a base para o desenvolvimento popular do gênero de horror no século seguinte, principalmente no cinema. No começo do século, em 1910, chegou às telas a primeira adaptação cinematográfica do romance de Mary Shelley, escrita e dirigida por J. Searle Dawley e produzida pela *Edison Studios*.

O marco histórico escolhido por grande parte dos críticos e estudiosos do gênero é o estilo conhecido como Expressionismo Alemão, sendo que os anos seguintes a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, foram cruciais para o seu desenvolvimento. Em uma época de sublevação social e economia devastada pela guerra, a indústria cinematográfica alemã se tornou mundialmente famosa com filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) e *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922).¹³⁶ O Expressionismo Alemão teve seu auge durante as décadas de 1920 e 1930, estabelecendo e influenciando os filmes de horror pelos próximos trinta anos. Por se tratarem de filmes mudos, favoreciam o surrealismo da narrativa e da expressão, dando grande atenção a temáticas relacionadas aos sonhos, ao fantástico e imaginário. O design dos sets, a iluminação, os figurinos e as performances se encontravam alinhadas aos princípios da arte moderna, principalmente ao Expressionismo, com cenas distorcidas, ângulos oblíquos, paredes torcidas e paisagens caricatas.¹³⁷ Estes filmes evocavam ideias de humor e atmosferas

¹³⁴ WORLAND, *Op. Cit.* P. 26

¹³⁵ *Ibid.* PP. 27 - 28

¹³⁶ O enredo de *Nosferatu* é uma adaptação não autorizada do romance de Bram Stoker. O filme apresenta personagens e localizações diferentes das narradas em *Drácula*, pois os herdeiros do autor não concederam os direitos autorais para a realização do filme.

¹³⁷ WORLAND, *Op. Cit.* PP. 43 - 50

sombrias, expressando a dor e confusão de uma Alemanha derrotada no pós-guerra, sendo centrais para entendermos o desenvolvimento do gênero nos Estados Unidos.

Hollywood incorporou tal gênero a partir de meados da década de 1920, quando a *Universal Pictures* se inspirou nas técnicas do cinema alemão “importando” diretores, operadores de câmera, designers e atores, que já fugiam da Alemanha Nazista, lançando em 1925 uma adaptação homônima do romance de 1910 do escritor francês Gaston Leroux, *O Fantasma da Ópera*.¹³⁸ Entretanto, a década de 1930 é conhecida por ser um dos períodos mais frutíferos do horror estadunidense, atingindo sucesso econômico e grande popularidade. É nessa época que a *Universal* e outros estúdios como a *Paramount* investem pesadamente em monstros literários famosos como *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931) e *O Médico e o Monstro* (Rouben Mamoulian, 1931).¹³⁹ A exposição de medos e ansiedades nas telas dos cinemas se mostrou um negócio extremamente lucrativo, gerando outros filmes de igual sucesso como *O Homem Invisível* (James Whale, 1933) e *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933).

Já entre o final da década de 1940 e o início de 1960, o cinema de horror estadunidense foi suplantado por uma mistura entre horror e ficção científica. Em pleno conflito da Guerra Fria, o medo coletivo de um confronto direto entre os Estados Unidos e a União Soviética estimulou uma nova forma de gênero cinematográfico. Os filmes lançados durante este período trabalhavam com dois grandes temas centrais: a invasão da Terra por alienígenas agressivos e tecnologicamente superiores e o medo das armas nucleares, representado por meio da revolta da natureza através de monstros gigantes que destruíam cidades inteiras.¹⁴⁰ É justamente durante os anos 1950 que se percebe uma nova tendência nas plateias, quando o público mais fiel e frequentador das salas de cinema passou a ser os adolescentes e jovens adultos, tendência que se consolidou ainda mais nos anos 1980.

O chamado período clássico do horror se estende até o começo dos anos 1960, quando novas temáticas foram gradualmente incorporadas. É interessante notar que inicialmente o maníaco homicida não era um personagem frequente em tais filmes, pois a insanidade estava

¹³⁸ A produção de 1925, dirigida por Rupert Julian e estrelada por Lon Chaney é possivelmente a adaptação mais famosa e conhecida do romance de Leroux. A cena em que o “fantasma” revela sua verdadeira face deformada e monstruosa é considerada, até os dias atuais, como um dos momentos mais apavorantes do cinema. Cf. IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/list/ls053578166/>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

¹³⁹ O termo “filme de horror” é utilizado pela primeira vez por críticos e comentaristas da indústria entre 1931 e 1932 após as estreias de *Drácula* e *Frankenstein*. WORLAND, *Op. Cit.*, P. 19

¹⁴⁰ Entre alguns títulos famosos produzidos nesse período podemos citar: *Guerra dos Mundos* (Byron Haskin, 1953), *Vampiros de Alma* (Don Siegel, 1956) e a produção japonesa *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954).

no monstro cuja deformidade deveria ser vista a olho nu.¹⁴¹ Porém, no ano de 1960 a produção estadunidense de *Psicose*, dirigida por Alfred Hitchcock e a britânica de *A Tortura do Medo* de Michael Powell popularizaram um novo estereótipo de monstro: psicopatas aparentemente inofensivos, cuja monstruosidade não era aparente como nos monstros não humanos ou sobrenaturais, mas oculta e só descoberta quando matavam suas vítimas. Até meados do século XX podemos afirmar que a noção de filme de horror era caracterizada por cenários góticos, afastados da cidade e povoados por criaturas como vampiros e lobisomens. Tal definição começou a ser reformulada com o sucesso estrondoso de *Psicose*, que assinalou uma mudança enorme nos filme do gênero. A partir dos anos 1960 a definição popular do assassino passaria a ser de um psicopata e predador sexual, que persegue e mata a todos. *Psicose* mostrou nas telas uma quantidade de sangue e violência direcionadas à mulher, como na clássica cena do chuveiro, que não possuía precedentes em *Hollywood*, equalizando cinema, sexo e violência assassina.¹⁴²

O ano de 1968 é crucial para entendermos o horror contemporâneo, marcado pela decisão de abandono da restrição de conteúdo e a adoção de um sistema de classificação de filmes menos rigorosa, o que possibilitou a exploração de uma violência mais gráfica, explícita e sexualizada nas telas.¹⁴³ A partir dessa década nota-se uma mudança significativa: se anteriormente os grandes estúdios de *Hollywood* relegavam o gênero do horror a um segundo plano, favorecendo estúdios independentes e estrangeiros, a partir dos anos 1970, ao se provar extremamente lucrativo, o horror começa a ser valorizado e explorado pela Indústria e pelo *mainstream* midiático.

Diversos filmes começaram a encenar de forma muito peculiar os conflitos, confusões e possibilidades de libertação da revolução sexual dos anos 1960 e 1970. Inúmeras produções exploravam e expressavam as mudanças nos papéis de gênero e identidades sexuais, principalmente nos filmes de vampiros, que se caracterizavam pela sexualidade e erotismo

¹⁴¹ NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960's**. Nova York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição. P. 120

¹⁴² WORLAND, *Op. Cit.* PP. 86 - 87

¹⁴³ Entre os anos de 1930 e 1968 vigorou em grande parte da indústria cinematográfica estadunidense a *Motion Picture Production Code* (MPPC), popularmente conhecida como Código Hays, um conjunto de “regras morais” que delimitavam quais conteúdos eram aceitáveis ou inaceitáveis nos filmes produzidos comercialmente nos Estados Unidos. As proibições incluíam: sexo apresentado de maneira imprópria, cenas românticas prolongadas, ênfase na violência, exibição do uso de drogas, nudez e outros. Entre 1934 e 1954, sob o comando de Joseph Breen, o código foi aplicado rigorosamente, causando a censura de diversas produções. Entretanto, devido ao grande número de contestações, ao longo dos anos o código passou a perder sua força e em 1968, após alguns anos de aplicação mínima, foi substituído pela classificação por faixa etária (*MPAA film rating system*). Cf. MUNDO ESTRANHO. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/e-verdade-que-existia-censura-em-hollywood>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

explícitos, muitas vezes se encontrando nas fronteiras do cinema erótico, popularmente denominado como *soft porn*¹⁴⁴, cujo objeto central era a sexualidade e o corpo feminino.¹⁴⁵

A partir de meados da década de 1970 a influência temática e estilística de *Psicose* apareceu em inúmeros filmes, como é o caso de nossas fontes audiovisuais: *Carrie, a Estranha* (Brian De Palma, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980). Estes filmes mostravam que os conflitos sociais e sexuais vividos na década passada não podiam ser expressos de maneira leve ou humorística.¹⁴⁶ Segundo o crítico cinematográfico Robin Wood, a partir dessa década os mais intensos e agressivos filmes de horror eram, de certa maneira, respostas aos movimentos radicais da contracultura e da luta por direitos civis desencadeada pelos movimentos sociais feministas, negros e homossexuais.¹⁴⁷ Ficou claro que o gênero cinematográfico também passou a amplificar “ansiedades” em relação às mudanças nos papéis femininos tradicionais, sendo que podemos tomar como exemplo um dos maiores sucessos de bilheteria da época: *Carrie, a Estranha*.

O filme foi lançado em 3 de novembro de 1976 nos Estados Unidos e em 8 de agosto de 1977 no Brasil. O longa metragem de 98 minutos é uma versão roteirizada por Lawrence D. Cohen do romance homônimo publicado em 1974 pelo escritor estadunidense Stephen King, sendo dirigido por Brian De Palma.¹⁴⁸ Contou com um orçamento de cerca de \$1,8 milhões de dólares, rendendo posteriormente mais de \$33 milhões. O filme foi distribuído por uma grande companhia, a *United Artists* e recebeu duas indicações ao Oscar em 1977, de Melhor Atriz para Sissy Spacek e Melhor Atriz Coadjuvante para Piper Laurie. Em 1988 a história foi transformada em um musical, estreando nos Estados Unidos na Broadway e na Inglaterra em Stratford-upon Avon. Uma sequência foi lançada em 1999 com o título de *A Maldição de Carrie*, assim como uma nova adaptação foi feita exclusivamente para a televisão em 2002. Em 2013 foi lançado mundialmente um *remake* com o mesmo nome. Podemos afirmar que o

¹⁴⁴ O *soft porn* é um termo popular para categorizar uma forma de pornografia ou erotismo cinematográfico e fotográfico menos explícita. Este tipo de filme ou fotografia contém nudez e cenas sexualmente sugestivas, porém não apresenta cenas explícitas nem representações visuais de órgãos genitais. Na mídia impressa o maior representante do *soft porn* é a revista estadunidense *Playboy*.

¹⁴⁵ Podemos citar como alguns exemplos os filmes: *O Sangue de Drácula* (Peter Sasdy, 1969), *Carmilla – A Vampira de Karnstein* (Roy Ward Baker, 1970), *Luxúria de Vampiros* (Jimmy Sangster, 1971) e muitos outros.

¹⁴⁶ WORLAND, *Op. Cit.* P. 99

¹⁴⁷ WOOD, *Op. Cit.*

¹⁴⁸ *Carrie* é considerado o primeiro grande sucesso econômico de Brian De Palma, que posteriormente também dirigiu filmes como *Vestida para Matar* (1980), *Scarface* (1983), *Os Intocáveis* (1987) e *Missão Impossível* (1996).

filme trabalha com a representação dos rituais cruéis e excludentes do Ensino Médio, sendo o ambiente escolar um microcosmo da própria sociedade estadunidense.¹⁴⁹

Carrie foi um sucesso de bilheteria e de críticas.¹⁵⁰ Roger Ebert o considerou “um filme de horror absolutamente fascinante”, assim como um “fidedigno retrato humano” conferindo ao filme três estrelas e meia em um total de quatro.¹⁵¹ A crítica publicada na revista *Time* em 8 de novembro de 1976 afirmava:

O triunfo máximo de *Carrie* se encontra espetacularmente além do que qualquer um está acostumado nesse gênero antigo. O estilo seguro e poderoso de Brian de Palma, a combinação de romance, humor sombrio e satírico com um suspense fantasmagórico transforma o que poderia ser um resultado abominável. Desde a sua primeira cena, *Carrie* prende a mente, energeticamente a agitando e se recusa a largá-la até mesmo depois dos créditos finais.¹⁵²

Pauline Kael¹⁵³ publicou em 22 de novembro de 1977 na revista *The New Yorker* uma crítica intitulada *The Curse* em que afirmou que o filme era “um suspense lírico aterrorizante”, elogiando as atuações de Sissy Spacek e Piper Laurie, além da direção de Brian de Palma.¹⁵⁴ Outra crítica publicada na revista *Films Illustrated* em janeiro de 1977 elogiava o filme e sua equipe, afirmando ser “um filme sublime para se ver de novo e de

¹⁴⁹ No capítulo 2, no tópico *O Backlash Na Literatura*, discutimos de forma mais detalhada a história do filme, já que apresentamos uma análise da obra literária homônima de Stephen King.

¹⁵⁰ Analisar a opinião da crítica especializada é essencial para compreendermos a recepção e impacto desses filmes, sendo interessante também levar em consideração alguns dos critérios utilizados pelos escritores em seus julgamentos. Como tais critérios geralmente não são divulgados, sendo muitas vezes guiados pelo gosto pessoal, após uma leitura minuciosa de algumas críticas dos três filmes aqui analisados levantamos algumas questões que podem ter influenciado nas apreciações. Considerações acerca da narrativa e enredo; performances do elenco; movimento de câmera e questões estéticas do filme; habilidade do diretor; desfechos e a “mensagem” passada são critérios recorrentes. Outro ponto importante é que o uso de violência explícita é frequentemente condenado e visto como negativo, sendo utilizado como critério de reprovação.

¹⁵¹ Roger Ebert é possivelmente um dos críticos mais famosos dos Estados Unidos. Juntamente com Gene Siskel, foi responsável por popularizar os programas de televisão especializados na discussão e críticas de filmes. A dupla apresentou inúmeros programas como *Sneak Previews* (1975 – 1982) e o *At Movies* (1986 – 1999). Sua análise foi publicada originalmente no jornal *Chicago Sun-Times*. EBERT, Roger. *Carrie*. **Chicago Sun-Times**, Chicago, 1 de janeiro de 1976. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/carrie-1976>> (Acesso em 7 de maio de 2015).

¹⁵² Tradução nossa de: “*Carrie*’s ultimate triumph is spectacular beyond anything one is used to in this antique genre. Brian De Palma’s sure and powerfully individual style, blending romance, darkish satirical humor and suspenseful spookiness, transforms what could have been dreary stuff. From its first shot, *Carrie* catches the mind, energetically shakes it and refuses to let go even after the end credits have rolled.” RIGBY, Jonathan. **Studies in Terror: Landmarks of Horror Cinema**. Cambridge: Signum Books, 2011. P. 195

¹⁵³ Kael foi considerada uma das críticas cinematográficas mais influentes nos Estados Unidos, conhecida por publicar seus artigos na revista *The New Yorker* e adquirindo notoriedade por seus comentários afiados e engraçados. Roger Ebert afirmou sobre ela: “mais do que qualquer outra pessoa nas últimas três décadas, possuía uma influência positiva no clima cinematográfico da América”. Cf. GELDER, Lawrence Van. Pauline Kael, Provocative and Widely Imitated New Yorks Film Critic, Dies at 82. **The New York Times**, Estados Unidos, 4 de setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/09/04/movies/pauline-kael-provocative-and-widely-imitated-new-yorker-film-critic-dies-at-82.html>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

¹⁵⁴ KAEL, Pauline. *The Curse*. **The New Yorker**, Nova York, 22 de novembro de 1976. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/1976/11/22/the-curse>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

novo”. Em 2008, ficou na 86ª posição na lista dos 500 melhores filmes de todos os tempos feita pela revista britânica *Empire*.¹⁵⁵

Sendo assim, por meio de uma breve aproximação histórica do horror cinematográfico procuramos demonstrar como tais filmes podem conjurar fantasias e medos coletivos, de forma que sua recepção e interpretação se constituem em fenômenos públicos e sociais. Em sua trajetória nas telas do cinema, o horror é marcado pela existência de ciclos ou fases, ou seja, em determinados períodos tem grande público, dando ênfase a uma certa temática ou enredo, enquanto em outros, seu público é mais seletivo, encenando temas diversos. Estes ciclos, que também podem ser chamados de subgêneros, precisam ser entendidos enquanto semelhanças na forma e estrutura narrativa do filme, não sendo necessariamente agrupados por ordem cronológica.¹⁵⁶ É possível identificarmos ciclos como os filmes clássicos da *Universal* nos anos 1930, durante a Grande Depressão de 1929 e o ciclo de ficção científica/horror dos anos 1950 que coincide com a primeira fase da Guerra Fria e com o medo estadunidense da ameaça comunista internacional, como já vimos anteriormente. Segundo Noël Carroll:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição.¹⁵⁷

Um dos ciclos ou subgêneros mais famoso e economicamente próspero do horror é denominado como ciclo de *slasher* ou *stalker*, objeto central desta dissertação já que duas de nossas fontes se encontram nele inseridas.¹⁵⁸ Simultaneamente ao seu sucesso comercial, o ciclo também foi condenado pela imprensa midiática devido ao uso excessivo de violência. Alguns críticos cinematográficos, como Roger Ebert, consideravam tais tipos de filmes perigosos por incentivarem a violência e identificação do espectador com o assassino e suas motivações, argumentando também que era doentio o fato de pessoas os produzirem ou pagarem para assisti-los.¹⁵⁹ Segundo Vera Dika, o subgênero possuiu um recorte temporal de sucesso muito específico, iniciando em 1978 com o lançamento de *Halloween* e se estendendo

¹⁵⁵ EMPIRE. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/500/82.asp>> (Acesso em 7 de maio de 2015).

¹⁵⁶ WORLAND, *Op. Cit.* P. 20

¹⁵⁷ CARROLL, *Op. Cit.* P. 277

¹⁵⁸ *Slasher* deriva do verbo inglês *slash* que significa retalhar ou cortar, logo, *slasher* é aquele que corta ou usa algum instrumento afiado para atacar. *Stalker* vem do verbo *stalk*, que significa seguir ou perseguir.

¹⁵⁹ KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films.** Londres: St. Martin's Griffin, 2012. P. 358

até 1981, reunindo filmes que exibiam um nível sem precedentes de violência explícita, tornando-se um fenômeno de público principalmente nos Estados Unidos e Canadá:

Enquanto um conjunto coeso de trabalho, tais filmes compartilham uma combinação distinta de narrativa e elementos cinematográficos. São similares em suas maneiras de produção, no tipo de distribuição e na composição de sua audiência.¹⁶⁰

Tais filmes contam com narrativas muito similares: a história de um/a psicopata que persegue e mata um grupo de adolescentes restando ao final apenas um único sobrevivente, comumente uma personagem feminina. O assassino/a é mantido mascarado ou fora da tela durante grande parte do filme e sua presença é geralmente indicada pela trilha sonora e por uma série de tomadas distintivas, sendo a mais famosa a que toma a câmera como seu ponto de vista.¹⁶¹ Os personagens apresentados por essa tomada da câmera em primeira pessoa são geralmente objetos de investigação sexual e prováveis vítimas do assassino, em sua grande maioria jovens adultos, “transgressores” sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos irresponsáveis e envolvimento com bebidas, drogas ilícitas e sexo:

De fato, a constante devoção à atividade sexual ilícita, drogas ilegais e uma típica irresponsabilidade adolescente se tornaram a marca registrada das vítimas dos filmes *slasher*.¹⁶²

Em tais produções, o assassinato com requintes de crueldade cometido contra jovens sexualmente ativos é um imperativo. Tais personagens não realizam nenhuma ação significativa na narrativa, sendo meramente transitórias e servindo apenas ao propósito de serem assassinadas. Em sua grande maioria, são apresentadas enquanto objetos sexuais, interpretadas por jovens atraentes e fortes, irradiando boa saúde e “normalidade”. No decorrer do filme, são consideradas culpadas, sexualmente investigadas e depois brutalmente punidas pelo assassino, sendo sua morte exibida sem muita censura. Entretanto, apesar da morte dos rapazes, a feminina é sempre a mais violenta e associada a uma crueldade mais “racionalizada”, tanto do ponto de vista do roteiro quanto dos “métodos” dos assassinos. É notável que praticamente todas as sequências de abertura apresentam a morte de uma mulher ou a imagem de seu corpo mutilado.¹⁶³

O assassino pode ser homem ou mulher. Porém, de acordo com Dika, a visão dominante e controladora é sempre masculina. O assassino enquanto observador ocupa uma posição

¹⁶⁰ Tradução nossa de: “As a cohesive body of works, these films share a distinctive *combination* of narrative and cinematic elements. They are similar in their manner of production, their type of distribution, and in the make-up of their viewing audience.” DIKA, Vera. *The Stalker Film, 1978 – 81*. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. EUA: University Of Illinois Press, 1987. PP. 86 – 101.

¹⁶¹ DIKA, *Op. Cit.* P. 88.

¹⁶² Tradução nossa de: “Indeed, constant devotion to illicit sex, illegal drugs, and general adolescent irresponsibility became the hallmarks of slasher victims.” WORLAND, *Op. Cit.* P. 228

¹⁶³ DIKA, *Op. Cit.* P. 94

tradicionalmente masculina dentro desses filmes, pois como sujeito ele raramente é objeto de algum outro olhar. De tal maneira, as vítimas, independentemente de seu sexo, ocupam uma posição feminina, devido às suas fraquezas e também por serem enquadradas no olhar implacável e controlador, se tornando objetos desamparados.¹⁶⁴ Carol Clover argumenta que os assassinos têm uma identidade bem delimitada de monstro, sendo enfaticamente *outsiders* e estranhos. Sua caracterização também é sempre muito similar: são personagens altos e imponentes, às vezes com sobrepeso, mascarados e reconhecivelmente humanos. Os assassinos se tornaram os elementos fixos destes filmes e de suas sequências, enquanto as vítimas se tornaram meramente descartáveis.¹⁶⁵

Os objetos utilizados para cometer os assassinatos são, segundo Clover, pré-tecnológicos, sendo que raramente são usadas armas de fogo, optando-se pelo uso de facas, motosserras, martelos, machados, agulhas e inúmeros outros instrumentos. Tais utensílios funcionam como verdadeiras extensões do corpo do assassino, aproximando-o da vítima em um estado primitivo, animalesco e até fálico. Por meio do emprego destes objetos, os filmes de *slasher/stalker* evidenciam um fascínio pela violência cometida e praticada na pele e na carne humana de forma hiperbólica.

Além disso, tais filmes geralmente compartilham a mesma sequência particular de enredo, dividida em uma estrutura temporal de duas partes. A primeira parte, comumente o início do filme, ocorre no passado quando jovens de uma comunidade são culpados por uma ação errada, que pode ser desde o engajamento no ato sexual “ilícito”, fora do casamento e não destinado à reprodução, até a causa de uma morte acidental. O assassino testemunha essa ação, sendo levado à loucura ou já comprometido devido a um trauma externo, matando os culpados. A segunda parte do filme ocorre no presente, quando o mesmo assassino retorna para se vingar novamente dos culpados ou de seus substitutos simbólicos.¹⁶⁶ O homicida persegue os jovens, matando-os um a um, até que é subjugado por uma sobrevivente do grupo. A personagem sobrevivente é em quase todos os casos uma jovem mulher que se distingue dos outros jovens, se mostrando mais atenta, esperta e menos ativa sexualmente.

É interessante notarmos que praticamente toda a ação do filme se concentra em apenas uma locação, geralmente um lugar bastante presente no imaginário estadunidense: o acampamento de férias, a casa abandonada, a escola *high school* de subúrbio ou as ruas de uma pequena cidade. Apesar de todas as localidades serem ficcionais, estas promovem um

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 90

¹⁶⁵ CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film.** EUA: Princeton University Press, 1993. P. 30

¹⁶⁶ DIKA, *Op. Cit.* PP. 93 - 94

grau de identificação com sua audiência e com um ideal de vida. Ao final do filme, a heroína derrota momentaneamente o assassino, mas não se encontra livre do perigo, pois a ameaça continua viva e o *slasher/stalker* quase sempre consegue escapar ou é substituído por outro, dando início assim a uma quantidade enorme de continuações. O termo *body-count movie*¹⁶⁷, se tornou um apelido pejorativo para este tipo de horror, tendo em vista que seus enredos aumentaram significativamente o número de vítimas, intensificando a violência de suas mortes. A exploração interminável do corpo e da nudez feminina seguida de um assassinato sangrento e cruel levou esses filmes a serem descritos como “mostre seus seios e morra”.¹⁶⁸

Devido a grande quantidade de sangue e violência, tais filmes foram classificados como *Rated R*¹⁶⁹ e por isso público que frequentava as salas de cinema era em sua grande maioria composto por jovens entre 12 e 17 anos, que asseguraram a popularidade do ciclo até meados dos anos 1980.¹⁷⁰ Tais produções possuíam como público-alvo os adolescentes e jovens adultos estadunidenses, principalmente por apresentarem nas telas personagens semelhantes às do *teenager*, que começaram a ser disseminadas no cinema a partir da década de 1950, principalmente com o filme *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)*, Nicholas Ray, 1955), que contribuiu imensamente para a formação de uma imagem da adolescência associada à ideia de “delinquência”.¹⁷¹ É importante ressaltarmos que o subgênero *slasher/stalker* e seu interesse pelo público adolescente se encontram intrinsecamente conectados com o legado deixado pelos filmes “*teen*”, lançados em abundância nas décadas de 1950 e 1960, cujas problemáticas eram direcionadas aos adolescentes.¹⁷² Por meio da incorporação de discursos científicos, médicos e pedagógicos, o cinema passou a representar a adolescência como uma “situação de risco”, perpetuando a díade adolescência/delinquência e apresentando dois modelos interdependentes: o “adolescente domesticado”, visto como

¹⁶⁷A expressão usada por inúmeros críticos cinematográficos pode ser traduzida como “filme de contagem de corpos”.

¹⁶⁸ Tradução nossa do termo “*show your tits and die*”. WORLAND, *Op. Cit.* P. 105

¹⁶⁹ Entre os anos de 1972 e 1984 a classificação indicativa de filmes estadunidense (organizada pela *Motion Picture Association of America's*) era dividida em quatro categorias: *Rated G* (para o público geral); *Rated PG* (é sugerida a orientação dos pais, já que alguns materiais não são considerados próprios para adolescentes); *Rated R* (a admissão nas salas de cinema é limitada para maiores de 17 anos, a não ser que estejam acompanhados dos pais ou responsáveis) e *Rated X* (menores de 17 anos não são admitidos). Entretanto, é importante ressaltarmos que o sistema de classificação não é assegurado por lei e muitas vezes as salas de cinema não o aplicavam rigorosamente, possibilitando assim a entrada de adolescentes em alguns filmes de horror. Cf. MOTION Picture Association Of America. Disponível em: <<http://www.mpa.org>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

¹⁷⁰ DIKA, *Op. Cit.* P. 87

¹⁷¹ CÉSAR, Maria Rita de Assis. **A Invenção da “Adolescência” no Discurso Psicopedagógico**. 133 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998. PP. 79 – 80.

¹⁷² *Ibid.* P. 80.

modelo ideal de juventude inocente e o “adolescente delinquente”.¹⁷³ É interessante observar que o cinema de horror *slasher/stalker* também incorpora essa díade para demarcar e diferenciar os personagens, principalmente as femininas, que irão morrer, daqueles que irão sobreviver.¹⁷⁴

Foi também a partir da década de 1950 que a “sexualidade adolescente” passou a ser construída como algo que deveria ser temido e profundamente estudada pelos especialistas.¹⁷⁵ O cinema começou a se interessar por essa sexualidade, caracterizando-a de duas formas básicas: contida e virginal ou marcada pela “explosão” do desejo e sexo, de forma que esta última se tornou cada vez mais frequente.¹⁷⁶ Nota-se, portanto, a partir da década de 1950, uma abundância de filmes que atingiram sucesso estrondoso, voltados especificamente para adolescentes, categorizados da seguinte forma: os *teenpics* sobre *rock and roll*; os filmes sobre delinquência juvenil; os *clean teenpics* e por último, os filmes de horror.¹⁷⁷ De tal forma, não podemos ignorar a associação do ciclo *slasher/stalker* com estes filmes “teen”, demonstrando que o interesse do cinema pelo público jovem e por questões como “transgressão”, “rebeldia” e sexualidade adolescente não foi inédito nem exclusivo do cinema de horror das décadas de 1970 e 1980, inserindo-se numa tradição cinematográfica *hollywoodiana* anterior.

Sendo assim, impulsionados especialmente por um público jovem, frequentador das salas de cinema, entre os anos de 1978 e 1984 mais de cem filmes no estilo *slasher/stalker* foram lançados nos Estados Unidos, evidenciando seu sucesso e impacto econômico.¹⁷⁸ Nosso objetivo foi apresentar algumas características que serão importantes no decorrer de nossa análise, além de situá-lo temporalmente dentro da história do gênero cinematográfico de horror. Além do mais, entender as particularidades do ciclo é imprescindível já que duas de nossas fontes, *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, são seus maiores representantes no mercado estadunidense.

¹⁷³ *Ibid.* P. 70

¹⁷⁴ Importante ressaltar que a caracterização da transgressão e da “delinquência juvenil” foi delimitada por meio de um recorte de gênero e sexualidade em que os rapazes são enquadrados como “delinquentes” devido à desordem social, pequenos furtos, ociosidade, ingestão de bebidas e cigarros, enquanto as garotas são consideradas “transgressoras” devido ao exercício ilícito de sua sexualidade. Cf. CÉSAR, *Op. Cit.* P. 66

¹⁷⁵ *Ibid.* P. 108

¹⁷⁶ Um bom exemplo é o filme *O Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961) que apresenta a impossibilidade da realização do desejo sexual e amoroso entre um casal de adolescentes, de forma que a protagonista, interpretada por Natalie Wood, sucumbe aos poderosos impulsos sexuais e atenta contra a própria vida. Cf. CÉSAR, *Op. Cit.* P. 102

¹⁷⁷ CÉSAR, *Op. Cit.* P. 80

¹⁷⁸ Além de nossas fontes podemos citar como pertencentes ao subgênero: *A Morte Convida para Dançar* (1980), a produção canadense *Dia dos Namorados Macabro* (1981), *Hell Night* (1981), *Acampamento Sinistro* (1983) e *A Hora do Pesadelo* (1984). Cf. KERSWELL, J. A. **The Slasher Movie Book**. EUA: Chicago Review Press, 2012.

Halloween foi dirigido pelo estadunidense John Carpenter¹⁷⁹, que escreveu o roteiro junto com Debra Hill, sendo um dos filmes mais imitados na história do cinema e popularizando o subgênero. Um exemplo de seu impacto é que em 2006, foi escolhido entre mais de cem títulos, para pertencer ao *National Film Registry*, uma seleção de filmes que serão preservados na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.¹⁸⁰

A produção estreou no dia 25 de outubro de 1978 nos Estados Unidos, chegando ao Brasil dois anos depois, em 17 de maio de 1980. Originalmente o título deveria se intitular *The Babysitter Murders*, Os Assassinatos das Babás, fazendo uma clara alusão à tradição estadunidense de jovens adolescentes trabalharem como babás durante os anos de estudo no Ensino Médio. Distribuído por uma companhia independente, a *Compass International*, o filme teve um orçamento de cerca de 320 mil dólares, com uma arrecadação original de 40 milhões nos Estados Unidos e 70 milhões internacionalmente.¹⁸¹

A trama gira em torno de um assassino psicopata, Michael Myers, que persegue os moradores de uma pequena cidade fictícia do interior dos Estados Unidos, Haddonfield em Illinois, durante o Dia das Bruxas, matando um grupo de amigos adolescentes em que apenas uma garota, Laurie, interpretada por Jamie Lee Curtis, sobrevive. Na cena de abertura do filme dividimos o ponto de vista com alguém que rodeia uma casa de subúrbio e observa pela janela uma jovem mulher com seu namorado no sofá. O casal sobe para o andar superior e é seguido por esse intruso, que usa uma máscara de palhaço. Quando o namorado vai embora, o assassino entra no quarto e mata a jovem com uma faca de açougue. Logo depois, descobrimos que o assassino é uma criança de cabelos loiros, fantasiada de palhaço, com o nome de Michael e que sua vítima era sua irmã mais velha, Judith, que estava encarregada de ser sua babá. Quinze anos após os acontecimentos, Michael escapa da clínica psiquiátrica na qual estava internado e volta para o lugar do crime original onde reside Laurie e seu grupo de amigos.

O filme traz o horror para o bairro familiar de subúrbio, que transmite uma aparência segura e confere ao espectador a sensação de que nada ali poderia dar errado. O medo que o filme causa é justamente a ideia de que o que se passa na tela poderia acontecer em qualquer

¹⁷⁹ John Carpenter é um diretor estadunidense conhecido por seus filmes de horror e ficção científica. Dirigiu também: *O Nevoeiro* (1980), *Fuga de Nova York* (1981), *Christine*, *O Carro Assassino* (1983), *Vampiros* (1998) e diversos outros longas.

¹⁸⁰ O filme deu origem a uma franquia com mais nove filmes, respectivamente: *Halloween II – O Pesadelo Continua* (1981); *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982); *Halloween IV – O Retorno de Michael Myers* (1988); *Halloween V – A Vingança de Michael Myers* (1989); *Halloween VI – A Última Vingança* (1995); *Halloween H20 – Vinte Anos Depois* (1998); *Halloween – Ressurreição* (2002); *Halloween* (2007) e *Halloween II* (2009), sendo os últimos dois refilmagens.

¹⁸¹ KONOW, *Op. Cit.* P. 262

lugar com qualquer pessoa. O personagem de Michael Myers atua como o representante do mal reencarnado e primitivo, não havendo nenhuma explicação acerca de seu comportamento, de forma que muitas vezes é creditado apenas como *The Shape*, ou seja, a sombra.

Halloween utiliza elementos básicos que serão empregados por inúmeras outras produções: um assassino confuso e indeterminado sexualmente; uso de armas primitivas e fállicas; vítimas, em sua maioria jovens sexualmente ativos, sendo que as mulheres sofrem maior violência e por último, a existência de uma personagem feminina que sobrevive a todos os ataques. Ao contrário da tendência que iria se popularizar nos anos seguintes, o filme não exagera no sangue, recorrendo a uma atmosfera de suspense e contabilizando ao total apenas cinco mortes, três femininas e duas masculinas.

A produção recebeu inúmeras críticas positivas. Roger Ebert o considerou um “suspense absolutamente impiedoso”, comparando-o ao sucesso de *Psicose*. Pauline Kael elogiou a direção de John Carpenter, porém criticou a atuação do elenco e o enredo no geral, discordando de outros críticos que afirmavam que o filme se tratava de um “clássico”:

Muitas pessoas parecem convencidas que *Halloween* é algo especial – um clássico. Talvez quando um filme de horror é despojado de tudo, exceto de um medo bobo – quando não tem vergonha de reviver o velho dispositivo do gênero (o lunático fugitivo) – ele satisfaça parte da audiência de um jeito mais básico e infantil do que os filmes de horror sofisticados.¹⁸²

Um crítico da revista *Newsweek* escreveu que se tratava de “um exercício soberbo no ato do suspense...o filme mais assustador em anos”.¹⁸³ Steve Leggett, coordenador da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, afirmou que “*Halloween* lançou a carreira de John Carpenter e iniciou o gênero *slasher*. Algumas pessoas podem dizer que é bom ou ruim, mas na realidade é um ótimo filme”.¹⁸⁴

Dois anos após o lançamento de *Halloween*, em 1980, *Sexta-Feira 13* chegava às telas dos cinemas, dirigido por Sean S. Cunningham¹⁸⁵ e roteirizado por Victor Miller, que admitiu que o sucesso de *Halloween* foi sua grande inspiração para elaborar a história. Steve Miner, um dos produtores associados ao filme, confirmou a influência do filme de Carpenter: “[...] Com *Sexta-Feira 13* tentamos copiar o sucesso de *Halloween*, obviamente. Nós fizemos isso

¹⁸² Tradução nossa de: “A lot of people seem to be convinced that *Halloween* is something special – a classic. Maybe when a horror film is stripped of everything but dumb scariness – when it isn’t ashamed to revive the stalest device of the genre (the escaped lunatic) – it satisfies part of the audience in a more basic, childish way than sophisticated horror pictures do”. KONOW, *Op. Cit.* P. 263

¹⁸³ *Id.*

¹⁸⁴ *Ibid.* P. 244

¹⁸⁵ Conhecido por criar a franquia *Sexta-Feira 13*, dirigiu poucos longas, se concentrando na área de produção de filmes do gênero de horror como: *Aniversário Macabro* (1972) e *House* (1986).

para entrar no ramo do cinema”.¹⁸⁶ As filmagens começaram em 4 de setembro de 1979 com estreia no dia 9 de maio de 1980 em mais de mil salas de cinema dos Estados Unidos. No Brasil, o filme estreou em dezembro do mesmo ano. Diferentemente de seus antecessores, foi distribuído por um grande estúdio, a *Paramount Pictures*, contando com um orçamento relativamente maior, de 550 mil dólares, rendendo posteriormente cerca de 40 milhões.

A história de *Sexta-Feira 13* se inicia em 1958 quando um jovem casal de monitores do acampamento *Crystal Lake*, se afasta do grupo e namora escondido ao invés de cuidar das crianças que estavam sob sua responsabilidade. Logo na sequência, os dois são mortos a facadas por um assassino desconhecido. Indo para o presente, ambientado no ano de 1980, o acampamento está prestes a reabrir após os fatídicos acontecimentos do passado e dessa vez um novo grupo de jovens volta ao local para trabalhar, porém antes de sua abertura os assassinatos recomeçam. Os monitores são perseguidos e mortos de forma brutal e violenta, com exceção de Alice Hardy, interpretada por Adrienne King, que consegue sobreviver. Ao contrário de *Halloween*, *Sexta-Feira 13* chamou a atenção dos espectadores e críticos pelo uso excessivo de sangue e violência e também pelas inovações na maneira de matar, com o uso de diversos objetos de cozinha, jardim e carpintaria.¹⁸⁷

O enredo apresenta personagens muito recorrentes no imaginário norte-americano: a garota sexualmente mais experiente; o atleta; o namorado em potencial; o palhaço da turma e a última sobrevivente, aquela adolescente caracterizada pelo autocontrole sexual e adequação aos padrões mais conservadores. Os jovens, principalmente as meninas, sofrem mortes extremamente violentas, punidas por seus comportamentos “permissivos”, se transformando nos principais alvos do assassino. O acampamento de férias, tão presente na cultura estadunidense como um lugar idílico e pacífico, se transforma no caos e na violência.

O clímax ocorre com a revelação do assassino: a bondosa e inofensiva Sra. Voorhees, mãe de um menino, Jason, que se afogou em 1957, um ano antes dos assassinatos do começo do filme, fato que a levou a julgar e assassinar todos os jovens como culpados pela morte de seu filho. Em uma cena final surpreendente, Alice, em luta com a antagonista, a decapita perto do lago do acampamento. O filme é um marco definitivo das sequências e cópias, abrindo espaço para uma quantidade enorme de imitações extremamente previsíveis e similares, dando origem a 12 sequências, sendo que somente a primeira possui um

¹⁸⁶ Tradução nossa de: “[...] With *Friday the 13th*, we tried to copy the success of *Halloween*, clearly. We did it to break into the movies”. KONOW, *Op. Cit.* P. 266

¹⁸⁷ Os efeitos especiais e a maquiagem do filme foram elaboradas por Tom Savini, um dos artistas mais famosos e reconhecidos do ramo. Seu apelido entre os fãs é “*the godfather of gore*”.

personagem assassino feminino.¹⁸⁸ A partir de *Sexta-Feira 13 – Parte II*, lançado em 1981, o *slasher/stalker* se torna o próprio Jason Voorhees, que inexplicavelmente ganha vida e assume uma fisionomia adulta.

Apesar do sucesso comercial, o filme recebeu inúmeras críticas negativas, sendo as mais famosas as dos críticos Roger Ebert e Gene Siskel. Siskel considerou Sean S. Cunningham como “uma das criaturas mais desprezíveis a infestar o negócio do cinema” e incentivou as pessoas a escreverem para a *Paramount Pictures* em protesto para manifestar seu desagrado.¹⁸⁹ Em sua crítica impressa em 1980 no jornal *Chicago Tribune*, intitulada *Friday the 13th: More Bad Luck*, Siskel revelou nos primeiros parágrafos a identidade do assassino com o declarado propósito de evitar que as pessoas fossem assistir ao filme, se recusando a classificá-lo, dando zero na escala de cinco estrelas.¹⁹⁰ Diversos críticos recriminaram a *Motion Picture Association Of America* (MPPA) por ter deixado o filme com uma classificação R.¹⁹¹ O roteirista Victor Miller e os executivos da *Paramount*, afirmaram que as críticas negativas não prejudicaram o sucesso comercial do filme e acabaram promovendo e incitando a curiosidade do público.¹⁹²

É inegável então que o ciclo *slasher/stalker* se baseou em uma violência extremamente sexualizada, inundando as telas com sangue, corpos esfaqueados e gritos desesperados, como veremos detalhadamente na análise das fontes situada no terceiro capítulo. Apesar disso, as salas de cinema ficaram lotadas de adolescentes, público alvo dessas produções. De tal maneira torna-se claro que os filmes de horror, como qualquer outro gênero, respondem direta ou indiretamente às tendências que ultrapassam os limites da indústria cinematográfica. É importante entendermos que se as mensagens transmitidas por tais filmes fossem intragáveis ou incompreendidas pelos espectadores, estas produções teriam pouco ou nenhum impacto na vida social. Entretanto, seu sucesso comercial e de público provaram justamente o contrário, de que eram efetivamente compreendidas e diziam algo ao seu fiel público.

¹⁸⁸ Até o presente momento: *Sexta-Feira 13 – Parte II* (1981); *Sexta-Feira 13 – Parte III* (1982); *Sexta-Feira 13 – O Capítulo Final* (1984); *Sexta-Feira 13 – Parte V: Um Novo Começo* (1985); *Sexta-Feira 13 – Parte VI: Jason Vive* (1986); *Sexta-Feira 13 – Parte VII: A Matança Continua* (1988); *Sexta-Feira 13 – Parte VIII: Jason Ataca Nova York* (1989); *Jason Vai Para o Inferno: a Última Sexta-Feira* (1993); *Jason X* (2001); *Freddy VS. Jason* (2003) e *Sexta-Feira 13* (2009), o último se definindo como uma refilmagem do original de 1980.

¹⁸⁹ KONOW, *Op. Cit.*, P. 358

¹⁹⁰ SISKEL, Gene. *Friday the 13th: More Bad Luck*. **Chicago Tribune**, Chicago, 1980. Disponível em: <<http://www.fridaythe13thfranchise.com/2012/06/gene-siskels-original-friday-13th-mini.html>> (Acesso em 5 de maio de 2015).

¹⁹¹ Para conseguir a classificação R, o filme precisou cortar apenas nove segundos da montagem original. Posteriormente, muitos filmes do subgênero, que intensificaram o uso de violência e sangue, se sustentaram na argumentação de que se *Sexta-Feira 13* conseguiu uma classificação etária R, eles também deveriam obtê-la, já que se tratavam de filmes muito similares. Sendo assim, *Sexta-Feira 13* foi utilizado como parâmetro, possibilitando que muitas outras produções fossem classificadas como R. Cf. KONOW, *Op. Cit.*, P. 360.

¹⁹² KONOW, *Op. Cit.*, P. 359

Enquanto os monstros e assassinos dos enredos de horror são definitivamente irrealis, as implicações das histórias narradas por eles podem nos oferecer percepções acerca do mundo em que vivemos. De tal maneira, estas imagens assustadoras e complexas não apenas perturbam sua audiência, como também exploram e expõem profundas fissuras psicológicas e sociais. Podemos afirmar que os filmes do subgênero *slasher/stalker* são produtos, mas também comentários, acerca de seu tempo de produção e distribuição, já que a fórmula empregada por tais audiovisuais atinge grande sucesso paralelamente a um período de disputas entre atitudes e grupos opostos dentro da sociedade estadunidense, como veremos detalhadamente no segundo capítulo. Como um produto cultural do final dos anos 1970 e início dos 1980, o subgênero evidencia uma mudança de atitude e humor nacional, sendo que a configuração de seus elementos pode ser abordada como uma forma de explicar como antigas atitudes e comportamentos passaram a ser considerados ineficazes e até mesmo perigosos:

Para os jovens espectadores dos filmes de *stalker*, na iminência da vida adulta e prontos para formular ideias acerca de carreira, política e família, estes filmes demonstravam a ineficácia da liberdade sexual, de atitudes sem objetivos e da atitude passiva.¹⁹³

Sendo assim, acreditamos que ao estudarmos algumas características vitais e únicas do gênero de horror, assim como suas transformações, acabamos por estudar também momentos e mudanças históricas. Tais filmes utilizam da controvérsia e apelo, geralmente trabalhando com temas que expõem pontos particulares de pressão social, transformando atos extremos de violência em espetáculos midiáticos.

Para Kendall Phillips, os filmes de horror mais do que qualquer outro gênero, parecem exercer grande impacto na vida das pessoas, que carregam tais histórias ao longo de suas vidas, lembrando os momentos mais assustadores e suas reações diante de determinados monstros. Estes personagens, enredos e cenas acabam por marcar a consciência cultural de gerações. Alguns se tornam causa ou critério de medo de uma geração inteira, principalmente por conseguirem capturar angústias e temores culturais de forma que os medos e ansiedades coletivas pareçam projetadas nas telas do cinema.¹⁹⁴

Para o autor, poucos filmes atingem tal objetivo e os que conseguem, se tornam reconhecíveis e redefinem a noção do que é um filme de horror, como é o caso de *Psicose* e *Halloween*. Sendo assim, os filmes de horror mais bem sucedidos e influentes da história

¹⁹³ Tradução nossa de “To the stalker film’s young audiences, on the brink of adulthood and ready to formulate ideas on careers, politics, and family, these films demonstrate the inefficacy of sexual freedom, of casual, nongoal-oriented activity and of a nonviolent attitude” DIKA, *Op. Cit.* PP. 98 - 99

¹⁹⁴ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 3

cinematográfica estadunidense devem ser relacionados à questões culturais mais abrangentes, com as quais se encontram interligados.¹⁹⁵ Tornam-se “momentos culturais”, atingindo certo nível de imortalidade e alcançando mais do que apenas os fãs do estilo, sendo também conhecidos pelo público que não gosta e/ou condena o gênero, considerando que mesmo uma reação negativa ou reprovação são evidências de impacto cultural.

É importante ressaltarmos que um filme de horror influente e economicamente próspero não cria necessariamente determinado padrão de “ansiedade” ou medo, mas seus elementos se conectam de maneira simpática a tendências da cultura em geral. Phillips aponta que ao invés de criar medos culturais ou refleti-los, como em uma alegoria, os filmes de horror podem e adquirem influência ao dialogar com tendências culturais mais amplas.¹⁹⁶

Ao atrair nossos medos coletivos, projetando-os mesmo que indiretamente na tela, os filmes de horror se mostram vitalmente interessados na cultura política e social de seus dias.¹⁹⁷ Ao ressonar, explícita ou implicitamente, com sentimentos e angústias, o gênero cria um espaço dinâmico para a reflexão, no qual projetamos nossos medos coletivos na tela ao mesmo tempo em que eles são projetados de volta para nós.¹⁹⁸

É interessante notarmos que tais filmes e enredos se tornam extremamente populares durante tempos de “sublevação social”. De tal forma, não devemos esquecer de que são exibidos em recortes temporais e espaciais definidos e direcionados a um público real e específico que vai às salas de cinema por inúmeros motivos. Sendo assim, é possível examinarmos como a noção de horror e medo se adaptam a ambientes culturais e políticos particulares, nos quais são enfrentadas violências e angústias reais.

Phillips afirma que a história do horror cinematográfico estadunidense está essencialmente ligada à história da “ansiedade” no século XX, sendo possível questionarmos a complexa relação entre filme e cultura; medo ficcional e “ansiedade cultural”; familiaridade e choque. São justamente suas relações com determinados momentos culturais que têm potencializado suas recepções, ou seja, certos filmes de horror podem ser considerados “medidores” de um humor nacional e também importantes espaços culturais onde o público pode se engajar num escape, examinando tendências e medos na cultura, assim como fazer escolhas de como interpretar e reagir a eles.¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Ibid.* P. 6

¹⁹⁷ *Ibid.* P. 8

¹⁹⁸ *Ibid.* P. 10

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 198

É importante ressaltarmos que o filme de horror, assim como qualquer outra produção audiovisual, resulta de um longo processo de idealização e produção. O significado do filme decorre de um grande empreendimento coletivo entre produtores, diretores, roteiristas, atores, exibidores e espectadores. Ou seja, depende em grande parte do convencimento de que as ameaças projetadas na tela têm um grau de realidade, já que em muitos casos, o espectador investiga para si mesmo as consequências, ao perceber que pode ser tão vulnerável quanto as vítimas dos filmes ou de como facilmente o mundo de aparências “normais” e estabelecidas pode ser destruído pela invasão de uma nova e dura realidade. De tal maneira, as emoções se tornam centrais para a construção e recepção do gênero.

Acreditamos que o horror mostrou ao longo dos anos uma enorme capacidade de se transformar e conectar aos assuntos culturais, políticos e sociais de sua época de produção e veiculação. Sua longa popularidade foi construída a partir de uma iconografia de medo, violência e monstros particulares, porém a ampla experimentação emocional que proporciona mantém um relacionamento muito próximo entre fantasia e realidade.²⁰⁰ Ao discutirmos a história do horror nas telas do cinema, procuramos demonstrar que na grande maioria das vezes, o horror não está associado a algo de outro mundo, mas sim a algo causado ou temido pela própria sociedade. De acordo com Kendall Phillips, a lição oferecida por uma retrospectiva da história cinematográfica do horror é clara: as coisas que mais tememos e o modo como expressamos este medo contam muitas coisas sobre nós.²⁰¹ Sendo assim, a história do gênero nos Estados Unidos é muito mais do que uma história sobre o aparato do cinema, sendo também uma história da cultura, da política e dos sentimentos. De tal forma, acreditamos que a fantasia e o entretenimento podem e devem ser utilizados como instrumentos válidos para compreendermos determinadas épocas e sociedades.

Procuramos demonstrar que os filmes de horror dialogam com medos criados por mudanças rápidas e sentimentos produzidos devido à ilusão de perda de controle. Apresentam então, imagens condescendentes, valendo-se de sentimentos e trabalhando com temáticas perturbadoras que não possuem espaço em outros gêneros dramáticos ou realistas.²⁰² Consideramos que o aumento de sua popularidade, principalmente do subgênero *slasher/stalker* a partir da década de 1970, serve como indicador, ajudando a revelar inúmeras questões acerca dos medos contemporâneos da sociedade estadunidense, principalmente em relação à emancipação feminina.

²⁰⁰ WORLAND, *Op. Cit.* P. 143

²⁰¹ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 198

²⁰² KELLNER, *Op. Cit.* P. 175

É importante salientar que o horror também atua como articulador de medos que possuem raízes mais profundas, como inseguranças no que diz respeito ao Outro; questões de raça; posição social e a figura feminina.²⁰³ Em relação às mulheres, diversos filmes do gênero trabalham com mitos culturais e sentimentos ambíguos em relação ao feminino e sua capacidade de gerar vida.²⁰⁴ Levando em conta tais questões, os primeiros debates sobre a representação das mulheres no cinema se iniciaram justamente na década de 1970, como resultado dos questionamentos promovidos pelos movimentos feministas, apoiados pelas reflexões e críticas acadêmicas da sociologia, da política, do estruturalismo, da psicanálise e da semiologia, como discutiremos mais detalhadamente no tópico a seguir.

1.3 A Representação Feminina no Cinema: Corpos Femininos, Olhares Masculinos

Como já vimos anteriormente, o cinema atua na produção de significados sociais, culturais e históricos, constituindo uma instância particular e plena de construção de discursos e subjetividades, elaborando também uma ampla teia de relações sociais de gênero, classe e raça, na qual as lutas simbólicas são um dos principais terrenos da luta política.²⁰⁵ Sendo assim, mostra-se fundamental questionar o lugar das relações de gênero e sexualidade na produção midiática contemporânea:

A mídia, em todos seus desdobramentos, tem se mostrado um poderoso campo de produção de conhecimento, assim como de manutenção e reprodução das convenções sociais sobre masculinidades, feminilidades, orientação sexual, além de raça, classe e geração.²⁰⁶

É preciso indagar o papel das diferentes tecnologias discursivas frente às desigualdades nas relações sociais de gênero e direitos sexuais, pensando nas mudanças e permanências de temores relativos à feminilidade e expressão da sexualidade.²⁰⁷ As mulheres foram relegadas ao silêncio por muito tempo, seja na sociedade, na produção do conhecimento ou nas representações imagéticas. Também foram situadas em uma posição marginalizada dentro do próprio discurso histórico, que por muito tempo foi definido enquanto a história do homem branco e de suas formas de dominação. A questão do olhar masculino no cinema, discussão

²⁰³ Vale notar que a questão racial não aparece nas fontes abordadas por este trabalho. Ignorando o contexto de lutas dos movimentos negros os três filmes retratam universos compostos unicamente por uma classe média branca e suburbana. É interessante também ressaltarmos que são raras as produções de horror que apresentem protagonistas negros. Um dos raros exemplos é o personagem de Ben (Duane Jones) em *A Noite dos Mortos-Vivos*, filme dirigido por George Romero e lançado em 1968.

²⁰⁴ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.* P. 159

²⁰⁵ ADELMAN, *Op. Cit.* P. 14

²⁰⁶ PELÚCIO, Larissa [et al] (Orgs). Apresentação. In: **Olhares Plurais Para o Cotidiano: Gênero, Sexualidade e Mídia**. Marília: Oficina Universitária, 2012. P. 10

²⁰⁷ *Ibid.* PP. 11 - 12

central para esta dissertação, reforça tal problema, sendo este visto como capaz de dominar e reprimir as mulheres por meio de um poder controlador sobre seus discursos e desejos.

Segundo Ann Kaplan, superficialmente a representação feminina muda de acordo com sua época de produção, seguindo padrões vigentes de estilo e moda, porém seu arcabouço permanece sempre o mesmo. Kaplan elabora a ideia de que o olhar cinematográfico é predominantemente masculino, relacionando conceitos como ativo/masculino e passivo/feminino, sendo as mulheres olhadas e exibidas nas telas, tendo suas aparências codificadas para produzirem um forte impacto visual e erótico.²⁰⁸ Acreditamos então que o cinema possibilita que sonhos e fantasias masculinas sejam engajadas em torno de mulheres com corpos idealizados, de forma que estas são construídas muito mais como objetos do olhar, em uma clara posição de subordinação, do que como sujeitos.

Sendo assim, podemos considerar o audiovisual como uma das fontes de expressão dominante da cultura patriarcal, em que o olhar masculino dominante, com base em seu poder político, econômico e sexual, relega as mulheres à marginalidade, ecoando a ameaça que a sexualidade feminina representa.²⁰⁹ Constrói-se o feminino de maneira específica, como objeto a ser olhado e consumido, refletindo necessidades e o inconsciente patriarcal.

Em boa parte da produção imagética, fílmica ou de outra natureza, a mulher é portadora do mal devido à sua sexualidade, podendo ser controlada por meio de diversos artifícios: por doenças ou miséria que resultem em sua morte; pelo matrimônio e por último, pelo assassinato causado por uma arma representante do falo, que a domine e elimine.²¹⁰ De acordo com Kaplan, o uso do falo ou de uma arma representante do mesmo é um imperativo para dominar as mulheres na tela, não importando suas identidades ou atos. Segundo a teórica feminista Molly Haskell, no início dos anos 1970 houve um número sem precedentes de mulheres sendo brutalmente estupradas no cinema.²¹¹ Tais filmes estariam alinhados com a ideia de que “a nova mulher sexual tem de ser dominada pelo falo como forma de asseverar-se o controle masculino sobre a recém descoberta expressividade sexual”.²¹² Logo, as mulheres deveriam ser silenciadas por representarem uma ameaça, devendo sacrificar suas próprias vidas devido a tal “ousadia”.

²⁰⁸ MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford UP, 1999. P. 837

²⁰⁹ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 20

²¹⁰ *Ibid.* P. 22

²¹¹ Podemos citar alguns exemplos como: *Laranja Mecânica* (1971), *Sob o Domínio do Medo* (1971), *Aniversário Macabro* (1972), *À Procura de Mr. Goodbar* (1977) e *A Vingança de Jennifer* (1978).

²¹² KAPLAN, *Op. Cit.* PP. 23 - 24

Considerando tais questões, a psicanálise atenta que o olhar cinematográfico se encontra permeado pelo conceito freudiano de escopofilia, ou seja, pelo prazer sexual em olhar e observar, transformando outras pessoas em objetos. De tal forma, as mulheres aparecem como objeto erótico dentro da tela para os personagens e fora para o espectador na sala de projeção, exemplificando que a magia do cinema está equipada com uma manipulação do prazer visual satisfatório, codificando o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.²¹³

As mulheres são então elevadas à condição de mitos e representações culturais solidamente enraizadas na sociedade, não sendo reconhecidas por suas diversidades subjetivas. Em tal tipo de discurso, questões como sexualidade, desejo e nudez as transformam em objetos homogêneos e eternos, situando-as em termos de como podem ser direcionadas para um gosto presumidamente masculino:

É assim que nossa cultura interpreta tais frases e imagens, apesar de esses significados serem apresentados como naturais, denotativos, porque a camada de conotação cultural está mascarada, oculta.²¹⁴

A tarefa apontada por Ann Kaplan é justamente a de “desmascarar” as imagens e os signos que compõem as representações de mulheres, para assim vermos como funcionam os significados subjacentes aos códigos cinematográficos. Nesse caso, a autora aponta como instrumento válido o método semiológico, ou seja, a ciência dos signos e de como o cinema atua enquanto um sistema significativo no qual as mulheres funcionam como signos. A semiologia, ao abordar o cinema, teria por objetivo explicar como este se comunica e como seu significado é produzido, de um modo análogo a como uma frase em linguagem escrita comunica um significado.

Um bom exemplo disso é o fato de o audiovisual ser capaz de operar em um sentido de “educar” as mulheres a aceitarem as restrições da família nuclear, maternidade e vida doméstica como naturais, desejáveis e inevitáveis, questões presentes em inúmeros filmes.²¹⁵ O modelo de dominação/submissão mostra-se um componente crucial para o cinema, principalmente para o sistema *hollywoodiano*, em que a suposta “passividade feminina” é reforçada pela forma como as mulheres são posicionadas e construídas no interior do discurso cinematográfico. Segundo Mary Ann Doane, nos gêneros *hollywoodianos* mais importantes o corpo feminino encarna a própria sexualidade, sendo oferecido como objeto erótico para um espectador presumidamente masculino. Na sua grande maioria, personagens e heróis

²¹³ MULVEY, *Op. Cit.* PP. 835 - 838

²¹⁴ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 38

²¹⁵ *Ibid.* P. 46

masculinos, no caso dos filmes de horror, assassinos e vilões, devolvem ao espectador do mesmo sexo uma sensação de domínio e controle, reforçando a “impotência” do feminino:

Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade.²¹⁶

Tal funcionamento cinematográfico reforça nitidamente uma postura masculina, expondo a forma como nossa cultura encontra-se profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais, demarcadas pelo binário masculino e feminino, girando em torno de um aparato do olhar e depois de modelos de dominação e submissão.²¹⁷ O cinema revela e joga com a interpretação social e culturalmente estabelecida de tais diferenças, que por fim influenciam imagens e modos eróticos do olhar e do espetáculo. Em um diálogo com questões da psicanálise, Kaplan aponta que o olhar não é literalmente masculino, mas que para possuir e ativá-lo, devido à linguagem e estrutura do inconsciente, é necessário assumir uma posição “masculina”. Sendo assim, tais filmes possuiriam narrativas organizadas por meio da linguagem e de discursos masculinos, que se paralelizariam ao discurso do inconsciente, em que as mulheres são representadas enquanto ideias, desejos e medos predominantemente masculinos.

É inegável então que o diálogo estabelecido entre os campos da psicanálise e do cinema influenciou demasiadamente as considerações acerca das representações femininas nas grandes telas. Ressaltamos que para este trabalho não recorreremos à discussão psicanalítica. Nosso estudo analisa as produções cinematográficas a partir de uma abordagem histórica, porém consideramos relevante discutir brevemente algumas dessas questões. Nesse entrelaçamento da psicanálise com o cinema, os conceitos freudianos de voyeurismo e fetichismo se mostram recorrentes na análise e crítica dos audiovisuais. De acordo com a psicanálise freudiana, o voyeurismo se caracterizaria por uma perversão ativa, principalmente masculina, cujo objeto do olhar é o corpo feminino. Já o fetichismo, seguindo a ideia do medo da castração, também seria uma perversão masculina que busca encontrar o pênis na mulher com o objetivo de alcançar para si mesmo uma satisfação erótica.²¹⁸

Ambos os conceitos são considerados importantes para a explicação de quais mecanismos entram em funcionamento quando o espectador observa determinadas imagens nas telas. Segundo a psicanálise, voyeurismo e fetichismo são mecanismos que o cinema usa para construir e direcionar o espectador masculino de acordo com necessidades de seu

²¹⁶ *Ibid.* P. 50

²¹⁷ *Ibid.* P. 52

²¹⁸ Em termos psicanalíticos a falta de um pênis subentende a castração e evoca no masculino uma sensação de desgosto, reforçando a ideia de que a mulher é sexualmente diferente. Cf. MULVEY, *Op. Cit.*, P. 840.

inconsciente. Muitos críticos asseguram que o cinema transforma o espectador em um *voyeur*, criando a ilusão de que está olhando para um espaço privado:

O mesmo motivo que leva os garotinhos a espiarem pelo buraco da fechadura do quarto de dormir de seus pais para tomarem conhecimento de suas atividades sexuais (ou para conseguir gratificação sexual ao pensar sobre essas atividades) entra em ação quando o homem adulto assiste ao filme, sentado numa sala escura.²¹⁹

Sendo assim, considera-se que quando existem cenas de atos sexuais na tela e no caso do cinema de horror, cenas de violência e morte, o espectador assume a posição de *voyeur*, ou seja, de espectador privilegiado. Porém no que tange às representações femininas, diferentemente das masculinas, estas são sexualizadas repetida e independentemente do que estão fazendo ou em que tipo de enredo estejam envolvidas.²²⁰ De tal maneira, o espectador “masculino” não apenas olha, pois em seu olhar está contido também um poder de ação e posse que são negados ao olhar feminino.

É possível afirmarmos que o cinema representa o feminino de diversas maneiras: construindo uma imagem extremamente sexualizada e misteriosa da mulher, como é o caso da *femme fatale*; a glorificando por meio da maternidade idealizada ou a depreciando e desvalorizando por meio da violência sexual. Este último artifício teria fortes associações com o sadismo, já que o prazer do espectador residiria no desígnio da culpa e na tomada de controle, sujeitando o feminino a punições violentas e extremas.²²¹ Entretanto, é preciso compreendermos que tais representações não são opostas, atuando de forma interligada e transformando o feminino em objeto “passivo”. Sendo assim, o cinema monta uma fórmula e funciona de maneira em que mitos patriarcais e medos históricos situam o feminino como silencioso, ausente e marginal.²²²

De tal forma, as mulheres são fixadas a determinados lugares e personagens, transformadas em portadoras e não produtoras de significados. As figuras femininas são frequentemente estilizadas e moldadas como objetos sexuais, possuindo um visual e comportamento que dizem muito mais respeito ao desejo masculino do que ao seu próprio. O papel incorporado pelos personagens masculinos é frequentemente o de ativo e líder do

²¹⁹ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 53

²²⁰ *Id.*

²²¹ MULVEY, *Op. Cit.* P. 840

²²² Apesar de todas as questões levantadas não podemos pressupor uma relação direta entre o que é projetado na tela e sua influência na construção das subjetividades das espectadoras. Mesmo produções convencionais e hegemônicas não produzem mensagens únicas sobre o que é “ser mulher”, sendo que precisamos considerar que existem diversas formas de interpretar tais representações. Entretanto, é inegável que em uma relação entre produtores masculinos e o público feminino, é este último que fica “vulnerável” frente ao poder econômico e simbólico daqueles que detêm poderosos meios para construir e conduzir o olhar. *Cf.* ADELMAN, *Op. Cit.* PP. 12 – 14.

enredo, controlando a fantasia e ação do filme, emergindo como detentor do poder, direcionando e influenciando as identificações dos espectadores.²²³

Tais questões e mecanismos levantados pela psicanálise se mostram extremamente interessantes e úteis para entendermos como o cinema utiliza o prazer e a representação do feminino como um material “passivo” destinado para um sujeito “masculino” e “ativo”. É importante ressaltarmos que nenhuma destas questões é exclusivamente fílmica, porém é por meio da narrativa ilusória do cinema e de seus aparatos que é possível dar ênfase a questão do lugar do olhar. É justamente esse lugar que define o cinema, já que os códigos cinematográficos criam olhares, mundos e objetos, produzindo uma ilusão moldada a partir do desejo.²²⁴ Segundo Ismail Xavier, os processos históricos e sociais dos quais emerge “a cena”, ou seja, o “terreno da performance” separado do espaço onde se encontra o espectador, são os mesmos que nos constroem como *sujeitos do olhar*.²²⁵ Segundo Laura Mulvey, o primeiro passo para acabar com as convenções fílmicas tradicionais é libertar o olhar da câmera e expor sua materialidade em determinado tempo e espaço, assim como a questão do olhar da audiência. Porém, tal libertação acabaria por destruir a satisfação, o prazer e privilégio que o espectador sente como um “convidado invisível”, realçando assim a dependência do cinema com mecanismos voyeurísticos.²²⁶

Procuramos demonstrar então que o cinema, principalmente o vinculado a *Hollywood*, faz uso constante de uma associação da imagem e ideia de feminilidade à uma aura de segredos e mistérios, como algo que permanece obscuro atrás de uma máscara. De tal forma, o filme constrói e adquire seu sentido a partir de desejos projetados sobre uma feminilidade considerada incerta e ameaçadora.²²⁷ A representação da sexualidade feminina é homogeneizada, direcionada e construída exclusivamente para um gosto masculino, sendo que o discurso acerca dessa sexualidade é associado e vendido a uma rede de consumo entrelaçado a questões como mercadoria e cinema.²²⁸

É inegável como a sexualidade feminina aparece como central para o cinema, sendo que praticamente todos os estereótipos femininos perpetuados, da virgem à prostituta, são definidos em termos de sexualidade. É importante lembrarmos que desde o fim do século XIX a sexualidade passou a se mostrar cada vez mais central na questão da constituição do sujeito

²²³ MULVEY, *Op. Cit.* P. 838

²²⁴ *Ibid.* P. 843

²²⁵ ADELMAN, *Op. Cit.* PP. 9 – 10.

²²⁶ MULVEY, *Op. Cit.* P. 844

²²⁷ MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 133

²²⁸ SABAT, Ruth. Gênero e sexualidade para consumo. In: LOURO, Guacira Lopes [*et al*] (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. P. 139

moderno, com a proliferação de saberes como a psicologia, a psicanálise e a sexologia. O cinema, meio de comunicação que surgiu justamente neste contexto, assim como outras formas de expressão artística e cultural, também participa deste debate, reafirmando ou criticando representações e saberes acerca de questões de gênero e orientação sexual, podendo ser visto, portanto, como uma tecnologia pedagógica destinada a “ensinar” procedimentos, regular condutas, direcionar desejos e comportamentos.²²⁹ Trata-se de uma complexa rede de significados que trabalham com signos dominantes das sociedades, buscando garantir que as mensagens veiculadas sejam compreendidas dentro de um campo específico de significações.²³⁰ A construção destas imagens valoriza determinados comportamentos e estilos de vida, produzindo diferentes e conflitantes formas de conceber e viver o gênero e a sexualidade.

Não podemos esquecer que as próprias instituições, símbolos, normas, leis e políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos do que é feminino e masculino, envolvendo assim estratégias sutis de naturalização.²³¹ Ao abordamos o campo cultural como campo de luta, contestação e produção de sentidos múltiplos, o conceito de gênero enfatiza a pluralidade de processos pelos quais se constroem e distinguem corpos e sujeitos masculinos e femininos.

Teresa De Lauretis propõe entendermos o aparato cinematográfico como uma tecnologia do gênero, ou seja, uma técnica e estratégia discursiva pela qual o gênero é construído. Sendo assim, o conceito de espectador torna-se novamente crucial para entendermos os modos como cada indivíduo é interpelado pelo filme, de forma que as maneiras como sua identificação é solicitada e estruturada são intimamente e intencionalmente conectadas com sua identificação de gênero.²³² De tal maneira, compreendemos que a construção do gênero passa por diversas tecnologias, como o audiovisual e também por discursos institucionais que possuem o poder de controlar o campo dos significados sociais e produzir, promover e implantar representações de gênero.²³³

Em relação ao cinema narrativo, que engloba diversos gêneros cinematográficos, é possível afirmar que existe uma inscrição de gênero muito similar ao texto mítico, principalmente em sua figuração das posições masculinas e femininas. O texto mítico, de acordo com Yuri Lotman e sua teoria da tipologia do enredo, gira em torno de dois tipos de

²²⁹ LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2008. P. 381

²³⁰ *Ibid.* P. 156

²³¹ MEYER, *Op. Cit.* PP. 18 - 19

²³² DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 13

²³³ *Ibid.* P. 18

personagens: o herói masculino e o obstáculo que deve ser enfrentado, que independentemente de sua personificação é morfologicamente feminino ou simplesmente conectado a conceitos como terra, natureza ou útero. O herói é justamente o representante do princípio “ativo” da cultura, aquele que estabelece a distinção e cria as diferenças.²³⁴

No cinema narrativo tradicional constrói-se um discurso em que o feminino é visto como objeto e este é, reciprocamente, considerado feminino, tecendo, portanto, uma retórica da violência. A noção de retórica da violência é operacional para este trabalho porque pressupõe uma ordem de linguagem e um tipo de representação discursiva que trabalha não apenas com o conceito de violência, mas também com suas práticas sociais, em um contexto amplo de relações de poder.²³⁵ Salientamos que a violência não se resume apenas a atos de agressão física, podendo decorrer também de uma normatização cultural e da discriminação e submissão feminina.²³⁶ Rachel Soihet denomina tal ato como violência simbólica, manifestada por meio de diversos canais, entre eles o cinema, que recorrem a variados argumentos, mas cujas práticas expressam relações assimétricas entre os gêneros, possuindo significados enraizados no simbólico, mental e cultural.

Assim, definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação – que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída – é sempre afirmada como uma diferença de ordem natural, radical, irredutível, universal.²³⁷

Evidenciamos, de tal maneira, o poder que os discursos possuem de perpetuar violências, sejam elas físicas ou simbólicas, produzidas em discursos abstratos, científicos ou midiáticos. A representação de gênero no cinema, principalmente das mulheres, mostra-se ideológica, pois existe uma intencionalidade da tecnologia que é virtualmente implantada nas telas.²³⁸ Notamos, portanto, uma contradição da situação das mulheres no cinema: ao mesmo tempo em que tentam se posicionar enquanto sujeitos de discursos, são silenciadas ou objetificadas por meio de suas próprias representações. Suas imagens e subjetividades não são suas para serem moldadas, retratadas ou criadas, sendo que diversos filmes as colocam em um determinado lugar, designando um papel, uma autoimagem e posição na linguagem e no desejo:

[...] mulheres são apelo e chamariz para o consumo de um público masculino em *outdoors* ou propagandas diversas, cinema, novelas, seriados de TV, revistas, etc. Estas representações, discursivas ou imagéticas, difundidas no social, *ressematizam*

²³⁴ *Ibid.* PP. 43 - 44

²³⁵ *Ibid.* PP. 32 - 33

²³⁶ SOIHET, Rachel. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. **Revista Estudos Feministas**. V. 5. n.1, 1997.

²³⁷ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP, v. 4, 1995. PP. 40 - 44

²³⁸ DE LAURETIS, *Op. Cit.* P. 21

atributos e enunciados a respeito das “verdadeiras” mulheres: mulher-corpo, mulher-sexo, mulher-objeto, mulher-mãe, ou seja finalmente, mulher-mulher, representações poderosas atuantes no imaginário social do presente.²³⁹

Sendo assim, os códigos culturais e suas representações são uma das inúmeras instâncias que atribuem significados e constituem identidades, atuando também como marcadores de diferenças ou semelhanças.²⁴⁰ No caso da representação feminina, diversos filmes apresentam as mulheres como ameaças ao poder masculino e à domesticidade familiar, além de induzirem um medo primitivo em relação ao feminino. Ana Paula Vosne Martins afirma que diversos produtos audiovisuais são reveladores de como ocorrem apropriações culturais entre contextos históricos e linguagens diferentes e temporalmente distantes, além da dinâmica das representações sociais.²⁴¹ De tal forma, em relação ao feminino, inúmeros filmes trabalham com questões remotas, mas que ainda se mostram presentes, se apropriando de medos e sentimentos duvidosos em relação à questões de gênero e sexualidade.

Os filmes de horror, por exemplo, se encontram intimamente preocupados com questões relacionadas à diferença sexual, gênero e corpo feminino. Em muitas produções, as políticas das diferenças sexuais são assinaladas como questões importantes logo nos títulos, como é o caso de *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935); *A Bela e O Monstro* (Stuart Heisler, 1941); *A Mulher de 15 Metros* (Nathan Hertz, 1958) e inúmeros outros. Sendo assim, a experiência do horror no cinema é quase sempre baseada na representação visual da diferença corporal, em que questões de gênero se mostram centrais. Segundo David J. Hogan, o horror possui dois temas análogos em suas narrativas: morte e sexualidade, de forma que ambos devem ser problematizados como questões que ao mesmo tempo divertem e preocupam o público. Hogan, ao tratar especificamente dos filmes de *slasher/stalker*, afirma que estes transformam as mulheres em objetos, alertando seu público que a punição para a curiosidade sexual e comportamentos “desviantes” é a tortura, mutilação e por fim, a morte.²⁴²

Como já foi mencionado, a curiosidade e preocupação causadas pelo feminino e por sua sexualidade não é algo recente nem mesmo abordada apenas pelo cinema, formulando diversas indagações ao longo do tempo. Segundo Thomas Laqueur, as diferenças biológicas que conhecemos pelo saber científico são baseadas no modelo dos dois sexos, que constrói homens e mulheres como opostos e essencialmente diferentes. Porém, numa atitude desconstrucionista, Laqueur aponta que tal conhecimento não revela a natureza verdadeira dos

²³⁹ SWAIN, *Op. Cit.*

²⁴⁰ SABAT, *Op. Cit.* PP. 158 - 159

²⁴¹ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.* P. 159

²⁴² HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film.** North Carolina: Mcfarland & Co Inc Pub, 1997. P. 259

seres humanos, mas que se trata de uma construção relativamente moderna que se sustenta em setores da cultura e da sociedade, surgida ao final do século XVIII, quando o sexo feminino é inventado pela ciência biológica como o completo oposto do masculino.²⁴³ O horror cinematográfico, assim como outros gêneros do audiovisual, incorpora este discurso de que mulheres e homens são profundamente diferentes, evocando assim o medo e “ansiedade” perante a diferença corporal.

Diversos filmes de horror reatualizam a narrativa de um embate mítico entre o Bem e o Mal situado no corpo feminino, sugerindo assim uma associação entre a mulher e o monstruoso.²⁴⁴ Tais enredos são povoados por monstros femininos que surgem de imagens, sonhos, mitos e práticas artísticas, que reafirmam a representação do feminino como ser ameaçador e monstruoso, entre elas: a mãe primitiva, a vampira, a bruxa, o útero monstruoso, o corpo possuído, a mãe castradora, a mulher fatal e por fim, a psicopata.²⁴⁵ É interessante apontarmos que a concepção do feminino como algo monstruoso é comum em todas as sociedades, como se existisse algo intrínseco no sexo feminino que o tornaria chocante, horrível e abjeto.²⁴⁶ As narrativas da mitologia clássica, por exemplo, eram povoadas por monstros femininos famosos pelo público, como as sereias e a medusa.

É necessário ressaltar que o monstro feminino horroriza de forma diferente do monstro masculino, buscando reforçar definições patriarcais e representando uma visão essencialista de que as mulheres, por natureza, são seres frágeis, vítimas ou perigosos. A presença do feminino como monstruoso apresenta questões associadas aos medos e inseguranças masculinas, alheia, portanto, aos desejos e subjetividades femininas.

Linda Williams ressalta que há no cinema de horror um reconhecimento do status da mulher enquanto ameaça em potencial, em que as vítimas são culpadas por justamente tentarem ser sujeitos e não objetos, por procurarem a satisfação de seus desejos. De tal forma, se tornam responsáveis pelos horrores que as perseguem, punidas pela natureza ameaçadora de sua sexualidade e forçadas a assistir sua falta de poder e decisão em cenas de estupro, mutilação e assassinato.²⁴⁷ Não podemos esquecer que tais filmes são fortemente influenciados por aspectos antifemininos que surgem na mitologia judaico-cristã, na qual a mulher, por causa de seus apetites sexuais e desobediência, é responsável pela queda do

²⁴³ LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

²⁴⁴ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.* P. 159

²⁴⁵ CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 1

²⁴⁶ *Id.*

²⁴⁷ WILLIAMS, Linda. When The Woman Looks. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 15.

homem de sua inocência e conseqüente expulsão do paraíso, tornando-se culpada por todo o sofrimento humano.²⁴⁸ Williams argumenta que a liberdade sexual oferecida nos filmes de horror é diretamente proporcional à violência perpetrada nas telas, atuando como um raro exemplo de gênero cinematográfico que permite a expressão da sexualidade feminina, de sua potencialidade e desejo, apenas para punir e demonstrar o quão “errado”, monstruoso e perigoso tal desejo é.²⁴⁹ Especificamente em relação aos filmes *slasher/stalker* Carol Clover afirma que:

Garotos morrem, resumidamente, não porque são garotos, mas porque fizeram coisas erradas. Algumas garotas morrem pelos mesmos erros. Outras, entretanto, sempre as principais, morrem – após o enredo revelar o motivo – porque são mulheres.²⁵⁰

Logo, precisamos considerar que o conceito do feminino monstruoso foi construído por uma sociedade patriarcal, intimamente ligado à problematização da diferenciação sexual. Barbara Creed utiliza o conceito de abjeto, sugerido por Julia Kristeva, para compreender o monstro feminino nos filmes de horror como algo que desrespeita limites, posições ou regras, perturbando identidades, sistemas e ordens.²⁵¹ Sendo assim, as definições de monstruoso criadas pelo horror se mostram intimamente ligadas a religiões antigas e noções históricas de abjeção, entre elas perversões sexuais, alteração corporal, morte, sacrifício humano, cadáveres, fluídos corporais, incesto e o próprio corpo feminino.²⁵² O abjeto ameaça a vida, sendo sua expressão definitiva o cadáver, que no contexto bíblico significaria uma forma básica de poluição: a do corpo sem alma. É inegável então que o horror constrói e direciona ao espectador diversos aspectos e imagens do abjeto que reforçam a fragilidade das leis e ameaçam desestabilizar uma suposta “normalidade”.

Na visão de Julia Kristeva, o feminino é especificamente relacionado a objetos poluídos que se encontram em duas categorias principais: excrementos e sangue menstrual.²⁵³ Fluídos corporais, como sangue, menstruação, vômito e pus são centrais para a construção cultural e social do horror, de forma que o cinema confronta seu espectador com o abjeto, saturando-o

²⁴⁸As culturas ocidentais geralmente consideram a sexualidade, principalmente a feminina, como perigosa, destrutiva e detentora de uma força negativa. Na tradição cristã o ato sexual é associado à queda e ao pecado, sendo que este pode ser redimido se o sexo for canalizado para a reprodução dentro do casamento. Cf. RUBIN, Gayle S. *Thinking Sex: Notes For a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: PARKER, Richard; AGGLETON, Peter (Eds.). **Culture, Society and Sexuality: A Reader**. London: University Of London, 1999. P. 150

²⁴⁹ WILLIAMS, *Op. Cit.* PP. 32 -33

²⁵⁰ Tradução nossa de: “Boys die, in short, not because they are boys, but because they make mistakes. Some girls die for the same mistakes. Others, however, and always the main ones, die – plot after plot develops the motive – because they are female.” CLOVER, *Op. Cit.* P. 34

²⁵¹ CREED, Barbara. *Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 36

²⁵² *Ibid.* P. 37

²⁵³ CREED, “The Monstrous-Feminine...”, *Op. Cit.* P. 10

com cenas de sangue, fluídos e vísceras e apontando para a fragilidade do corpo, principalmente o feminino. Existe assim uma complexa ligação entre o feminino monstruoso e uma ideologia que procura estabelecer a diferença através de sua representação cinematográfica, principalmente em relação às suas funções reprodutivas e maternas.

Um exemplo de como o horror reproduz o feminino de forma monstruosa e perigosa pode ser explicitado por meio da representação do útero. Dos tempos clássicos até a Renascença este órgão era frequentemente desenhado como dotado de chifres para demonstrar sua suposta associação com o animalesco. Nos filmes de horror, a conexão entre feminino, útero e monstruoso se faz constantemente presente, sendo abordadas também as supostas emoções destrutivas das mulheres, caracterizadas como seres instáveis, relacionadas a uma “ordem da natureza”.²⁵⁴ A função materna é construída em tais narrativas como medonha e a habilidade feminina de dar à luz é associada ao mundo animal, da natureza e aos ciclos de nascimento e morte, já que por muito tempo esteve associada à morte devido aos altos números de mortalidade materna.²⁵⁵ O útero caracterizaria então uma das formas derradeiras de abjeção, trazendo contaminação como sangue, fezes e outros produtos do nascimento. O corpo feminino é repetidamente marcado e representado como impuro e pertencente ao mundo natural, reforçando assim uma separação entre o feminino, natural e materno e o mundo masculino, regulado por leis que reforçam códigos de comportamento, civilização e “normalidade”. A habilidade feminina de dar à luz se estabelece, portanto, como uma grande área demarcadora da diferença, convencionalmente assinalada como portadora de influências malignas e ocultas.²⁵⁶

[...] o útero de uma mulher – junto com seus outros órgãos reprodutivos – significa diferença sexual e como tal possui o poder de horrorizar o oposto sexual feminino.²⁵⁷

É interessante problematizarmos então como a figura da mulher como provedora e fonte de vida é significada de maneira liminar pelas práticas e narrativas da cultura patriarcal, sendo o horror cinematográfico uma delas, passando a ser representada como energia negativa e origem de ameaças. O feminino como monstruoso aparece de diversas formas nos enredos de horror, de forma que todos esses termos constroem as mulheres enquanto diferenças sexuais

²⁵⁴ *Ibid.* P. 45

²⁵⁵ FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary’s Baby. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. P. 417

²⁵⁶ Cf. CREED, “The Monstrous-Feminine...”, *Op. Cit.* e MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.*

²⁵⁷ Tradução nossa de: “[...] that woman’s womb – as with her other reproductive organs – signifies sexual difference and as such has the power to horrify woman’s sexual other.” CREED, “The Monstrous-Feminine...” *Op. Cit.* P. 57

vindas do corpo masculino e como um Outro imaginário que precisa ser reprimido e controlado para assegurar e proteger uma ordem social:

Mas o feminino não é monstruoso por si só, ao contrário, é construído como tal dentro de um discurso patriarcal que revela uma grande quantidade de desejos e medos masculinos, mas não nos conta nada sobre o desejo feminino em relação ao horrível.²⁵⁸

Acreditamos, portanto, que o horror cinematográfico reforça e informa um medo subjacente, assim como uma necessidade de reafirmar a dominação masculina através da força física, demonstrando a “ameaça” emanada pela sexualidade feminina e o poder da diferença sexual que a molda.²⁵⁹ Carol Clover aponta para uma política do deslocamento, marcada pelo uso da personagem feminina como artifício para o espectador masculino simultaneamente experimentar satisfação e desejos proibidos, descartando-os por meio da violência assassina exibida nas telas.²⁶⁰ Logo, a imaginação narrativa e cinematográfica estabelece o corpo feminino como local especial de horror, assim como de sentimentos como medo e dor.

Podemos concluir que os filmes de horror atualizam e revelam medos e desejos universais, como o medo da dor, do ataque ao corpo, da desintegração e morte, assim como medos especificamente masculinos em relação ao poder reprodutivo feminino, de uma emancipação feminina nos espaços políticos e econômicos, além de medos femininos relacionados à agressividade e violência sexual, por exemplo. Portanto:

Pode ser que o horror esteja mais diretamente interessado em questões de diferença sexual, mais disposto a explorar as ansiedades masculinas e femininas em relação ao outro do que filmes que pertencem a gêneros mais populares como os de detetive, suspense, comédia e romance.²⁶¹

Por esta discussão procuramos entender o cinema levando em conta seus objetivos de entretenimento e lucro, mas também como um sistema simbólico patriarcal, que funciona para amenizar curiosidades, medos e preocupações masculinas, tornando-se culturalmente relevante e influenciando na forma como as mulheres são tratadas política e socialmente. O cinema e a linguagem fílmica aparecem, portanto, como instâncias privilegiadas na produção de discursos e significados de gênero e sexualidade.

²⁵⁸ Tradução nossa de: “But the feminine is not a monstrous sign *per se*; rather, it is constructed as such within a patriarchal discourse that reveals a great deal about male desires and fears but tells us nothing about feminine desire in relation to the horrific.” CREED, “Horror and The Monstrous-Feminine”, *Op. Cit.* P. 63

²⁵⁹ HOLLINGER, Karen. The Monster as Woman: Two Generations of Cat People. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 306 - 397

²⁶⁰ CLOVER, *Op. Cit.* P. 18

²⁶¹ Tradução nossa de: “It may be that the horror genre is more directly responsive to questions of sexual difference, more willing to explore male and female anxieties about ‘other’, than film texts which belong to mainstream genres such as the detective, suspense thriller, comedy and romance films.” CREED, “The Monstrous-Feminine...”, *Op. Cit.* P. 152

Concluimos que o horror também pode ser inserido em tais questões, principalmente no debate feminista que caracteriza o olhar cinematográfico como predominantemente masculino. A ideologia e mensagens transmitidas por estes filmes também operam para conter a sexualidade feminina, controlando seus desejos e subjetividades em uma série de práticas repressoras e violentas que negam a autonomia perante seus próprios corpos. Práticas essas que possuem inúmeras instâncias extracinematográficas, ecoando em outros produtos midiáticos, na legislação, nos serviços públicos e grupos sociais, como veremos a seguir no segundo capítulo.

CAPÍTULO II: ENTRE FEMINISMOS E *BACKLASHS*: OS ESTADOS UNIDOS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

The thing the sixties did was to show us the possibilities and the responsibility that we all had. It wasn't the answer. It just gave us a glimpse of the possibility.

John Lennon

The Sixties, of course, was the worst time in the world to try and bring up a child. They were exposed to all these crazy things going on.

Nancy Reagan

Feminism is a socialist, anti-family, political movement that encourages women to leave their husbands, kill their children, practice witchcraft, destroy capitalism and become lesbians.

Pat Robertson

Nos Estados Unidos da América, os primeiros anos da década de 1960 foram marcados pelo desenvolvimento de um notável sentimento de otimismo, despertado por uma onda de prosperidade atingida no pós-guerra e pela espera da realização plena do *American Dream*. Contudo, os anos 1960 acabaram se mostrando marcados por rápidas mudanças sociais e pela explosão midiática dos movimentos por direitos civis, em ascensão desde a metade da década de 1950, quando cenas de policiais agredindo manifestantes e de igrejas sendo bombardeadas foram televisionadas, mobilizando a consciência nacional.

Na memória e no imaginário coletivo, assim como em livros didáticos, a década de 1960 é lembrada como a “Era do Protesto”, marcada por diversas confrontações raciais violentas; pela ascensão do movimento pacifista e de libertação feminina e também pela “geração do amor”, composta por filhos de uma classe média que integravam a contracultura baseada em relações mais libertárias com o sexo e as drogas. O espírito da rebeldia também se fazia presente na música popular, como o *rock and roll*, engajada em compromissos políticos e sociais contra a alienação, o militarismo e o racismo, com porta vozes famosos como o cantor Bob Dylan. Os anos 1960 foram marcados por protestos e “rebeldias” que colocavam em relevo preocupações sociais e políticas, assim como clamavam pela resolução de alguns problemas históricos do país, como o racismo, o machismo e a homofobia. É impossível ignorarmos o impacto de tais movimentos e reivindicações nas atitudes tradicionais, principalmente em relação a assuntos como sexualidade, gênero, raça, casamento e família.

Sendo assim, inicialmente consideramos fundamental tratar de algumas dessas mudanças em curso nos países durante este período, considerado por muitos estudiosos como a “longa década”, já que grande parte de tais mudanças sociais e culturais também teve impacto ao

longo dos anos 1970 e 1980. De tal maneira, neste primeiro capítulo optamos por nos concentrar em diversos movimentos sociais fortalecidos neste período, traçando um panorama geral dos sentimentos e reivindicações de determinados grupos, assim como alguns de seus ganhos políticos, para compreender melhor o ressurgimento do movimento feminista, denominado como “segunda onda”. Ressaltamos que por se tratar de um tema tão complexo, repleto de interpretações e visões, tivemos que optar por algumas escolhas e autores.

Contudo, precisamos ter em vista que os movimentos libertários e de contracultura dos anos 1960 não conquistaram seus objetivos de maneira linear e sem contradições. Em meados dos anos 1970, os Estados Unidos foram palco de uma verdadeira disputa política, pois diversos grupos conservadores e religiosos, oriundos da chama Direita Cristã ou Nova Direita, se organizaram e atingiram visibilidade pública, marcando presença nas mídias e nos espaços políticos. Consideramos de extrema importância descrever esse contexto de lutas, evidenciando que não existe uma narrativa cronológica ou progressista da emancipação feminina. Trata-se, portanto, de redes maleáveis, de avanços e retrocessos, como mostraremos detalhadamente no segundo tópico deste capítulo.

Logo, quando discutirmos o fortalecimento de um conservadorismo religioso nos Estados Unidos, que atravessa o plano político, social e econômico, refletiremos também sua disseminação nos produtos culturais, por meio da propagação de livros e filmes que alegavam que o movimento feminista teria sido o pior inimigo das mulheres. Para finalizar e aprofundar nossa discussão apresentamos duas obras literárias da década de 1970, *Carrie* e *Looking for Mr. Goodbar*, que oferecem representações extremamente negativas e violentas das mulheres, se inserindo, portanto, num imaginário antifeminista.

Essa discussão se mostra relevante para entendermos o contexto de produção e recepção de nossas obras principais, que serão abordadas de forma mais aprofundada no terceiro capítulo. Dessa forma, se durante a década de 1960 encontramos produtos culturais e atitudes que abordam e discutem mais abertamente questões como sexo, gênero e sexualidade, nas décadas de 1970 e 1980 nos deparamos com maior reação e regulação. Nosso ponto de partida é justamente demonstrar que o conservadorismo que se fortaleceu naquelas décadas nos Estados Unidos não se limitou apenas à questões de legislação, economia e política, sendo visto também em discursos religiosos, obras literárias, filmes e programas de televisão, como uma reação aberta à contracultura, aos movimentos sociais e suas demandas políticas de direitos civis.

2.1. Tempos de “rebeldia”: as décadas de 1960 – 1970

Muitos historiadores consideram o ano de 1968 como crucial para entendermos as múltiplas crises internas e externas que afetaram os Estados Unidos, afirmando que o país perdera sua coesão e estava “caindo aos pedaços”.²⁶² Mudanças demográficas e econômicas, políticas sociais e militares temerárias e o fracasso em resolver antigos problemas sociais, como o racismo, desembocaram na explosão de diversos movimentos sociais que lutavam por direitos civis, paz, liberdade sexual e cultural, contestando as definições estabelecidas de progresso, cultura e cidadania tão associadas à democracia norte-americana. As “rebeldias” sociais e políticas dos anos 1960 e 1970 contestavam esta democracia e atestavam descontentamentos e conflitos existentes há muito tempo no país.

No plano das políticas internacionais, o governo de John F. Kennedy (1960 – 1963) foi marcado pela deterioração dos pactos formados entre os Estados Unidos e a União Soviética.²⁶³ Crescia o poder bélico estadunidense, principalmente no que tangia aos testes militares e nucleares, mas também se tornava visível suas limitações em relação aos problemas internacionais, principalmente no que dizia respeito aos “instáveis países do Terceiro Mundo”.²⁶⁴ Além do mais, o país enfrentava os problemas e as repercussões de sua entrada no conflito no Vietnã, que se tornou o cenário da mais demorada e impopular guerra da história da nação (1959 – 1974).²⁶⁵

Após o assassinato do presidente Kennedy em 1963, seu vice Lyndon Johnson (1963 – 1969) assumiu o governo, concentrando-se em assuntos internos e encontrando uma sociedade dividida e marcada por problemas ainda sem solução, como a crescente desigualdade de renda e um ambiente instável no plano da política internacional. As perspectivas de uma vitória estadunidense no Vietnã eram desalentadoras, sendo o conflito marcado por uma carnificina crescente. Em 1968, mais de meio milhão de soldados estadunidenses estavam empenhados na busca e destruição de guerrilheiros vietcongues.²⁶⁶ O episódio conhecido como o massacre de *My Lai* em março do mesmo ano, no qual camponeses desarmados foram chacinados por uma unidade norte-americana, contribuiu para

²⁶² MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. P. 395

²⁶³ *Ibid.* P. 398

²⁶⁴ *Ibid.* P. 399

²⁶⁵ Os últimos soldados estadunidenses saíram do Vietnã em 1974. Segundo o historiador Leandro Karnal, o saldo foi de 57 mil soldados americanos mortos, 300 mil feridos e debilitados e quatro milhões de vietnamitas mortos. Sendo assim, o conflito no Vietnã se tornou a primeira guerra que os Estados Unidos perdiam em 150 anos. Cf. KARNAL, *Op. Cit.*

²⁶⁶ MAY; MCMILLEN; SELLERS, *Op. Cit.* P. 402

que a imagem da propaganda de uma guerra contra a tirania e pela liberdade parecesse cada vez menos provável, aumentando a repercussão negativa e o descontentamento da população.

Além dos problemas no Vietnã, o descontentamento da população negra crescia, assim como o movimento dos direitos civis, que se tornava impaciente e ávido por mudanças, sendo atravessado por conflitos regionais e raciais.²⁶⁷ Inicialmente uma das maiores figuras públicas do movimento negro foi o pastor batista Martin Luther King Jr., que pregava uma política fortemente moral e religiosa, sendo as igrejas negras centrais para a mobilização ideológica e prática do movimento. King ajudou a fundar a Conferência de Liderança Cristã em 1957, para coordenar e impulsionar uma luta por direitos baseada na “desobediência civil”, organizando e liderando em 1963 a Marcha Sobre Washington por Trabalho e Liberdade.²⁶⁸ A manifestação, que foi fortemente midiaticizada, reuniu mais de 250 mil pessoas que buscavam o fim da segregação racial contra a população negra. O evento contou com o célebre discurso de King, “Eu tenho um sonho” (*I have a dream*, originalmente) proferido em 28 de agosto, no qual o líder ressaltava a necessidade da união e coexistência pacífica entre negros e brancos. O governo do presidente Lyndon Johnson, pressionado por ativistas e pelas repercussões negativas dos conflitos raciais, estabeleceu entre 1964 e 1967 uma série de atos legislativos que proibiam a discriminação racial no emprego, em serviços públicos e também nas eleições.

Entretanto, o assassinato de King em 4 de abril de 1968 desencadeou uma forte onda de protestos e distúrbios urbanos. De tal forma, o movimento negro passou a ampliar seu discurso político, criticando não apenas a discriminação racial, mas também a exploração econômica e a política internacional estadunidense. Apesar do grande progresso conquistado por meios pacíficos, a desigualdade econômica entre negros e brancos não foi reduzida, o que levou uma minoria crescente a aceitar o Poder Negro, *black power*, como doutrina e grito de guerra.²⁶⁹ Nesse contexto, surgem diversos movimentos de orientação marxista, como o paramilitar Partido dos Panteras Negras (*Black Panther Party*, fundado em 1966 na cidade de Oakland, Califórnia) e o nacionalista República da Nova África (*Republica of New Afrika*, fundado em 1968 em Detroit, Michigan), que mesclavam o nacionalismo cultural com a luta militante, defendendo a separação territorial e a violência retaliatória, radicalizando a ação devido a brutalidade policial, habitações precárias, pobreza, dependência da assistência social

²⁶⁷ MAY; MCMILLEN; SELLERS, *Op. Cit.* P. 408

²⁶⁸ KARNAL, *Op. Cit.* P. 243

²⁶⁹ MAY; MCMILLEN; SELLERS, *Op. Cit.* P. 407

do governo e falta de oportunidades.²⁷⁰ O movimento negro acabou influenciando outros grupos a se organizarem, com lutas e pautas semelhantes, como foi o caso do Movimento do Índio Americano e das comunidades latino-americanas situadas na Califórnia e Nova York.²⁷¹

Concomitantemente, as décadas de 1960 e 1970 também presenciaram uma série de greves e rebeliões “de base”, direcionadas às empresas privadas, ao governo e até mesmo à liderança sindical, como foi o caso da greve de 200 mil trabalhadores dos correios em 1970.²⁷² Os protestos dos jovens, que se tornavam conscientes de seu protagonismo político e cultural, também aumentavam, combatendo uma ordem acadêmica e universitária. O surgimento de uma “Nova Esquerda” que pregava a valorização da juventude e de ideias antielitistas combatia o que então se identificava como sendo a alienação e hipocrisia da sociedade estadunidense. O principal grupo da Nova Esquerda foi o Estudantes para Uma Sociedade Democrática (SDS em inglês) fundado em 1962. A Nova Esquerda atuava principalmente entre estudantes, grupos e povos oprimidos, tecendo relações com os movimentos negro e anti-imperialistas, dando destaque para uma democracia participativa.²⁷³ Além do mais, também alimentava movimentações contra a Guerra do Vietnã, pelos direitos estudantis nas universidades e maior liberdade individual na vida cotidiana.²⁷⁴

O conflito no Vietnã motivava o debate entre os estudantes, que o analisavam como um prolongamento de uma nação racista, imperialista e militarizada. Surgiam “universidades livres” ou “estalagens de ensino” que reuniam estudantes e professores para longos debates acerca das dimensões do conflito.²⁷⁵ Gradualmente artistas, políticos locais, sindicalistas e esportistas começaram a se mostrar publicamente contrários à Guerra, seja por razões morais, políticas ou até mesmo pela instabilidade social gerada durante aqueles anos. Os protestos resultaram em uma ampla desobediência e questionamento do militarismo, com estudantes queimando suas cartas de convocação, recusando o alistamento e, inclusive, fugindo para outros países.

Nesse ambiente também surgem novos estilos de vida, como os *hippies* ou *flower children*, formados principalmente por jovens que se valeram da experiência de boêmios após a Primeira Guerra Mundial e da Geração *Beat* da década de 1950, rejeitando os valores burgueses da classe média e as tradições conservadoras do pensamento ocidental. Uma nova moral sexual entrava em vigor, com *slogans* como “Faça amor, não faça guerra”, que

²⁷⁰ *Ibid* P. 408

²⁷¹ KARNAL, *Op. Cit.* P. 244

²⁷² *Ibid.* P. 251

²⁷³ *Ibid.* P. 249

²⁷⁴ *Id.*

²⁷⁵ *Ibid.* P. 250

modificavam antigas tradições, incentivando diferentes tipos de relações interpessoais, como o amor livre.²⁷⁶

Os movimentos por libertação e direitos da população gay e lésbica também se fortaleciam, influenciados principalmente pela radicalização dos movimentos negros e feministas, questionando os valores sexuais dominantes na sociedade estadunidense.²⁷⁷ Um dos marcos do movimento ficou conhecido como *The Stonewall Riots*, quando em 1969, a cidade de Nova York foi palco de uma sublevação por parte da comunidade gay contra a repressão policial que aconteceu no bar *Stonewall Inn*, localizado no bairro de Greenwich Village. A tensão levou a inúmeros protestos e motins, com a organização de grupos ativistas como o *Gay Liberation Front* (GLF) que concentravam seus esforços em estabelecer lugares para que as pessoas pudessem discutir abertamente sua orientação sexual, além de demarcar táticas de confronto e fundar jornais que promovessem os direitos gays e lésbicos. Como resultado, em 1970, foram organizadas as primeiras Paradas do Orgulho Gay nas cidades de Nova York, Los Angeles, São Francisco e Chicago, comemorando o aniversário dos motins.

É possível notarmos assim o enfrentamento político e cultural da moralidade burguesa estadunidense tão associada ao conservadorismo dos anos 1950 com seus rígidos limites concernentes à sexualidade e ao gênero, adstritos à família constituída pelo casamento, que alcança seu clímax nos anos 1960 e 1970. Evidenciou-se o aumento da popularidade de filmes e livros com abordagens mais francas e explícitas sobre o sexo, como é o caso do filme francês *Emmanuelle* lançado em 1974, que atingiu enorme sucesso de público. É importante dizer que a revolução sexual não foi uma experiência exclusivamente voltada para os jovens, abraçada por adultos, tendo em vista o crescimento de práticas heterodoxas como o *swing*.²⁷⁸ Os lares de subúrbio pareciam se abrir para comportamentos mais permissivos às atividades sexuais, sendo que tanto adultos quanto adolescentes abraçaram uma atitude mais experimental em relação ao sexo. Sendo assim, as noções tradicionais de família, gênero e sexualidade começaram a ser profundamente abaladas durante estas duas décadas.

Ao final da década de 1960 as taxas de divórcio aumentaram dramaticamente, assim como o número de mulheres trabalhando fora de casa. Ao mesmo tempo, as taxas de natalidade diminuíram devido à expansão dos meios contraceptivos. É importante lembrar que em maio de 1960, a *U.S Food and Drugs Administration* aprovou a comercialização da pílula

²⁷⁶ Em 1963, na cidade de Nova York, foi fundada por Jefferson Poland e Leo Koch a *Sexual Freedom League* (SFL), com o intuito de promover o amor livre e reformas políticas, procurando inclusive a revogação de leis de censura e anti-aborto.

²⁷⁷ KARNAL, *Op. Cit.* P. 251

²⁷⁸ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 130

anticoncepcional, após quatro anos de testes, se tornando um dos medicamentos mais prescritos da história.²⁷⁹ O controle químico da natalidade mudou de forma drástica a sexualidade feminina, sendo central para a revolução sexual dos anos posteriores. Com a pílula anticoncepcional, as mulheres passaram a poder separar o ato sexual da reprodução, tomando controle de seus corpos e de suas vidas sexuais e afetivas. Todas estas tendências foram reflexos de atitudes mais liberais em relação ao papel da mulher na sociedade estadunidense, contribuindo para o questionamento por grande parte da população dos modelos tradicionais de família e de sexualidade, levando a uma reformulação na dinâmica familiar e nas relações sexo-afetivas.

Sendo assim, é possível considerarmos as décadas de 1960 e 1970 como um período marcado pelo encorajamento de uma consciência crítica nos Estados Unidos, principalmente pelo fortalecimento do movimento feminista, motivado pela atmosfera tumultuada e pela manifestação de outros grupos oprimidos, como o movimento negro. As diversas lutas e protestos que ocorriam no país criaram condições para o fortalecimento do feminismo e de lutas contra a discriminação sexual e pela igualdade de gêneros em todos os aspectos da sociedade.²⁸⁰ Segundo Françoise Thébaud, durante os anos 1960:

[...] se começa realmente a desenhar, na maior parte dos países ocidentais, uma nova partilha sexual, não sendo fácil hierarquizar os seus componentes e muito menos os seus factores: a paz, a prosperidade e as descobertas tecnológicas, evidentemente – não esqueçamos, no entanto, o nome de Gregory Pinkus, o inventor da pílula contraceptiva -, mas também os acontecimento de Maio de 1968, de que se devera um dia tentar uma abordagem sexuada, e ainda mais os movimentos de mulheres que denunciaram firmemente o patriarcado, as suas leis e as suas imagens.²⁸¹

O renascimento do movimento feminista, intitulado como “feminismo da segunda onda”, se deu na década de 1960 com prolongamentos até meados dos anos 1970, sendo marcado por reivindicações políticas e por demandas de mudanças legislativas, procurando estabelecer e defender no espaço público a autonomia das mulheres, de seus valores e referências.²⁸² Um dos grandes debates era a constituição e poder do sujeito feminino, buscando assim construir e desconstruir a própria feminilidade, vista como dotada de profundidade e possibilidades históricas. É importante ressaltar que o fortalecimento do movimento feminista não ocorreu apenas nos Estados Unidos, mas em diversas partes do

²⁷⁹ SKAL, David J. **The Monster Show: A Cultural History of Horror**. Nova York: Faber and Faber, Inc, 2001. P. 288.

²⁸⁰ KARNAL, *Op. Cit.* PP. 250 - 251

²⁸¹ THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. P. 18.

²⁸² MARINI, Marcelle. O Lugar das Mulheres na Produção Cultural. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. P. 356

mundo, principalmente no continente europeu. Durante a década de 1970, inúmeros países presenciaram lutas por direitos mais igualitários entre os gêneros. A Itália foi palco de uma longa campanha pela legalização do aborto, que culminou com seu sucesso em 1978. O Reino Unido aprovou em 1970 a Lei do Salário Igual, a Lei sobre Discriminação Sexual em 1975, a Lei dos Processos Matrimoniais e Violência Doméstica em 1976 e a emenda da Lei dos Crimes Sexuais no mesmo ano.²⁸³

Durante esse período é possível notarmos mudanças nos papéis sociais e políticos tanto femininos quanto masculinos. As mulheres, inspiradas por livros de cunho feminista como *A Mística Feminina* de Betty Friedan lançado em 1963, começaram a questionar os rígidos papéis femininos que lhes eram impostos e que as caracterizavam naturalmente como donas de casa e mães. A mídia, principalmente a televisão, transmitia imagens de mulheres em *happenings* nas ruas, lutando pela libertação das convenções que ligavam a identidade feminina ao domínio masculino.²⁸⁴

Ao final da década de 1960 e início de 1970 o movimento feminista atingiu uma verdadeira dimensão política, alcançando visibilidade pública. As Nações Unidas proclamaram que o ano de 1975 seria o ano internacional das mulheres, promovendo em 1977 o *National Women's Conference* em Houston, evento que contou com a participação de inúmeros grupos feministas e cujo objetivo era elaborar um plano de ações a ser apresentado ao governo dos Estados Unidos. Também se observa que o movimento feminista apresentou uma mudança de comportamento eleitoral e identificação partidária com programas e partidos de esquerda, com o aumento da participação política feminina e a criação de instituições formais que promoviam os interesses das mulheres.²⁸⁵ Nos Estados Unidos:

[...] as mobilizações feministas catalisaram a ascensão das “maiorias morais” à proeminência nacional, e mesmo derrotas feministas evidentes, como a da Emenda para a Igualdade de Direitos, apenas demonstraram como o feminismo tinha tornado crucial a política dos <<problemas das mulheres>>.²⁸⁶

As iniciativas feministas englobavam desde a criação de órgãos de imprensa até a criação de refúgios para mulheres vítimas de violência doméstica e cursos e campanhas pelos direitos de reprodução, criando uma rede de apoio e assistência. Debruçavam-se sobre inúmeros problemas, desde o “duplo fardo” que sobrecarregava as mulheres com seus

²⁸³ ERGAS, Yasmine. O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. P. 584

²⁸⁴ AMMERMAN, Nancy T. North American Protestant Fundamentalism. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. P. 90.

²⁸⁵ ERGAS, *Op. Cit.* P. 585

²⁸⁶ *Ibid.* P. 586

empregos e trabalhos em casa até a injustiça das leis do casamento, falta de formação e de oportunidades iguais.²⁸⁷ Um bom exemplo de mídia impressa que começou a circular nos Estados Unidos foi a revista *Ms.* co-fundada pelas feministas e ativistas sociopolíticas Gloria Steinem e Dorothy Pittman Hughes em 1971 e que atingiu pelo menos 400 mil leitoras na década de 1970.²⁸⁸

Uma das grandes batalhas políticas das feministas estadunidenses durante esse tempo foi a campanha pela Emenda para a Igualdade de Direitos (*Equal Rights Amendment* ou ERA) que buscava garantir os direitos iguais entre homens e mulheres. A emenda se caracterizava por uma longa disputa política, proposta pela primeira vez em 1923 pelas feministas sufragistas Alice Paul e Crystal Eastman. Desde seus primórdios, a ERA foi pauta de discussões controversas acerca do significado de igualdade para as mulheres, demonstrando a existência de diversos grupos e pensamentos feministas. Em 1970, a *National Organization for Women* (NOW), grupo feminista fundado em 1966²⁸⁹, exigiu uma audiência com os Senadores para reascender a discussão da ERA. Em agosto do mesmo ano, cerca de 20 mil mulheres estadunidenses se concentraram para um protesto e deflagraram greve, sendo que o episódio ficou conhecido como *Women's Strike for Equality*, creditado como um dos maiores eventos da ascensão da segunda onda feminista. O evento focava na busca por oportunidades iguais no trabalho, direitos políticos e igualdade social em instituições como o casamento. Em Washington, D.C, as manifestantes apresentaram uma petição ao Senado para a discussão da ERA, sendo que uma intensa campanha foi empreendida no país. Em 1970, o Congresso começou as audições sobre o assunto, caracterizando-se, portanto, uma vitória inicial para o movimento. Em 1972, a emenda passou pelas duas maiores instâncias do Congresso dos Estados Unidos, a Câmara dos Deputados e o Senado, encaminhada finalmente para as legislações estaduais para uma ratificação, estabelecendo-se então uma data limite, 22 de março de 1979. Ao longo de 1977, a emenda recebeu 35 das 38 ratificações estaduais necessárias para sua aprovação, porém posteriormente, cinco estados rescindiram suas confirmações, enfraquecendo e silenciando novamente a aprovação.

Outra questão essencial do feminismo estadunidense foi o empreendimento em ações sociais: criação de clínicas de saúde, centros para atendimento às vítimas de violência sexual,

²⁸⁷ *Ibid.* P. 600

²⁸⁸ *Ibid.* P. 586

²⁸⁹ A organização, que teve como uma de suas fundadoras Betty Friedan, se dedicava à obtenção de igualdade de gênero em todos os aspectos da sociedade, focando em questões como os direitos das mulheres, feminismo, antirracismo, homofobia e direitos reprodutivos. O grupo adotava como método fazer *lobby* junto aos congressistas e se aliava aos políticos do Partido Democrata. Seu lema era “*Taking Action for Women's Equality Since 1966*”.

gabinetes de consulta jurídica, além da promoção de espaços de sociabilidade específica, como cafés, livrarias, seminários e grupos de estudo.²⁹⁰ Estas redes de apoio procuravam estabelecer solidariedades e sublinhar a independência feminina, reconstituindo assim um sujeito social feminino. Nesse contexto é que o símbolo de Vênus, convencionalmente relacionado ao sexo feminino, se torna um símbolo de solidariedade e do poder das mulheres.

Uma das grandes questões presentes nas discussões dessa “segunda onda” do feminismo foi a abolição das distinções tradicionais que separavam o âmbito individual e privado do âmbito político e público, sendo que um dos lemas mais célebres do movimento se tornou a frase “o individual é político”.²⁹¹ Não era mais aceitável nem possível que questões que dissessem respeito às relações sexo-afetivas com maridos e parceiros ou a questão da violência sexual fossem confinadas e silenciadas a um espaço privado e individual fora do alcance de uma discussão pública e política. É nesse ambiente que surgem as grandes campanhas e políticas do corpo, que militavam pelos direitos reprodutivos, principalmente o aborto e o combate à violência sexual. Nesse contexto, a sexualidade feminina apareceu com um terreno crucial para o empoderamento das mulheres.

Um bom exemplo dessa mentalidade preocupada com a saúde e com o corpo feminino pode ser expressa pela publicação em 1970 do manual *Women and Their Bodies* pela organização feminista *Boston Women’s Healthbook Collective*, que posteriormente teve seu nome alterado para *Our Bodies Ourselves*. A organização foi fundada em maio de 1969, influenciada pelo fortalecimento do movimento feminista em Boston, quando um pequeno grupo de mulheres participou de um *workshop* denominado “Mulheres e seus corpos”, dividindo informações e histórias pessoais, assim como suas experiências relativas ao poder médico. Posteriormente, as discussões levaram à formação de um grupo nomeado como *Doctor’s Group*, cujo objetivo era pesquisar e discutir questões acerca de seus corpos e saúde feminina. Com o intuito de auxiliar outras mulheres nestas mesmas questões, em 1970 a organização publicou um manual com 193 páginas, custando 75 centavos, revolucionário por discutir abertamente a sexualidade feminina e a prática do aborto, que até então era ilegal.

Em 1971, o título do manual foi alterado para *Our Bodies, Ourselves*, buscando enfatizar e incentivar as mulheres a terem controle sobre seus corpos. A organização proclamava a existência de uma ligação intrínseca entre o corpo e a constituição da subjetividade, ou seja, retomar a posse do corpo significaria a retomada de posse do “eu”.²⁹²

²⁹⁰ ERGAS, *Op. Cit.* P. 599

²⁹¹ *Ibid.* P. 595

²⁹² *Ibid.* P. 600

O manual, que conta com diversas autoras, é dividido em 11 lições: Mulheres, Medicina e Capitalismo; Anatomia e Fisiologia; Sexualidade; Mitos sobre as Mulheres; Doenças Venéreas; Controle de natalidade; Aborto; Gravidez; Preparação para o parto; Pós-Parto e por último, as instituições médicas.²⁹³ Ao longo das lições, inúmeros outros temas aparecem como a masturbação, sendo esta incentivada como forma de se conhecer o corpo; virgindade; orgasmos; homossexualidade e monogamia. Na questão das doenças venéreas, o manual elenca diversas doenças, como a sífilis e a gonorreia, descrevendo sintomas, formas de diagnóstico, tratamento e prevenção. Na parte que concerne ao controle da natalidade, além da descrição de como funcionam os métodos contraceptivos, sua definição, efeitos colaterais, vantagens e desvantagens, custo e eficácia, o livro fornece também uma detalhada lista que vai desde os inúmeros tipos de pílula anticoncepcional, passando pelo DIU (dispositivo intrauterino), pelo diafragma, camisinha e cremes espermicidas. As páginas são recheadas por inúmeras imagens e fotos que mostram desde o rosto feminino, mulheres em atividades cotidianas e com seus parceiros, até corpos nus, passando por ilustrações que explicam o funcionamento do corpo e do sistema reprodutivo, inclusive indicando a localização do clitóris.

Em relação ao aborto, logo na introdução este é assumido como um direito irrevogável das mulheres de controle sobre seus próprios corpos, apesar de as leis estadunidenses o negarem, sendo acessível apenas ilegalmente e para quem pudesse pagar. O texto continua, afirmando que as mulheres são geralmente forçadas a acreditar que o único papel que podem desempenhar é o de objetos sexuais ou de mães. Tal afirmação deixa claro o surgimento de uma necessidade de dissociar a sexualidade feminina de sua função reprodutora, pois esta assegurava o controle masculino sobre a definição do que era “ser mulher”, impedindo a descoberta do corpo e do prazer. A lição continua, oferecendo um panorama acerca da história da prática abortiva nos Estados Unidos e em outros países, além da situação legal em alguns estados. Por último, oferece uma lista, assim como foi feita na sessão de métodos contraceptivos, de métodos abortivos, discorrendo sobre as diferentes técnicas médicas, com quanto tempo de gestação os procedimentos podem ser efetuados e até como descobrir se um médico é qualificado para a prática. É importante apontar que o manual não incentiva e aponta os riscos para o aborto auto-induzido pela própria mulher, finalizando com dois relatos

²⁹³ BOSTON WOMEN’S HEALTH COLLECTIVE. **Women and Their Bodies:** a course. Boston, 1970. 192 p. Disponível em: <<http://www.ourbodiesourselves.org/cms/assets/uploads/2014/04/Women-and-Their-Bodies-1970.pdf>> (Acesso em 8 de junho de 2015).

de mulheres que recorreram à prática, em uma tentativa de aproximar as realidades e desmistificar o ato do aborto.

O manual inovou devido à sua linguagem fácil e acessível, além da abordagem de temas que não eram populares na mídia impressa, mas que se mostravam presentes no cotidiano das mulheres, como saúde sexual, identidade de gênero, controle de natalidade, gravidez, menopausa, abuso e violência. Em 1971, ultrapassou a venda de 250 mil cópias, sendo que em 1973 foi publicado comercialmente por uma grande editora, contando atualmente com cerca de seis edições, sendo a última de 2011. O livro é considerado um “clássico feminista”, adaptado e traduzido para mais de 29 idiomas e extrapolando a venda de 4 milhões de cópias.²⁹⁴ *Our Bodies, Ourselves* acabou se tornando a “bíblia” do movimento feminista pela saúde das mulheres, inspirando clínicas e reformas nas áreas médicas de ginecologia e obstetria nos Estados Unidos.²⁹⁵

Contudo, as demandas feministas em relação ao corpo e à sexualidade feminina não ficaram restritas à mídia impressa. A partir da década de 1970, inúmeras manifestações pela legalização do aborto surgiram pelo mundo inteiro. As feministas holandesas se declararam “donas do próprio ventre”, sendo que a França, Itália, Alemanha, Holanda e Estados Unidos testemunharam as maiores campanhas.²⁹⁶ Tais campanhas permitiam a elaboração de uma cooperação internacional entre os diversos movimentos envolvidos nas atividades de prestação de serviços de aborto.²⁹⁷ Nos Estados Unidos, o direito ao aborto foi aprovado pela Suprema Corte em 1973 por conta do caso *Roe Vs. Wade*. Em 1970, as advogadas Linda Coffee e Sarah Weddington abriram um processo no Texas representando Norma McCorvey (com o pseudônimo de Jane Roe) que argumentava que sua gravidez era resultado de um estupro. O procurador do Condado de Dallas, Henry Wade, representava os interesses do estado que se opunha ao direito ao aborto. *Roe vs. Wade* foi finalmente decidido em 1973, após inúmeras apelações, chegando à Suprema Corte em uma decisão inédita, obrigando a modificação de diversas leis estaduais e federais que restringiam ou eram contrárias ao aborto. A decisão foi sustentada na ideia de que a mulher, amparada em seu direito à privacidade, poderia decidir por si mesma a continuidade ou não da gravidez. A sentença do caso foi interpretada como a primeira despenalização da prática do aborto nos Estados Unidos.²⁹⁸

²⁹⁴ OUR bodies Ourselves. Disponível em: <<http://www.ourbodiesourselves.org/history/>> (Acesso em 8 de junho de 2015).

²⁹⁵ SCHULMAN, Bruce J. **The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society and Politics**. EUA: Da Capo Press, 2001. PP. 167 - 168

²⁹⁶ ERGAS, *Op. Cit.* P. 602

²⁹⁷ *Id.*

²⁹⁸ SCHULMAN, *Op. Cit.* PP. 167 – 168.

As campanhas centradas na legalização ou desmistificação do aborto também foram acompanhadas por mobilizações em torno da violência sexual, ou seja, de mulheres vítimas de violência doméstica e de estupro. Em 8 de março de 1976, durante as celebrações do Dia Internacional da Mulher reuniu-se em Bruxelas, na Bélgica, o Tribunal Internacional dos Crimes contra as Mulheres, em que mais de 2 mil mulheres de 40 países discutiram as múltiplas questões relativas ao abuso sexual, passando por temas desde a mutilação genital feminina até o incesto.²⁹⁹ A violação sexual passou a ser vista definitivamente em termos políticos, ganhando espaço na mídia e nas leis.

Por meio deste breve panorama do movimento feminista nos Estados Unidos procuramos ressaltar algumas mudanças de comportamento e pensamento no país durante as décadas de 1960 e 1970, assim como alguns ganhos políticos efetivos, como a legalização do aborto. Tal contexto modificou e tornou público e político as condições de existência e as relações entre mulheres e homens para além da paisagem política tradicional. Contudo, não podemos esquecer que o movimento feminista é plural e heterogêneo, marcado por conflitos e debates internos. É necessário apontarmos para a multiplicidade dos sujeitos mulheres e para a existência de uma pluralidade de feminismos, que se entrelaçam com outras questões além de gênero, como raça, classe, sexualidade e geração. Um bom exemplo disso foram as profundas diferenças entre as feministas estadunidenses, sendo que nem todas se sentiam representadas pela *National Organization for Women*, principalmente as mulheres negras que se encontravam “divorciadas” das mulheres brancas e das pautas defendidas por estas.³⁰⁰

Na questão do entrelaçamento do feminismo com outros movimentos sociais, podemos tomar como exemplo Angela Davis, feminista radical e ativista dos movimentos dos direitos civis. Davis era membro do Partido Comunista dos Estados Unidos e tinha relações próximas com o Partido dos Panteras Negras.³⁰¹ Em 1969 era professora assistente no Departamento de Filosofia na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, sendo que sua associação ao Partido Comunista levou Ronald Reagan, então governador da Califórnia, a lutar por sua expulsão e impossibilitar que lecionasse em qualquer universidade do estado.³⁰² Fora do campo acadêmico ganhou notoriedade nacional ao se envolver no incidente do tribunal de

²⁹⁹ ERGAS, *Op. Cit.* PP. 603 - 604

³⁰⁰ *Ibid.* PP. 604 - 605

³⁰¹ BIOGRAPHY. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/angela-davis-9267589#soledad-brothers>> (Acesso em 9 de junho de 2015).

³⁰² Em 1970 Davis foi demitida, sendo que o comitê responsável argumentou que seus discursos fora do campus da universidade eram considerados ofensivos e com uso de uma “linguagem inflamada”. Cf. TURNER, Wallace. California Regents Drop Communist From Faculty. **The New York Times**, Nova York, 20 de junho de 1970. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/98/03/08/home/davis-regents.html>> (Acesso em 9 de junho de 2015).

justiça de Marin County, na Califórnia. A feminista se interessava também pelos direitos de prisioneiros estadunidenses, sendo grande defensora de três internos da prisão de Soledad, conhecidos como *Soledad Brothers*, acusados de matar um guarda após diversos prisioneiros negros serem mortos dentro das instalações. Em 1970, durante o julgamento de outro membro do partido dos Panteras Negras, James McClain, houve uma invasão armada no tribunal, na tentativa de libertar os detentos em troca dos inúmeros reféns, resultando em várias mortes. Posteriormente, Davis foi acusada de envolvimento e apontada como a fornecedora das armas, devido ao registro estar em seu nome e por seu envolvimento romântico com um dos prisioneiros, George Jackson, também membro dos Panteras Negras. A ativista foi acusada de sequestro, assassinato e conspiração, entrando para a lista dos criminosos mais procurados do FBI. Mesmo se declarando inocente, Davis ficou 18 meses na prisão, sendo libertada em junho de 1972. Durante seu tempo no cárcere, inúmeras campanhas foram realizadas nos Estados Unidos e em outros países para sua libertação.³⁰³

Simultaneamente ao fortalecimento do movimento feminista nos Estados Unidos nota-se a multiplicação de imagens degradantes das mulheres, principalmente das ativistas feministas. Estas passaram a ser ridicularizadas e hostilizadas, além de muitas vezes serem caracterizadas e ilustradas em charges e quadrinhos como sendo masculinas, repletas de raiva e contrárias à feminilidade e aos homens. É possível apontarmos que tal caracterização era direcionada e criada principalmente aos grupos feministas radicais, vertente que surge ao final da década de 1960, bastante associada à segunda onda do feminismo.

O feminismo radical, resumidamente, clamava por uma reorganização drástica da sociedade em que a supremacia masculina fosse eliminada de todos os contextos sociais e econômicos. As feministas que assumiam tal vertente localizavam a causa da opressão feminina nas relações de gênero instituídas pelo sistema patriarcal, em que os homens são os opressores das mulheres e se beneficiam disso. Sendo assim, procuravam sua abolição por meio da contestação e negação de normas sociais e instituições existentes, ao invés de processos puramente políticos. Desafiavam os papéis de gênero tradicionais, contestando a heterossexualidade como algo inato, se opondo à objetificação das mulheres na mídia, à indústria pornográfica e levantando a consciência pública acerca do estupro e da violência. Para entendermos um pouco do feminismo denominado radical e suas reivindicações, escolhemos discorrer brevemente acerca de alguns dos grupos mais conhecidos da época:

³⁰³ Cf. STERN, Sol. The Campaign to Free Angela Davis and Ruchell Magee. **The New York Times**, Nova York, 27 de junho de 1971. Disponível: <<http://www.nytimes.com/books/98/03/08/home/davis-campaign.html>> (Acesso em 9 de junho de 2015).

New York Radical Women, Redstockings, The Feminists e New York Radical Feminists (NYRF).

O *New York Radical Women*, fundado em 1967, foi responsável pelo protesto contra o concurso de beleza Miss América em 1968, visto como degradante e humilhante pelas ativistas. O protesto reuniu cerca de 400 mulheres em Atlantic City, Nova Jersey, e incluiu o arremesso de produtos símbolos da feminilidade como cílios postiços, esfregões, painéis, sapatos de salto alto, sutiãs e outros itens em latas de lixo, além de cartazes que diziam “Chega de Miss América!”.³⁰⁴ As participantes conseguiram, de tal forma, atrair a atenção nacional e midiática para o Movimento de Libertação das Mulheres. Após o evento as feministas começaram a ser associadas erroneamente à imagem das “queimadoras de sutiãs”, imagem recorrente para descrever e ridicularizar o feminismo e as feministas até hoje.

O grupo *The Feminists* surgiu em 1968 também na cidade de Nova York como uma ruptura do *National Organization for Women* (NOW), criado por mulheres que acreditavam que o grupo não era radical o suficiente. A feminista Ti-Grace Atkinson foi uma das figuras centrais do grupo, publicando inúmeros artigos, sendo também membro da organização *Daughters of Bilitis* (DOB) uma das primeiras organizações lésbicas por direitos civis e políticos nos Estados Unidos. Atkinson foi uma das primeiras feministas radicais a se opor criticamente à pornografia, como também advogava a ideia de que a orientação sexual era uma escolha política, vendo a lesbianidade como uma alternativa positiva contra a heterossexualidade, a opressão e o sexismo. Apesar do grupo ter se desfeito em 1973, acabou por influenciar inúmeras tendências ao longo da década de 1970, como o movimento contra a pornografia e o movimento separatista feminista.

O grupo *Redstockings* surgiu em 1969 de uma dissociação do *New York Radical Women*, fundado por Ellen Willis e Shulamith Firestone e reconhecido por suas ações públicas teatrais para levantar o debate acerca da questão do aborto. O grupo acreditava que a submissão feminina perante uma supremacia masculina tinha como causa a falta de poder e expressão dentro do sistema patriarcal. Sendo assim, defendia que todos os homens, vistos como uma classe social, oprimiam as mulheres.³⁰⁵ Por último, o *New York Radical Feminists* (NYRF) foi fundado no mesmo ano, também por Shulamith Firestone e Anne Koedt. O NYRF baseava-se na filosofia de que os homens conscientemente exerciam poder sobre as

³⁰⁴ DOW, Bonnie J. *Feminism, Miss America, and Media Mythology*. **Rhetoric & Public Affairs**. Michigan State University Press, v. 6, n. 1, PP. 127 – 149, 2003.

³⁰⁵ WILLIS, Ellen. *Radical Feminism and Feminist Radicalism*. **Social Text**. Duke University Press, n. 9/10, PP. 91 – 118, 1984.

mulheres como uma tentativa de fortalecer seus egos.³⁰⁶ O movimento organizou inúmeras palestras e intervenções públicas no começo dos anos 1970 tratando de tópicos como estupro, prostituição, casamento e homossexualidade. Um dos nomes mais destacados foi o de Anne Koedt, que tratou das questões da sexualidade feminina e de lesbianidade. Koedt foi autora do artigo *The Myth of the Vaginal Orgasm* (O Mito do Orgasmo Vaginal) publicado em 1970 e distribuído no formato de panfletos, que incluíam seções acerca do orgasmo clitoridiano, anatomia feminina e os motivos da perpetuação do mito do orgasmo vaginal. O objetivo da autora foi escrever uma resposta feminista à revolução sexual dos anos 1960 e despertar a consciência e educação acerca do prazer sexual feminino.³⁰⁷

Outro grupo importante das diferentes vertentes do feminismo radical foi o *Women Against Pornography* (WAP) fundado em 1978 e famoso por seus tours informativos antipornografia em *sex shops*, teatros e cinemas pornôs de Nova York, além de seus esforços legislativos contrários à pornografia. Um dos nomes que mais se destacou na luta contra a pornografia e exibição de mulheres foi o da ativista, escritora e palestrante Andrea Dworkin conhecida por sua participação no ativismo pacifista e pelos direitos da população lésbica. Em 1976, organizou uma sentinela pública nos cinemas de Nova York que estavam exibindo o filme *Snuff*, que alcançou fama ao alegar que continha cenas reais de violência, principalmente violência sexual. Dworkin argumentava que a pornografia estava associada ao estupro e outras formas de violência contra as mulheres, publicando em 1981 o livro *Pornography: Men Possessing Women* em que analisava a indústria pornográfica como perpetuadora do ódio e da desumanização das mulheres.³⁰⁸ Em 1980, se envolveu juntamente com a advogada feminista Catharine MacKinnon num processo legal representando a atriz Linda Marchiano, conhecida por Linda Lovelace, que estrelou o filme *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972). Marchiano alegava que tinha sido coagida a fazer o filme, sendo física e sexualmente violentada por seu marido.³⁰⁹ Dworkin ficou conhecida

³⁰⁶ ECHOLS, Alice. **Daring to be bad: Radical Feminism in America 1967 – 1975**. EUA: University Of Minnesota Press, 1989.

³⁰⁷ Cf. KOEDT, Anne. **The Myth Of The Vaginal Orgasm**. Disponível em: <<http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/vaginalmyth.html>> (Acesso em 8 de junho de 2015).

³⁰⁸ Posteriormente, os movimentos antipornografia receberam inúmeras críticas de outros grupos feministas, que alegavam que tais discursos recriavam uma moralidade sexual extremamente conservadora. Gayle Rubin criticou que tais grupos condenavam como antifeminista qualquer variante de expressão sexual, além de apresentarem de forma negativa e repelente grande parte dos comportamentos sexuais humanos. De acordo com Rubin, estas táticas retóricas deturpavam a sexualidade humana e sua expressão em todas as formas. Cf. RUBIN, *Op. Cit.*

³⁰⁹ Ao longo dos anos Dworkin despertou a ira de inúmeros empresários da indústria pornográfica, como Al Goldstein da revista *Screw* que afirmou que preferia “fazer sexo oral com um homem do que ter relações sexuais com Andrea Dworkin”. Larry Flint publicou inúmeras charges explicitamente sexuais na revista *Hustler* ridicularizando a feminista.

então como “inimiga dos homens”, sendo muito criticada e ridicularizada por sua aparência física, sobrepeso e modo de se vestir.³¹⁰

A partir dessa discussão contextual é possível afirmarmos que os Estados Unidos foram palco, durante as décadas de 1960 e 1970, de diversos protestos e movimentos radicais que exigiam mudanças na política, legislação e ordem social, expondo os descontentamentos e conflitos presentes na sociedade. Contudo, nem todas as pessoas apoiavam ou aceitavam a expansão das liberdades, sejam elas sociais, sexuais, econômicas ou políticas. A partir de meados da década de 1970 fortaleceu-se um crescente movimento e formas de expressão conservadoras, pois parte da população temia uma sublevação social e moral, reagindo à nova era de protestos e permissividades com exigências de mudanças políticas e legislativas.³¹¹ Nem todos haviam apoiado a expansão das liberdades, o que culminou no surgimento de uma “Nova Direita” política com um feroz projeto de “reestabelecer a autoridade social”.³¹²

É importante ressaltar que esse movimento de reação permeava a vida cultural, política, econômica e social, encontrando um meio de divulgação e grande ressonância nas mídias.³¹³ Como veremos mais detalhadamente a seguir, construiu-se um movimento francamente conservador que se irradiou em diversos setores da sociedade e da cultura norte-americana, sendo que um de seus alvos centrais foi a sexualidade e a liberação feminina, visando, portanto, menosprezar e reduzir as conquistas do movimento feminista.

2.2 Acirramento dos valores “tradicionais”: o Conservadorismo Da Nova Direita

Segundo o historiador Leandro Karnal, a partir de meados da década de 1970 os Estados Unidos passaram a vivenciar uma verdadeira “crise de autoridade”, marcada pela retirada das últimas tropas do Vietnã e a renúncia em 1974 do presidente Richard Nixon, envolvido no escândalo de *Watergate*.³¹⁴ A “crise” ocorreu também em virtude da dificuldade em promover um crescimento econômico no mesmo ritmo e intensidade que o *boom* dos anos 1950 e 1960. Nesse contexto, o país se engajou em uma política contrária às inovações e reformas,

³¹⁰ Cf. VINER, Katharine. ‘She Never Hated Men’. **The Guardian**, Reino Unido, 12 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2005/apr/12/gender.highereducation>> e BINDEL, Julie. Andrea Dworkin. **The Guardian**, Reino Unido, 12 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/news/2005/apr/12/guardianobituaries.gender>> (Acessos em 8 de junho de 2015).

³¹¹ MAY; MCMILLEN; SELLERS, *Op. Cit.* PP. 412 - 413

³¹² KARNAL. *Op. Cit.* P. 255

³¹³ *Ibid.* P. 257

³¹⁴ Em 1972, dois auxiliares da campanha de reeleição de Nixon foram presos e acusados de formação de quadrilha por terem arrombado e instalado escutas ilegais na sede da Comissão Nacional Democrata, no edifício de *Watergate*, em Washington. Posteriormente, inúmeras denúncias foram feitas e o presidente foi acusado de obstrução de justiça, abuso de poder e desacato à procedimentos constitucionais.

implementando políticas e programas conservadores.³¹⁵ Um bom exemplo é o fortalecimento do neoliberalismo na política e economia, com a privatização de serviços públicos, desregulamentação da indústria e a retirada do Estado de muitos programas de previdência social.³¹⁶

É possível afirmarmos então que as revoluções e os movimentos sociais dos anos anteriores suscitaram uma reação “contrarrevolucionária”, uma nova força política e religiosa que se organizava e avançava. O progresso dos movimentos por direitos civis e a expansão de liberdades não seguiu uma trajetória linear, encontrando ao final da década de 1970 um cenário econômico desfavorável, uma fragmentação e dispersão dos movimentos sociais, novas contestações políticas e o surgimento de uma “Nova Direita”. Esse conjunto de correntes políticas, intelectuais, religiosas e culturais defendia políticas de “lei e ordem”, ou seja, de autonomia local, cortes na previdência social, inviolabilidade da propriedade privada e uma economia livre.³¹⁷ Leandro Karnal afirma que os eleitores de perfil conservador se mostravam extremamente preocupados com os “excessos” dos movimentos sociais dos anos anteriores, assim como sua parcela religiosa, em grande parte das confissões evangélicas, se mostrava contrária aos novos valores sexuais e morais que emergiram, concentrando-se em críticas ferrenhas ao feminismo, à homossexualidade, ao aborto e divórcio.³¹⁸ Sendo assim, nos concentraremos no fortalecimento deste movimento conservador, principalmente em seu viés religioso, denominado de Direita Cristã e na sua luta por retroceder algumas das conquistas do movimento feminista, como o direito ao aborto.³¹⁹

Primeiramente, é necessário apontarmos que a Direita Religiosa³²⁰ não é uma novidade na história dos Estados Unidos. O que é novidade na década de 1970 é sua visibilidade pública, o desenvolvimento de fortes laços com estruturas e processos políticos, assim como a angariação de recursos financeiros e a obtenção de inúmeros seguidores. Outro ponto fundamental é que a ressurreição de um ativismo religioso e conservador na esfera pública se ancora profundamente na ideia de que o futuro da nação, assim como de sua missão

³¹⁵ MAY; MCMILLEN; SELLERS, *Op. Cit.* P. 426

³¹⁶ KARNAL. *Op. Cit.* P. 258

³¹⁷ *Ibid.* P. 269

³¹⁸ *Id.*

³¹⁹ É interessante notar que se o ano de 1975 foi declarado como o “ano das mulheres”, 1976 foi nomeado pela revista estadunidense *Newsweek* como o “ano dos evangélicos”, que passaram a conquistar cada vez mais espaço político e midiático, além de poder aquisitivo e escolaridade avançada.

³²⁰ Segundo Linda Kintz e Julia Lesage a expressão *Direita Religiosa* foi utilizada para unir diversos grupos e interesses, porém enquanto um movimento social sua retórica é nacionalmente bem sucedida e direcionada a uma pretensa homogeneidade. KINTZ, Linda; LESAGE, Julia. *Religious Culture in the United States*. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. P. 53.

fundadora designada por Deus, encontrava-se ameaçado, sendo urgente a reconstrução da cultura e sociedade estadunidense para que estas se sintonizassem com a lei divina.³²¹ De acordo com Linda Kintz, tal sentimento se reforçou com a crença de que os anos 1960 teriam sido um “desvio histórico” que afastou os Estados Unidos de sua verdadeira identidade como experimento divino na história humana.³²² Sendo assim, tais grupos consideravam a esquerda partidária, o feminismo e o movimento gay como conspiratórios e criadores de uma desorientação sem precedentes, destruindo tradições e ortodoxias e ameaçando o futuro do país. Segundo Sara Diamond, a Direita Cristã se desenvolveu como um movimento social, político e religioso que buscava conquistar as instituições seculares, lutando contra o “humanismo secular” na educação pública e contra os direitos reprodutivos das mulheres, sendo uma coligação complexa entre ministros midiáticos, interesses políticos e grupos missionários ativos em questões internacionais.³²³ Uma das instituições que melhor sintetizava a imagem pública do movimento e sua agenda foi a *Moral Majority* fundada em 1979 por Jerry Falwell, um pastor batista que declarou que a maioria da população se encontrava preocupada com o declínio moral no país e precisava ser mobilizada para um fortalecimento político.

É interessante ressaltar que o televangelismo foi um dos ingredientes mais importantes na ascensão da Direita Cristã ou Nova Direita. Um bom exemplo foi a *Christian Broadcasting Network* (CBN), fundada em 1961, cuja grande função era ecoar a agenda política do movimento. Ao final da década de 1970, a CBN se tornou a segunda maior rede de comunicação na TV a cabo dos Estados Unidos, conquistando como público alvo a geração do “*baby boom*” que se encontrava preocupada com questões morais dentro do país.³²⁴ O império das mídias religiosas conquistava seus espectadores principalmente por técnicas de aconselhamento via telefone, onde as pessoas eram encorajadas a ligar, reportar milagres e solicitar orações. A força dessas emissoras e o carisma de seus pastores acabou por conquistar espaço político, como é o caso de Pat Robertson, pastor pentecostal e fundador da CBN, que se candidatou à nomeação de candidatos do Partido Republicano para as eleições presidenciais de 1988.³²⁵

³²¹ KINTZ, Linda. Culture and the Religious Right. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. P. 7

³²² *Id.*

³²³ DIAMOND, Sara. **Spiritual Warfare: The Politics of the Christian Right**. Boston: South End Press, 1989. P. 45

³²⁴ *Ibid.* P. 19

³²⁵ *Ibid.* P. 12

A partir de meados da década de 1970 a Nova Direita, que depois ajudou a eleger o presidente Ronald Reagan em 1980, conseguiu cada vez mais recursos humanos, mobilizados espontaneamente por reações encorajadas contra as reformas dos anos 1960 nas áreas dos direitos civis, da política externa, nas relações entre mulheres e homens e principalmente na questão da liberdade sexual. Um bom exemplo disso foi em 1980, quando o ministro evangélico Tim LaHaye apontou que o inimigo da nação era o chamado “humanismo secular”, assinalando como alarmante: as emendas constitucionais que propunham maiores liberdades às mulheres, as afastando de seus papéis naturais como esposas e mães; as agências sociais e legislaturas que definiam os limites da punição física permitida para pais educarem e disciplinarem seus filhos; os argumentos dos direitos civis que eram expandidos para aqueles que viviam “na imoralidade”, como os homossexuais e as forças que procuravam destruir as famílias tradicionais, principalmente por meio do aborto.³²⁶

Uma das maiores bandeiras da Direita Religiosa foi a tentativa de reverter a legalização da prática do aborto no território estadunidense, devido à vitória do caso *Roe vs. Wade* em 1973. De acordo com Sara Diamond, ao final dos anos 1970 surgiu um poderoso movimento anti-aborto vindo da Igreja Católica, com a fundação do *American Life Lobby*, também chamado de *American Life League*, em 1979, que se opunha ao aborto, à qualquer forma de contracepção e pesquisa embrionária. Porém, segundo a autora, o movimento se transformou em uma pauta da Direita Cristã principalmente por meio da figura do político Richard Viguerie, que percebeu que a questão do aborto era capaz de mobilizar milhões de estadunidenses conservadores que nunca tinham participado ativamente na política, unindo setores conservadores de protestantes e católicos em uma única luta.³²⁷ O aborto era visto como uma abominação, símbolo da permissividade sexual e da “ética humanista”, sendo utilizado também como uma maneira de desmerecer os movimentos feministas. A primeira grande “vitória” do movimento anti-aborto, que contribuiu para seu fortalecimento, foi a eleição presidencial de Ronald Reagan³²⁸ em 1980, caracterizando-se, portanto, não apenas de uma luta religiosa, mas também política, já que o presidente reservou diversos encontros com os líderes da Direita Cristã, inclusive nomeando o ativista anti-aborto C. Everett Koop como seu representante no Departamento de Saúde e Serviços Humanos.³²⁹

³²⁶ AMMERMAN, *Op. Cit.* PP. 93 - 94

³²⁷ DIAMOND. *Op. Cit.* P. 57

³²⁸ O presidente era declaradamente contrário à prática abortiva, sendo que depois de eleito, em 1982, escreveu uma carta conciliatória para os líderes do movimento “pró-vida”, assim como publicou uma cartilha em 1983 intitulada de *Abortion and the Conscience of the Nation*.

³²⁹ DIAMOND. *Op Cit.* P. 63

É importante ressaltar que o movimento Direito à Vida (*pro life* em inglês) não era unificado nem homogêneo, sendo que alguns militantes pressionavam a aprovação de uma emenda constitucional que criminalizasse a prática, enquanto outros se engajavam diretamente na questão da disponibilidade de clínicas. De tal forma, diferentes estratégias foram utilizadas para tornar públicas suas posições. Era comum a evocação de imagens do holocausto, assim como de ativistas argumentando que a imoralidade levava a uma gravidez indesejada, a médicos gananciosos que faziam carreiras destruindo vidas e agências de um governo corrupto e imoral, de forma que: “parar com a chacina de bebês inocentes que ainda não nasceram se transformou no grito de guerra que mobilizou milhares de conservadores previamente inativos”.³³⁰ O movimento conquistou inúmeras vitórias: em 1976, o Congresso aprovou a *Hyde Amendment* que proibia o governo de pagar práticas abortivas, a não ser em casos de risco de vida, sendo que em 1984 a política foi estendida, proibindo o repasse de fundos do governo para organizações internacionais de planejamento familiar que promoviam a prática.³³¹

Além disso, as demonstrações públicas contrárias ao aborto aumentavam e se tornavam mais frequentes e violentas. Entre 1982 e 1985, Sara Diamond afirma que mais de 30 clínicas de saúde feminina foram bombardeadas, sendo que entre 1977 e 1985 o número estimado foi de 60 clínicas.³³² Segundo a autora, tal violência foi o resultado de uma retórica exaltada que constantemente se referia à prática como “holocausto” e às mulheres que recorriam ao aborto como “assassinas” e “assassinas de bebês”.³³³ Um exemplo de retórica inflamada é Melody Green, uma das grandes promotoras do movimento, com atividades em uma comunidade cristã no Texas, que enfatizava sua mensagem carregando consigo um pote com um feto intacto enquanto proferia suas palestras.

Em 1980 foi fundada a organização *Pro-Life Action League* em Chicago, com a única missão de acabar com o aborto legalizado. O fundador, Joseph Scheidler, escreveu o manual *Closed: 99 Ways to Stop Abortion* que continha práticas para constranger funcionários de clínicas e mulheres que procuravam tais serviços. A argumentação consistia na ideia de que o aborto era a destruição de uma vida humana e logo, precisava ser impedido. Além disso, o grupo também criou centros para crises de gravidez, nos quais conselheiros, via telefone,

³³⁰ Tradução nossa de “Stopping the slaughter of innocent unborn babies became the rallying cry that has mobilized many previously inactive conservatives.” AMMERMAN, *Op Cit.* P. 98

³³¹ DIAMOND. *Op Cit.* P. 91

³³² Ao final dos anos 1980, o movimento tentou se desvincular da imagem de bombardeio de clínicas. Em 1988, Nova York foi a primeira cidade da chamada *Operation Rescue's* que adaptava as táticas de protesto pelos direitos civis e contra a guerra utilizados nos anos 1960, se engajando em uma série de ações de desobediência civil fora de clínicas de aborto, com bloqueios e vigílias.

³³³ DIAMOND. *Op Cit.* P. 94

utilizavam inúmeras estratégias para que as mulheres não recorressem à interrupção da gestação, como a descrição fantasiosa dos horríveis efeitos físicos e emocionais da prática.³³⁴ Em 1982, fundou-se um projeto nacional intitulado de *Women Exploited by Anti-Abortionists* (WEBA) cuja argumentação ia além da oposição moral de que o aborto seria assassinato, incluindo uma preocupação pelas cicatrizes emocionais e físicas que a prática poderia deixar nas mulheres e também em seus parceiros e familiares. Recorrendo aos testemunhos de mulheres que já teriam recorrido ao aborto, o projeto argumentava que a prática fazia parte de uma enorme indústria econômica e que as pacientes não eram informadas com clareza, correndo um grande risco físico e emocional.³³⁵ Uma das formas de reação da organização foi por meio de processos criminais contra clínicas, baseados em alegações de mulheres que teriam sofrido complicações médicas. Além do mais, houve uma produção intensa de artigos, livros e transmissões de TV e rádio que ligavam o ato do aborto a diversos problemas pessoais como promiscuidade, divórcio, suicídio, distúrbios alimentares e inclusive o aumento na tendência de se cometer abuso infantil.³³⁶

Outro campo de batalha e de argumentação do movimento “pró-vida” era de que a legalização do aborto implicava que adolescentes menores de idade poderiam interromper suas gestações sem que seus responsáveis ficassem sabendo, o que faria diminuir a autoridade materna e paterna sobre os corpos de suas filhas.³³⁷ Sara Diamond aponta que uma batalha foi travada também contra clínicas de saúde situadas dentro das escolas, conhecidas por oferecer contraceptivos e educação sexual.³³⁸ Os ativistas afirmavam que a disponibilidade de contraceptivos incitava e levava a uma maior incidência de gravidez na adolescência, declarando que os adolescentes conseguiam driblar a autoridade familiar, controlando sua

³³⁴ *Ibid.* PP. 95 – 97.

³³⁵ *Ibid.* P. 97

³³⁶ *Ibid.* P. 98

³³⁷ Em 1981, o presidente Reagan aprovou a lei federal *Adolescent Family Life Act* (AFLA) que fornecia financiamento para uma série de programas sociais destinados a promover a abstinência sexual de adolescentes por meio da educação de saúde reprodutiva. O programa *Adolescent Family Life Program*, também conhecido como *Teen Chastity Program*, recebeu mais de quinze milhões de dólares do governo para encorajar adolescentes a praticarem a abstinência sexual, assim como desaconselhá-los a usar contraceptivos e recorrer ao aborto, em caso de uma gravidez não planejada e fora do casamento.

³³⁸ Provavelmente a organização mais conhecida e atacada pelo movimento “pró-vida” foi a *Planned Parenthood Federation of America* (PPFA), uma organização sem fins lucrativos que fornece e é símbolo de serviços de saúde reprodutiva nos Estados Unidos, fundada em 1921 e ativa até os dias atuais. Além de oferecer uma variedade de serviços de saúde, a organização também se encontra envolvida em questões de educação sexual, pesquisas de tecnologia reprodutiva e direitos legais e políticos de reprodução, como o aborto. A PPFA tem ocupado historicamente uma posição central no debate acerca do aborto no país justamente por ser a maior provedora desses serviços, sendo alvo constante do movimento “pró-vida” e “pró-família” ao longo das décadas. Cf. PLANNED Parenthood. Disponível em: <<https://www.plannedparenthood.org/about-us>> (Acesso em 24 de novembro de 2015).

própria sexualidade e violando a santidade da família.³³⁹ É importante lembrar que existia uma preocupação voltada especialmente para o ambiente moral das escolas públicas, que se tornaram lugar de discussões desde que a Suprema Corte banuiu a oração obrigatória no ensino público em 1962. Trava-se, portanto, de uma luta contra a educação “secular humanista”, ou seja, centrada no ser humano e não em uma filosofia centrada em Deus, considerada culpada por diversas mazelas, como a queda do padrão de qualidade das escolas públicas, gravidez na adolescência, doenças sexualmente transmissíveis e perda de autoridade familiar.

Concomitantemente e entrelaçando-se ao movimento “pró-vida” se fortaleceu também o ativismo de mulheres religiosas conservadoras, que se engajavam em uma suposta reconstrução dos Estados Unidos.³⁴⁰ De acordo com Linda Kintz, estas mulheres possuíam a capacidade de unir a figura da mãe onipotente ao mesmo tempo em que negavam as reivindicações feministas de agência feminina, ou seja, construíam uma versão de feminilidade que era usada para propósitos de uma supremacia masculina. A oposição ao *Equal Rights Amendment* (ERA) e ao direito ao aborto levou à união e ativismo de diversas mulheres, concentradas em termos de religião e ação.³⁴¹ O movimento conhecido como “pró-família” (*pro family* em inglês), pressionava por mudanças políticas com o objetivo de retroceder reformas progressistas e liberais não só em questões como direitos reprodutivos e salários iguais, mas também em questões militares internacionais, como intervenções anticomunistas.³⁴² Para Sara Diamond, as demandas do movimento “pró-família” foram consequências de uma luta ideológica muito mais abrangente, uma disputa para saber qual setor público ou grupo seria responsável pelo retrato “oficial” da sociedade estadunidense, tanto em livros de história quanto na legislação:

Em grandes proporções, a Direita Cristã está engajada em uma busca para revigorar símbolos enfraquecidos que representam as relações maritais, a autoridade parental e a santidade e pureza do cinema do bairro e da escola pública.³⁴³

³³⁹ DIAMOND. *Op Cit.* PP. 99 – 100.

³⁴⁰ É interessante ressaltar que tal ativismo conservador não ocorreu exclusivamente entre mulheres religiosas. Um exemplo disso foi a primeira-dama dos Estados Unidos, Nancy Reagan, conhecida por incorporar uma imagem “tradicional” de feminilidade e maternidade, além de seu engajamento na famosa campanha antidrogas *Just Say No*, organizada em 1982.

³⁴¹ KINTZ, Linda. Clarity, Mothers, and the Mass-Mediated National Soul: A Defense of Ambiguity In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.) **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 118 – 119.

³⁴² A legislação mais ambiciosa da Direita Religiosa e do movimento “pró-família” foi a *Family Protection Act* (FPA), apresentada em 1979 no Congresso. A lei, que posteriormente não foi aprovada, possuía como objetivo fortalecer a “família americana” e promover as virtudes da vida familiar por meio da educação e assistência fiscal. De acordo com Gayle Rubin, a lei era um atentado contra o feminismo, homossexuais, famílias não-tradicionais e privacidade sexual dos adolescentes. *Cf.* RUBIN, *Op. Cit.* P. 148.

³⁴³ Tradução nossa de: “To a large extent, the Christian Right is engaged in a drive to revigorate fading symbols representing marital relations, parental authority and the sanctity and purity of the neighborhood movie theatre and public school.” DIAMOND, *Op. Cit.* P. 84

Uma das líderes e conseqüentemente modelo do contingente feminino da Direita Cristã foi Beverly LaHaye que em 1979 fundou o *Concerned Women for America* (CWA, em inglês) como uma resposta ao grupo feminista *National Organization of Women* (NOW), afirmando que o feminismo era uma falsa visão de mundo. A organização adotava padrões rígidos de definição de gênero, considerando a família heterossexual e monogâmica como unidade básica da civilização. O grupo incentivava as mulheres a atuarem ativamente na política, sendo treinadas para fazer campanhas eleitorais para candidatos do Partido Republicano. Entretanto, ao mesmo tempo em que incitava uma atitude pública, também reforçava a submissão aos maridos e deveres domésticos. As mulheres ativistas e líderes de movimentos, como Beverly LaHaye, justificavam suas atitudes como altruístas e ordenadas por Deus, afirmando que faziam isso por suas famílias, filhos, maridos, lares e comunidade. Asseguravam que não estavam envolvidas na busca por seus direitos ou desejos “egoístas”, como era o caso, argumentavam, das feministas, comparando a situação contemporânea a uma verdadeira ameaça de aniquilação por parte dos “conspiradores” homossexuais, feministas, comunistas, democratas e outros.³⁴⁴ LaHaye afirmou que fundou a CWA devido à insatisfação perante os gastos do governo em conferências feministas: “Minha náusea logo se transformou em raiva e eu determinei, em meu coração, que faria o que fosse necessário para criar uma consciência honrada contra o feminismo”.³⁴⁵ A CWA logo se transformou em uma organização nacional, com escritório em Washington, se aliando ao Partido Republicano. Beverly LaHaye e seu marido, Tim LaHaye, fundaram juntos a *National Pro-Family Coalition* na década de 1980, reunindo mais de 150 organizações que se rotulavam com slogans como “luta pela vida”, “pró-castidade”, “pró-maternidade” e “pró-família”. Beverly LaHaye demonstrou ter enorme poder e influência política, sendo escolhida em 1987 para ser representante e líder das mulheres no banco de testemunhas na audiência do Senado para a nomeação do juiz Robert Bork para a Suprema Corte dos Estados Unidos.³⁴⁶

O movimento feminista se tornou então um verdadeiro inimigo que precisava ser derrotado de qualquer maneira. O título de abertura de um editorial da revista *People of Destiny*, vinculada ao grupo evangélico do mesmo nome, trazia a seguinte pergunta: “A qual lugar pertencem as mulheres?” com a resposta: “Apenas as feministas radicais respondem ‘em todo lugar’. Apenas as tradicionalistas ultrapassadas respondem ‘descalça, grávida e na

³⁴⁴ DIAMOND. *Op Cit.* PP. 105 -108.

³⁴⁵ Tradução nossa de: “My nausea soon changed to rage, and I determined in my heart that I would do whatever was necessary to raise up a standard of righteousness against feminism.” KINTZ, “Clarity, Mothers, and the Mass-Mediated National Soul...”, *Op. Cit.* P. 131

³⁴⁶ DIAMOND. *Op Cit.* PP. 108 – 109.

cozinha”³⁴⁷. O editorial explicava que as mulheres deveriam incorporar as novas opções que emergiram nas últimas décadas, como aparelhos domésticos que facilitavam seus trabalhos e o controle de natalidade, porém nunca esquecendo as definições e distinções bíblicas entre homens e mulheres.³⁴⁸ Em 1984, Beverly LaHaye lançou seu livro *Who but a Woman?* no qual defendia um ativismo feminino contrário ao feminismo, caracterizado por ela como subversivo e satânico.

O feminismo e suas ideias foram vistos então como perigosos, impactando negativamente e causando problemas nas famílias, além de ameaçarem os papéis “naturais” das mulheres enquanto mães, esposas e donas de casa. Concomitantemente, também se argumentava que degradava o papel do homem e do pai de família. Organizações como a *Concerned Women for America* uniam fatores religiosos a uma ação de reconstrução do papel das mulheres como mães, fornecendo uma identidade às mulheres religiosas, caracterizadas como heroínas e salvadoras da nação em uma defesa absoluta de valores morais.³⁴⁹ Estabelecia-se, assim, uma batalha binária entre o bem e o mal, na qual o feminismo era associado à destruição da moralidade e da liberdade humana, incentivando a homossexualidade, o marxismo e uma mudança social extrema. Logo, as mulheres conservadoras e religiosas deveriam utilizar seus instintos maternos para proteger, confortar e servir quando suas famílias e parentes estivessem sendo “atacados”, não podendo continuar indiferentes diante do caos e da ameaça feminista.³⁵⁰

A oposição ao *Equal Rights Amendment* (ERA) foi outro ponto forte da Direita Cristã, que afirmava que sua aprovação levaria a sanitários unissex; prisões integradas; legalização da homossexualidade; abolição de leis sobre sodomia e adultério; abolição de requerimentos de que maridos deveriam sustentar suas famílias; perda dos direitos das esposas em relação ao seguro social de seus maridos e abolição de escolas para meninos e meninas, além do estabelecimento do aborto como direito constitucional. Uma das maiores representantes do movimento contrário ao ERA foi Phyllis Schlafly³⁵¹ que organizou a campanha *STOP ERA*, cuja sigla era um acrônimo para *Stop Taking Our Privileges* (parem de tirar nossos privilégios, em português), argumentando que a emenda seria prejudicial para as mulheres

³⁴⁷ *Ibid.* P. 105

³⁴⁸ *Id.*

³⁴⁹ KINTZ, “Clarity, Mothers, and the Mass-Mediated National Soul...”, *Op. Cit.* P. 128

³⁵⁰ *Ibid.* P. 130

³⁵¹ Além de sua campanha contra a ERA, Phyllis Schlafly também é conhecida por seu conservadorismo social e político, assim como sua forte oposição ao feminismo. Em 1972, fundou o *Eagle Forum*, um grupo conservador focado em questões do movimento “pró-família”, contando com mais de 80 mil membros. Ressaltamos que Schlafly é católica e que a agenda anti-aborto já era uma pauta católica muito antes de protestantes e pentecostais se unirem pela causa após o caso *Roe vs. Wade*.

estadunidenses. Glorificando os papéis de gênero tradicionais, Schlafly liderou uma enorme campanha nacional que se mostrou extremamente bem sucedida. Entre inúmeras outras questões, argumentava-se que a aprovação da ERA iria levar ao alistamento militar obrigatório das mulheres, assim como eliminar a tendência das mães em obterem a custódia de seus filhos em casos de divórcio. Em 1972, quando Schlafly começou a reunir esforços entre mulheres religiosas e conservadoras, a emenda já possuía 28 das 38 ratificações estaduais necessárias. Posteriormente, cinco estados retiraram suas ratificações, o que levou à derrota da emenda que atingiu apenas 30 das 38 necessárias, como já foi mencionado anteriormente. Sendo assim, Schlafly ocupou um papel chave no silenciamento da *Equal Rights Amendment*, principalmente por transformá-la em uma guerra entre as próprias mulheres acerca da discussão de papéis de gênero.³⁵² Beverly LaHaye criticava que a população não se via mais como estadunidense, mas sim como inserida em rótulos de conservadores, liberais ou feministas.³⁵³

As eleições presidenciais de 1980 demonstraram então o clima que se instaurava no país, com a eleição de Ronald Reagan, que se elegeu graças ao apoio dessa Nova Direita, convidando líderes religiosos para reuniões e afirmando que suas decisões seriam baseadas no que era moralmente certo ou errado. O presidente também criticava programas sociais e econômicos voltados à população de baixa renda, enfatizando a necessidade do livre mercado, da redução de gastos sociais e da remoção dos obstáculos ao desenvolvimento de empresas privadas. É impossível negar a participação dos líderes conservadores religiosos, principalmente evangélicos, nesse contexto, pois acabaram se tornando importantes figuras no realinhamento interno político dos Estados Unidos ao final da década de 1970. O presidente também conquistou simpatia ao inserir em seu discurso a oposição à *Equal Rights Amendment* (ERA) e ao ser o primeiro presidente a apoiar a “Emenda da Vida Humana”, proibindo o aborto e alguns outros tipos de controle de natalidade.³⁵⁴

Posteriormente, já em meados da década de 1980, a Direita Cristã também estabeleceu um contra-ataque mais organizado aos direitos dos homossexuais, explorando a paranoia e

³⁵² WILLIAMS, Joan C. **Unbending gender**: Why Family And Work Conflict and What to Do About it. Reino Unido: Oxford University Press, 2013. P. 147

³⁵³ KINTZ, “Clarity, Mothers, and the Mass-Mediated National Soul...”, *Op. Cit.* P. 133

³⁵⁴ Em 1989, o movimento “pró-vida” teve uma de suas maiores vitórias no caso da Suprema Corte *Webster vs. Reproductive Health Services*. O caso derivou de um tribunal estadual que aprovou uma lei em Missouri que impunha restrições ao uso de fundos, instalações ou funcionários públicos estaduais na prática, assistência ou aconselhamento em casos de aborto. A decisão da Suprema Corte posteriormente possibilitou que os estados legislassem em uma área previamente proibida, revertendo as conquistas do caso *Roe vs. Wade*.

histeria causada pela descoberta do vírus da AIDS.³⁵⁵ A doença passou a ser associada ao pecado da sodomia, sendo que muitos acreditavam que tinha sido transmitida para a população heterossexual como uma punição, porque esta tolerou a “perversão da homossexualidade”, possibilitando, inclusive, direitos civis básicos.³⁵⁶ A reação se iniciou ao final dos anos 1970, com campanhas como *Save Our Children*, lançada em 1977, logo após a aprovação de uma lei no estado da Flórida que proibia a discriminação baseada na orientação sexual. A campanha era baseada em crenças do pecado da homossexualidade e na ideia de que os homossexuais iriam recrutar e molestar crianças. A tentativa era revogar algumas proteções e ganhos do movimento e por fim, criminalizar a homossexualidade, que era vista como um câncer que estava se disseminando pela América, profano e satânico, necessitando ser combatido, já que ameaçava o *american way of life*.³⁵⁷ Diversos livros foram publicados como *The Unhappy Gays* por Tim LaHaye em 1978 e *The Homosexual Revolution* de David A. Noebel em 1977, além de panfletos e manuais. Em seu estudo sobre a Direita Cristã, Chip Berlet afirma que o grande contra-ataque aos direitos homossexuais se iniciou em 1982 quando o presidente da organização *Free Congress Foundation (FCF)*³⁵⁸, Paul Weyrich, solicitou um estudo social e político do impacto do movimento gay na América, que resultou no livro *The Homosexual Network* que concluía que o movimento era resultado dos movimentos liberais, se beneficiando da AIDS para desestabilizar a vida familiar, a religião e cultura estadunidense.³⁵⁹ Phyllis Schlafly distribuiu panfletos em que argumentava que a aprovação da ERA tornaria impossível a proteção legal contra a AIDS e outras doenças “carregadas” por homossexuais.³⁶⁰

A partir dessa breve contextualização do fortalecimento da Direita Religiosa é possível notarmos diversos projetos de reconstrução da vida cotidiana, supostamente abalada pelos movimentos dos anos 1960 e 1970, baseados em uma “lei natural” marcada pela heterossexualidade definida em termos de reprodução e monogamia, da mulher enquanto mãe, pelo livre mercado, pela nação estadunidense, família nuclear e religião. É interessante

³⁵⁵ Segundo Gayle Rubin, a paranoia causada pela descoberta do vírus da AIDS foi resultado da união entre o medo de uma doença incurável e o medo da sexualidade. A síndrome, suas características e formas de transmissão foram utilizadas para reforçar medos antigos de que a atividade sexual, a homossexualidade e a “promiscuidade” causavam a doença e a morte. Cf. RUBIN, *Op. Cit.* P. 64

³⁵⁶ DIAMOND, *Op. Cit.* P. 103.

³⁵⁷ BERLET, Chip. Who is Mediating the Storm? Righ-Wing Alternative Information Networks. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 264.

³⁵⁸ Fundada em 1977, a organização procurava mobilizar cristãos conservadores a se engajarem em mudanças políticas locais e nacionais, além de desenvolver uma filosofia política e um discurso público de “conservadorismo cultural”.

³⁵⁹ BERLET, *Op. Cit.* P. 265

³⁶⁰ RUBIN, *Op. Cit.* P. 165

observar que durante estas décadas a sexualidade se tornou mais contestada e politizada, sendo que a ideologia conservadora e religiosa se apoiava fortemente em uma ideia de que comportamentos sexuais “imorais”, associados principalmente ao feminismo e à homossexualidade, estavam levando ao declínio do poderio norte-americano.³⁶¹ Vivenciou-se assim o que Jeffrey Weeks cunhou como um momento de “pânico moral”, um momento político da sexualidade no qual atitudes difusas são canalizadas para ações políticas e mudanças sociais. Durante o “pânico moral”, determinados medos se anexam a grupos ou atividades específicas, travando-se guerras intensamente simbólicas: “A mídia se torna ávida de indignação, o público se comporta como uma multidão raivosa, a polícia é ativada e o Estado aprova novas leis e regulações”.³⁶²

Gayle Rubin aponta que momentos de “pânico moral”, como nos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980, se baseiam em estruturas discursivas pré-existentes, possuindo poder suficiente para efetuar mudanças sociais e legais principalmente por conceberem “vítimas” para justificar seus argumentos. Ou seja, o feminismo, a liberdade sexual e a homossexualidade foram retratados como ameaças para a saúde e segurança de crianças e famílias; para a segurança nacional e da própria civilização.³⁶³ Não é aleatório o fato de que um grande número de grupos e instituições foram criados durante este período na tentativa de disseminar os valores cristãos e “salvar” os Estados Unidos, desenvolvendo posteriormente fortes laços com estruturas e processos políticos, principalmente com o Partido Republicano. Reivindicava-se o fato de que as questões que diziam respeito às “leis naturais e morais” também deveriam ser base fundamental do sistema legal do país.³⁶⁴

Todavia, é importante ressaltar que o movimento conservador não se apoiou somente em organizações políticas e econômicas, conquistando espaço também na cultura e mídia popular, como a televisão, o rádio, a literatura e o cinema. De acordo com Chip Berlet, o uso da mídia por parte de uma Direita Política ocupou um papel de base fundamental nos movimentos reacionários de *backlash*³⁶⁵ que negociavam mudanças na política dos Estados Unidos.³⁶⁶ É possível afirmarmos que as novas tecnologias e tendências conservadoras na política e sociedade estadunidense influenciaram fortemente a produção cultural das últimas

³⁶¹ *Ibid.* P. 147

³⁶² Tradução nossa de: “The media become ablaze with indignation, the public behaves like a rabid mob, the police are activated, and the state enacts new laws and regulations” RUBIN, *Op. Cit.* P. 163

³⁶³ RUBIN, *Op. Cit.* P. 163

³⁶⁴ KINTZ, “Culture and the Religious Right”, *Op. Cit.* P. 8

³⁶⁵ Optamos por manter e utilizar o conceito, fundamental para esta pesquisa, em seu idioma original. O termo pode ser traduzido como reação, contra-ataque ou retrocesso.

³⁶⁶ BERLET, *Op. Cit.* P. 249.

três décadas do século XX, que também começou a se engajar na luta e representação contra o feminismo, o aborto e a homossexualidade.

No que tange à luta antifeminista, a jornalista Susan Faludi argumenta que teve início uma propagação de ideias que afirmavam que o movimento feminista teria sido o pior inimigo das mulheres. A revista estadunidense *Harper's Bazaar* publicou em uma reportagem que: “nós mulheres perdemos mais do que conseguimos ganhar”.³⁶⁷ No cinema e na televisão criavam-se representações de mulheres emancipadas, donas de suas próprias casas, porém que se sentiam vazias, pagando “pela liberdade com uma cama vazia e um útero estéril”.³⁶⁸ As representações de mulheres solteiras, independentes e feministas eram cada vez mais humilhantes, em uma tentativa de demonstrar que a revolução sexual não deu certo e que as mulheres tidas como livres tornaram-se desesperadas e infelizes. Faludi argumenta que a mídia, a cultura popular e a publicidade começaram a perpetuar um contínuo *feedback* com pretensas aflições e crises femininas atribuídas ao feminismo: falta de homens; epidemia de infertilidade; estresse feminino e uma prejudicial dupla jornada de trabalho. Tentava-se convencer o público e principalmente as mulheres de que os movimentos de libertação feminina eram a verdadeira praga contemporânea, razão de uma interminável lista de problemas sociais, pessoais e econômicos.

Ao longo dos anos 1970 e 1980 nota-se, portanto, um poderoso contra-ataque aos direitos das mulheres, em uma tentativa de reduzir as conquistas do movimento feminista, denominado como *backlash*:

Esse refluxo antifeminista, ou *backlash*, é extremamente insidioso: travestido de versão popular da Grande Mentira, enfeita-se pomposamente como um halo de verdade e proclama que as mesmas iniciativas que levaram a mulher a uma posição superior foram responsáveis por sua ruína.³⁶⁹

Segundo Faludi, não existem dúvidas de que a hostilidade contra a independência feminina sempre esteve presente na sociedade estadunidense. Contudo, a grande diferença é que o medo e a intolerância nem sempre se manifestaram, permanecendo silenciosos e periodicamente voltando à superfície como episódios de reincidência, principalmente quando os avanços se mostram significativos. Faludi argumenta então, que a manifestação mais recente do *backlash* realmente veio à tona em meados dos anos 1970 entre as fileiras da Direita Cristã, abrindo caminho até a Casa Branca. Um bom exemplo é o grupo conservador

³⁶⁷ FALUDI, Susan. **Backlash: O Contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. P. 10

³⁶⁸ *Ibid.* P. 11

³⁶⁹ *Ibid.* P. 17

*Christian Voice*³⁷⁰ que afirmava que: “A rápida decadência da América como uma potência mundial é um resultado direto da campanha feminista pela igualdade de direitos e pela liberdade sexual”.³⁷¹

Em meados da década de 1980, uma vez que a resistência contra os direitos das mulheres tinha adquirido aceitação política e social, passou-se decisiva e abertamente para a cultura popular. A grande questão é que a força e o furor do contra-ataque antifeminista agitaram-se de diversas maneiras, se tornando mais fortes e visíveis em determinados momentos, sendo que as feministas passam a ser descritas como “prostitutas” e “bruxas”. Outros sinais de brutalidade chegaram à consciência do público, como o repentino aumento dos casos de estupro ou o crescente sucesso da pornografia que exibia extrema violência em relação ao corpo feminino.³⁷²

Contudo, é importante ressaltarmos que o *backlash* não é uma conspiração, mas sim um conjunto de manifestações, códigos, ameaças e mitos produzidos por uma máquina cultural, possuindo pesos e significados diferentes, que procura adequar novamente as mulheres aos papéis tidos como aceitáveis e moralmente corretos pela sociedade patriarcal:

Se o backlash contemporâneo tinha uma terra natal, esta era aqui, no seio da Nova Direita, onde ele começou a tomar forma como um movimento com um claro compromisso ideológico. Os líderes da Nova Direita foram os primeiros a articular o argumento central do contra-ataque – o de que a igualdade das mulheres é responsável pela infelicidade delas. Eles também foram os primeiros a culpar o movimento das mulheres por dois dos seus pecados mais citados e contraditórios entre si: o de promover o materialismo em detrimento dos valores morais (ou seja, transformando as mulheres em ambiciosas *yuppies*) e o de dismantelar o tradicional sistema de apoio da família (ou seja, transformando as mulheres em mães do *welfare*). A cultura oficial rejeitaria sua retórica fervorosa e o seu imaginário apocalíptico, mas o cerne de sua mensagem política sobreviveu – o que a mídia transubstanciou em “tendências”.³⁷³

O contra-ataque realmente nasceu nas organizações da Nova Direita ou Direita Cristã, porém tais imagens e discursos foram gradualmente disseminados e incorporados pelos produtos culturais que não possuíam vínculos explícitos com a religião, como foi o caso do cinema e da literatura. Faludi argumenta que a indústria cinematográfica, por exemplo, teve tempo para absorver as “tendências” que os políticos e religiosos atribuíam às mulheres independentes e devolver tais imagens aos seus espectadores. No cinema, as mulheres passaram a ser representadas a partir de verdadeiros dilemas morais, sendo a personagem

³⁷⁰ O grupo fundado em 1978 foi um dos primeiros e mais populares da Direita Cristã, resultado da união de diversas organizações da Califórnia contrárias à homossexualidade e pornografia. Durante as eleições presidenciais de 1980, o grupo organizou a campanha “Cristãos por Reagan”.

³⁷¹ FALUDI, *Op. Cit.* P. 240

³⁷² *Ibid.* P. 20

³⁷³ *Ibid.* P. 238

independente punida, reforçando a ideia de que era infeliz por ser livre demais, o que teria impossibilitado o casamento e a maternidade.³⁷⁴ A tentativa de silenciar tais personagens se tornou constante:

[...] a indústria cinematográfica podia realmente amordaçar as suas meninas rebeldes. E esse “cala-a-boca” era um ritual público do qual os espectadores podiam participar; no anonimato da sala escura o público podia deixar-se levar por uma espécie de devaneio no qual era possível expressar os mais profundos ressentimentos e temores pelas mulheres.³⁷⁵

A grande questão presente nos produtos culturais era diminuir, silenciar e punir as mulheres independentes, retratando-as como perigosas e doentias devido ao tipo de vida que levavam e a busca por seus prazeres. Sendo assim, as personagens femininas começaram a ser divididas claramente em mulheres que mereciam ser recompensadas e salvas, principalmente mães, esposas e donas de casa, e aquelas que deveriam ser punidas, caracterizadas como antiheroínas por não aceitarem desistir de sua independência.³⁷⁶ O modelo ideal de feminilidade passou a ser disseminado por personagens admiráveis e determinadas a defender suas famílias a qualquer custo, onde a maternidade era representada como uma experiência fascinante e indispensável.³⁷⁷ As personagens que não se enquadravam em tais modelos eram mortas ou sujeitas à experiências extremamente violentas.

Apesar do cinema ter sido um dos locais principais de ação e propagação do movimento antifeminista, este não foi o único “produto” cultural utilizado para ridicularizar, silenciar e desmerecer o movimento feminista. O *backlash* na cultura popular se configurou em uma rede muito mais ampla, possuindo diversos canais de propagação e se constituindo também por obras literárias, programas de televisão, mídias evangélicas, reportagens em revistas e jornais, publicidade e inclusive pela indústria da moda. Apesar das fontes primárias desta dissertação serem audiovisuais, não podemos considerar o cinema ou o movimento conservador como instâncias isoladas, surgindo assim a necessidade de problematizarmos outros tipos de produção que abordem as questões de gênero e sexualidade nos Estados Unidos durante meados da década de 1970 e início de 1980, como veremos a seguir.

³⁷⁴ *Ibid.* P. 128

³⁷⁵ *Id.*

³⁷⁶ *Ibid.* P. 131

³⁷⁷ Faludi aponta que um dos filmes que melhor representa essa luta entre mulheres boas e mulheres independentes e perversas é o longa dirigido por Adrian Lyne em 1987, *Atração Fatal*. No enredo, um advogado casado (Michael Douglas) se envolve com uma editora bem sucedida (Gleen Close), quando sua esposa está viajando. Quando o caso entre os dois termina, o advogado e sua família passam a ser perseguidos pela amante, que se revela uma psicopata assassina e desesperada para construir sua própria família. O filme atingiu enorme sucesso de bilheteria e críticas, sendo indicado a seis prêmios Oscars.

2.3 O *Backlash* Na Literatura: *Carrie* e *Looking for Mr. Goodbar*

Tendo em vista a quantidade de adaptações cinematográficas de obras literárias, evidenciamos a íntima relação estabelecida entre a literatura e o audiovisual. Para corroborar a ideia de que o *backlash* esteve presente em diversos meios culturais, optamos por aprofundar a ideia de contra-ataque aos direitos femininos e dos supostos “perigos” da revolução sexual por meio de duas obras literárias, muito diferentes entre si e com versões cinematográficas, publicadas ao longo da década de 1970: *Carrie, a Estranha* escrita por Stephen King e publicada em 1974 e *Looking for Mr. Goodbar* de Judith Rossner publicada em 1975.³⁷⁸

A primeira obra escolhida, do gênero de horror, *Carrie, a Estranha* (*Carrie* em inglês) foi publicada em 1974, sendo o primeiro livro vendido comercialmente pelo escritor estadunidense Stephen King.³⁷⁹ Estima-se que a primeira edição tenha vendido cerca de 30 mil cópias, alcançando críticas favoráveis.³⁸⁰ Posteriormente, em 1976, a história foi adaptada ao cinema e dirigida por Brian De Palma, obtendo um sucesso comercial e de críticas ainda maior.³⁸¹ O filme, analisado no terceiro capítulo, é considerado a melhor e mais fiel adaptação do romance. Entretanto, considerando que a literatura e o cinema trabalham com diferentes instrumentos criativos, notamos algumas modificações empregadas com o intuito de transformar em imagens e sons as palavras escritas por King, conferindo assim maior dramaticidade imagética à produção audiovisual.³⁸² O enredo se passa na cidade fictícia de Chamberlain, no estado norte-americano de Maine no ano de 1979 e conta a história de uma tímida adolescente, Carrie White, de 16 anos, desajustada e excluída socialmente, que usa seus recém-descobertos poderes telecinéticos para se vingar de todos os seus colegas em um baile da escola, causando um desastre local de enormes proporções. Acerca de seu livro, King afirmou que:

Carrie, a Estranha é muito mais sobre como as mulheres encontram seus próprios canais de poder, e sobre o que os homens temem nas mulheres e em sua

³⁷⁸ Ressaltamos que nosso objetivo não é a análise de obras literárias, tendo em vista que nossa metodologia é destinada para as fontes principais e audiovisuais. Contudo, acreditamos ser de suma importância demonstrar brevemente que o cinema não é uma instância isolada, não sendo o único a se engajar neste contexto de *backlash* e imaginário antifeminista, contando com outros importantes aliados como a literatura.

³⁷⁹ King é famoso por seus livros e contos de horror, sobrenatural e ficção científica, como *O Iluminado* (1977), *Christine* (1983), *O Cemitério* (1983), *It - A Coisa* (1986) e *A Espera de um Milagre* (1996). Diversas obras do autor já foram levadas às telas do cinema

³⁸⁰ BEAHM, George. **Stephen King from A to Z: An Encyclopedia of His Life and Work**. EUA: Andrews McMeel Publishing, 1998. P. 29

³⁸¹ Como foi mencionado anteriormente o livro contou com três versões cinematográficas e foi transformado em musical na década de 1980.

³⁸² As diferenças mais significativas em relação à obra literária serão assinaladas, se relevantes para a análise fílmica, ao longo do terceiro capítulo.

sexualidade...o que só quer dizer que, tendo escrito o livro em 1973, saído da universidade havia apenas três anos, eu estava plenamente consciente do que o Movimento de Liberação Feminina implicava para mim e outros de meu sexo.³⁸³

A obra é dividida em três partes distintas: a primeira, intitulada de “Brincando com Sangue” se passa antes dos eventos catastróficos; a segunda “A Noite do Baile” ocorre na noite em que Carrie opera sua vingança e a última parte, “Escombros” retrata brevemente o que aconteceu posteriormente. É importante salientar que o livro não conta com uma narrativa linear, sendo composto e intercalado por notícias de jornais, cartas, artigos sobre telecinesia, depoimentos, trechos de relatórios e de livros que abordam o “Caso de Carrie White”, na tentativa de explicar o que aconteceu na cidade de Chamberlain. Logo nas primeiras páginas o leitor já é avisado do fim trágico da personagem principal, de sua mãe e colegas, ficando ciente de que não existe um desfecho feliz. Desde o início, ficamos sabendo da existência de uma “Comissão White”, supostamente reunida para averiguar o que aconteceu na noite do baile, mostrando que Carrie virou objeto de estudo e tema acadêmico, como é demonstrado no seguinte trecho:

[...] durante o Colóquio Nacional de Fenômenos Psíquicos do ano passado, disse que os dois acontecimentos mais chocantes do século XX foram o assassinato de John F. Kennedy em 1963 e a destruição ocorrida em Chamberlain, Maine, em maio de 1979.³⁸⁴

Nota-se, portanto, a intenção de não deixar a história adstrita ao plano ficcional, aproximando-a do leitor, como se ela realmente tivesse acontecido, com ampla repercussão no espaço público e midiático. Além disso, a narrativa também é intercalada pelo fluxo de consciência de algumas personagens, como Carrie, sua mãe e sua colega Sue Snell. Logo no início da história somos apresentados à personagem principal que é descrita como desengonçada, cheia de espinhas nas costas e nas nádegas:

Tinha um rosto mais redondo que oval, e olhos tão escuros que pareciam deixar um sombreado embaixo, como uma marca de contusão. Seu cabelo era louro-escuro, ligeiramente encarapinhado, puxado para trás num coque que não lhe ficava bem [...] Seu corpo era, no geral, indeterminado. Um suéter largo escondia seus seios a não ser pelo volume simbólico. A saia era colorida mas mesmo assim horrível: tinha o comprimento até as canelas de 1958 com um estranho e desajeitado corte evasê.³⁸⁵

Além de ser ridicularizada devido à sua aparência, a personagem também é o alvo de inúmeras brincadeiras maldosas, como pichações no muro da escola que diziam: “Carrie White come cocô” ou “A rosa é vermelha, a violeta é azul, a lesma é lerda, mas Carrie White

³⁸³ KING, Stephen. **A Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. P. 197

³⁸⁴ KING, Stephen. **Carrie, a Estranha**. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. P. 114

³⁸⁵ *Ibid.* P. 111

come merda”.³⁸⁶ A personagem inspira assim uma mistura de ódio, repulsa, exasperação e pena. Nos eventos iniciais, é narrado o momento em que Carrie se encontra em um vestiário feminino lotado, logo após uma aula de educação física. Enquanto a personagem sai do chuveiro, sangue menstrual escorre de suas pernas, porém devido ao seu desconhecimento, ela acredita que está morrendo de hemorragia:

Você está *sangrando!* – gritou Sue de repente, inflamada. – Você está sangrando, sua balofona idiota! Carrie olhou para o próprio corpo. E gritou. O grito soou muito alto no vestiário úmido.³⁸⁷

Ao gritar e pedir ajuda, a jovem vira objeto de piada por parte de suas colegas que riem de seu medo e jogam absorventes contra o seu corpo. Fica claro que Carrie realmente não sabia o que estava acontecendo, sendo que sua menarca tardia é vista como um dos fatores que desencadeia a manifestação de seus poderes telecinéticos. A ignorância da personagem era tanta que utilizava absorventes internos como utensílios para retirar o excesso de batom dos lábios. Logo após os eventos do vestiário, quando Carrie é resgatada pela professora de educação física, uma lâmpada estoura, demonstrando o fortalecimento de seus poderes, principalmente quando se encontrava perturbada. A partir disso, começa a experimentar conscientemente a força de seus poderes, estudando e levantando objetos como sua escova de cabelo e posteriormente, a própria cama.

O livro gira principalmente em torno de personagens femininas, de tal forma que personagens masculinos são completamente secundários e dispensáveis. Sendo assim, os temas centrais da obra são a sexualidade e o corpo femininos, além dos perigos que emanam das mulheres e de suas funções reprodutoras, como a menstruação.

Além de Carrie, outra personagem fundamental para o desenrolar da história é sua mãe, Margareth White, uma fanática religiosa, obcecada por questões de pecado e salvação, que quando estava grávida da filha acreditava que tinha um “câncer dos órgãos femininos”³⁸⁸, geralmente sendo descrita como tendo ataques de insanidade, se ferindo e se flagelando toda vez que é desafiada. O pai de Carrie é mencionado pouquíssimas vezes, falecendo devido a um acidente de trabalho em uma construção, meses antes da filha nascer. A Sra. White afirmava que teriam se conhecido em uma campanha religiosa, vivendo sem pecado e sem a “maldição da cópula”.

Entretanto, ao explorar o passado de Margareth a obra mostra ao leitor que antes de conceber Carrie, ela provavelmente teria sofrido um aborto espontâneo, sendo a gravidez

³⁸⁶ *Ibid.* P. 40

³⁸⁷ *Ibid.* P. 24

³⁸⁸ *Ibid.* P. 32

fruto de uma relação sexual com seu marido antes do casamento. O sexo fora do matrimônio é assim claramente vivido com culpa e punição, culminando na interrupção da gestação. Sobre a concepção de Carrie, a personagem afirmava que:

[...] aí eu sentia a presença da Serpente [...] e naquela noite, eu vi que ele me olhava Daquele Jeito. Nos ajoelhamos para rezar pedindo forças, e ele...me tocou. Naquele lugar. Naquele lugar de mulher [...] achei que Deus tivesse me castigado com um câncer; que Ele tivesse transformado minhas partes femininas numa coisa negra e podre como a minha alma pecadora.³⁸⁹

A personagem representa então o medo e a “ansiedade” históricos em relação à figura e sexualidade feminina, dotada de uma linguagem extremamente religiosa com referências bíblicas. A sexualidade feminina é vista como uma herança do Diabo e responsável pela queda do ser humano das graças de Deus. Sendo assim, a Sra. White acreditava que deveria cortar a maldade e os pecados da carne, principalmente do corpo feminino. Inúmeras vezes, em tentativas insanas de controlar a filha e salvá-la dos pecados femininos, recorre à violência física, como por exemplo, quando dá uma surra em Carrie, aos 3 anos de idade, por esta estar espiando uma vizinha de biquíni que tomava sol no quintal ao lado. Outro exemplo é quando tranca Carrie em um armário embaixo da escada para pedir perdão e rezar. Além do mais, recorre com frequência ao abuso verbal e psicológico, omitindo questões acerca de sexualidade e reprodução, o que leva Carrie a acreditar que está morrendo no início do livro. Sendo assim, notamos uma maternidade doentia e abusiva, contrária aos valores tradicionais que a associam à pureza, bondade e amor, inspirando pavor em Carrie.

O desejo sexual é denominado diversas vezes como a “Coisa”, sendo concebido como perigoso, demoníaco e mau. Ao longo do livro, o ato sexual é diversas vezes nomeado de forma depreciativa, com palavras como “fornicar” e “comer”. Além do mais, Margareth recorre à história bíblica de Adão e Eva, reforçando a ideia de que as mulheres são culpadas por todos os males do mundo. Para a personagem, Deus fez Eva a partir da costela de Adão, afirmando que agora que Carrie tinha se “transformado” em mulher deveriam orar juntas e pedir perdão por suas “almas fracas de mulher, perversas e pecadoras”.³⁹⁰ Diz também que Eva foi fraca e libertou o pecado sexual, punida primeiro pela maldição do sangue, depois pela maldição do parto e por último pela maldição do assassinato:

E Eva foi fraca e soltou o corvo no mundo – prosseguiu mamãe -, e o corvo se chamou pecado, e o primeiro pecado foi o coito. E o Senhor infligiu uma maldição a Eva, e a maldição foi a maldição do sangue. E Adão e Eva foram expulsos do Jardim para o mundo e Eva descobriu que tinha um filho crescendo no ventre. E houve uma segunda maldição, e esta foi a maldição do parto, e Eva deu à luz a Caim

³⁸⁹ *Ibid.* PP. 249 - 250

³⁹⁰ *Ibid.* P. 75

banhada em sangue e suor. E depois de Caim, Eva deu à luz Abel, ainda sem ter se arrependido do pecado do coito. Então o Senhor infligiu uma terceira maldição a Eva, e esta foi a maldição do assassinato. Caim se levantou e matou Abel com uma pedrada. Mas assim mesmo Eva não se arrependeu, nem todas as filhas de Eva, e sobre Eva, a engenhosa serpente fundou um reino de prostituição e pestilência.³⁹¹

A feminilidade é associada reiteradamente ao pecado e ao Diabo, sendo os desejos sexuais considerados perversos. Além do mais, inúmeras vezes as personagens femininas são associadas ao mundo animal e da natureza, reforçando uma separação histórica entre o mundo feminino, natural e materno e o masculino, regulado por leis que reforçam códigos de comportamento, civilização e normalidade.³⁹² Carrie é descrita como “um porco no matadouro”, parecendo “um macaco” ou com comportamento “igual aos cachorros”. Sua mãe também é descrita como um animal: “Suas narinas se dilataram como as de um cavalo que ouvisse o guizo de uma cascavel”.³⁹³ É interessante notar que Carrie inúmeras vezes se define como bruxa, figura histórica e mitológica sempre ligada ao feminino e à sua sexualidade. Não é uma coincidência a personagem ser associada incansavelmente a esta figura tão antiga, que reforça o estereótipo das mulheres como seres destruidores que procuravam arruinar a ordem simbólica e cujos poderes sobrenaturais estão relacionados diretamente à sua diferença corporal e sexual.³⁹⁴

Logo após os eventos no vestiário do colégio, uma das colegas de Carrie, Sue Snell, tenta se redimir pelo incidente, desistindo de ir ao baile e pedindo que seu namorado, Tommy Ross, um dos rapazes mais populares da escola, convidasse Carrie para a festividade. É importante realçar que Sue, entre todas as personagens femininas do livro, é a que mais se enquadra em um estereótipo de “mocinha”, caracterizada por ser uma jovem bonita, com boas intenções e uma sexualidade sob controle, perdendo a virgindade somente com o namorado de longa data e planejando um possível casamento após a formatura.

No começo, Carrie reluta em aceitar o convite, devido à sua timidez e também por acreditar ser mais uma mentira para humilhá-la publicamente. Por fim, acaba aceitando o convite, contrariando e desacatando as ordens de sua mãe e demonstrando uma atração por Tommy. Sendo assim, sua mãe novamente reforça o medo da sexualidade e puberdade

³⁹¹ *Ibid.* PP. 76 - 77

³⁹² CREED, “The Monstrous-Feminine...”, *Op. Cit.* P. 49

³⁹³ KING, “Carrie...”, *Op. Cit.* P. 122

³⁹⁴ É importante apontar que no século XV foi lançado um dos tratados mais famosos sobre o assunto, o *Malleus Maleficarium*. O livro foi utilizado como manual para provar a existência da feitiçaria, além de instruir na identificação, interrogação e julgamento de mulheres consideradas bruxas. A partir do século XVI a Igreja Católica se engajou no movimento da Contrarreforma e nos processos inquisitórios, acusando inúmeras mulheres, condenando-as e queimando-as na fogueira. Entre as inúmeras denúncias prevaleciam quase sempre as de natureza sexual, predominando uma associação do feminino como o Outro, ou seja, como um perigoso complemento que causava medo e desconfiança.

feminina: “Meninos. É, depois vêm os meninos. Atrás do sangue vêm os meninos. Como cães farejadores, rindo e babando, tentando descobrir de onde vem o cheiro. *Aquele...cheiro!*”³⁹⁵. Repetidamente, o feminino é associado ao mundo animal, já que a Sra. White compara Carrie a uma cadela no cio.

Na noite do baile, Carrie traja um vestido de cor rosada e feito em casa, se arrumando em “um misto de vergonha e assanhamento”, ou seja, finalmente conhecendo seu corpo e sexualidade.³⁹⁶ Sua mãe a repreende por sua suposta vaidade, afirmando que vermelho e seus similares seriam a cor do pecado. Além do mais, se refere aos seios da filha como “*travesseirosimundos*”³⁹⁷, afirmando que todos poderiam vê-los a partir do seu decote. Podemos afirmar então que o enredo trabalha desde o começo com a existência de uma suposta “culpa feminina”, onde o corpo ocupa um lugar de transgressão, perigo e punição.

A referência às cores é constante no enredo, sendo o branco associado à pureza e castidade, enquanto o vermelho e o rosa são associados ao sangue menstrual, pecado, prostituição e sexualidade desenfreada. O corpo feminino também é descrito minuciosamente inúmeras vezes, como se estivesse posto sob uma observação curiosa, acompanhada de um teor erótico e sexual, como quando Carrie vai tomar um banho:

Desabotoou o pesado sutiã de algodão e o deixou cair. Seus seios eram brancos como leite, empinados e macios. Os mamilos tinham um tom claro de café. Afogou-os e sentiu um arrepio percorrê-la.³⁹⁸

Inicialmente o baile parece a realização de um conto de fadas, porém Carrie é submetida novamente a uma cruel “brincadeira” por parte de seus outros colegas, quando sobe ao palco para ser coroada rainha do baile. Neste momento, um balde com grande quantidade de sangue de porco é virado em cima de sua cabeça. A brincadeira é planejada por Chris Hargensen, aluna penalizada por ter se envolvido no episódio do vestiário, não podendo comparecer à festividade. Chris é descrita como a menina mais bonita e popular do colégio, porém sempre associada à sua sexualidade e corpo. Sua maldade é vinculada justamente à sua suposta “promiscuidade” e sexualidade exaltada, já que é descrita como uma garota que já teve diversos parceiros sexuais, não se incomodando de ter encontros em motéis de beira de estrada.³⁹⁹

A partir desse momento, Carrie entra em um transe vingativo, saindo do ginásio às pressas e utilizando seus poderes para trancar todos dentro do local, provocando um incêndio

³⁹⁵ KING, “Carrie...”, *Op. Cit.* P. 123

³⁹⁶ *Ibid.* P. 149

³⁹⁷ *Ibid.* P. 150

³⁹⁸ KING, “Carrie...”, *Op. Cit.* PP. 62 - 63

³⁹⁹ *Ibid.* P. 163

que acabaria por explodir a escola inteira. A personagem se transforma em uma verdadeira anormalidade, almejando vingança e matando qualquer um que passasse por seu caminho. Começa então a destruir tudo com seus poderes, se convertendo em uma questão de calamidade pública e deixando a cidade inteira em chamas.

A imagem angelical e inocente da personagem é substituída e revertida por um ser demoníaco, insano e destruidor implacável: “[...] uma parte de sua mente carpia sua própria destruição [...] seu coração batia, sobrecarregado. As veias de seu rosto e de seu pescoço estavam dilatadas”.⁴⁰⁰ É possível afirmarmos então que é no corpo adolescente e feminino de Carrie que se estabelece um lugar de embate entre o Bem e o Mal.

Carrie retorna à sua casa procurando uma reconciliação com a mãe, que atinge o ápice da insanidade e tenta purificar a filha em um ato de sacrifício, acreditando que a morte possibilitaria o alcance do perdão, golpeando-a com um facão. Em um momento de raiva, Carrie revida e mata a mãe, utilizando seus poderes e fazendo seu coração parar de bater. A personagem começa a ficar cada vez mais fraca, devido ao uso excessivo do poder da telecinese e também em decorrência do ferimento, conseguindo por fim conduzir mentalmente Sue ao seu encontro. É interessante notar que previamente é sugerida uma possível gravidez de Sue, já que é indicado que sua menstruação, sempre certa, estava atrasada. Porém, quando encontra Carrie à beira da morte, o sangue menstrual começa a descer de suas coxas, insinuando um suposto aborto espontâneo, causado pelos poderes destruidores de Carrie.

De tal forma, podemos afirmar que a obra é notadamente marcada por uma referência ao sangue menstrual. O enredo se inicia com a menarca da personagem, atinge seu clímax com o sangue de animal e finaliza com o sangue menstrual e abortivo de Sue. Sendo assim, o livro carrega uma conotação extremamente estereotipada e negativa da menstruação, visão propagada por inúmeros mitos e religiões, em que mulheres menstruadas são consideradas seres perigosos, pois estariam poluídas ou possuídas por espíritos sobrenaturais.⁴⁰¹

Ao longo do livro, principalmente por meio das personagens principais, vemos uma reatualização da associação da figura feminina com o Mal encarnado, além de diversos estereótipos femininos como a heroína que possui sua sexualidade sob controle; a vítima; a mãe; a mulher fatal e a “louca perigosa”. Concomitantemente, o enredo nos oferece uma visão de puberdade e maternidade anormais. O desfecho trágico da história de Carrie sugere

⁴⁰⁰ *Ibid.* P. 240

⁴⁰¹ LINDSEY, Shelley Stamp. Horror, Fertility and Carrie's Monstrous Puberty. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film.** EUA: University Of Texas, 1996. P. 284

sutilmente que as mulheres, principalmente após a puberdade, encontram-se em um estado frágil e perigoso, sendo constantemente ameaçadas por forças que podem levá-las à loucura e atos violentos.

Utilizando a linguagem do fantástico e do horror, King trabalha ficcionalmente com fantasias e medos históricos em torno do feminino, associado-o à violência, ao contágio, à loucura e morte, representando uma séria ameaça não só à ordem, mas à existência da sociedade. A última página do livro traz uma carta datada de 3 de maio de 1988, anos depois dos eventos principais, em que uma dona de casa do estado do Tennessee relata que sua filha de dois anos consegue mexer com a mente as bolas de gude do irmão mais velho, igual sua bisavó. De tal forma, encerra-se a narrativa com a sugestão de que Carrie não foi um caso isolado, existindo outros ao redor do mundo, com o “mal” sempre se manifestando em mulheres, que surgem assim como seres perigosos que devem ser contidos quando desviantes da norma. Cabe aqui lembrar a afirmação de King, já citada ao longo desse texto, em que o autor dizia: “[...] eu estava plenamente consciente do que o Movimento de Liberação Feminina implicava para mim e outros de meu sexo.”

Um ano após a publicação de *Carrie*, em 1975 a escritora norte americana Judith Rossner publicou o livro *Looking for Mr. Goodbar*, que nas cerca de 280 páginas narra a história da jovem Theresa Dunn, professora da escola elementar, oriunda de uma família de classe média.⁴⁰² É interessante notar que Rossner inicia a narrativa de forma direta e impactante: a primeira coisa que aprendemos sobre Theresa não são fatos de sua vida ou personalidade, mas sim de sua morte violenta. As páginas iniciais são destinadas à confissão de Gary Cooper White, que assassinou a personagem principal em seu apartamento, poucas horas depois de tê-la conhecida em um bar denominado *Mr. Goodbar*.⁴⁰³

O leitor inicia a obra já conhecendo o desfecho trágico da protagonista, o que funciona como um aviso prévio de que os atos de Theresa tiveram consequências sinistras. Apesar de possuir uma linguagem sexual considerada explícita para a época, o livro foi um sucesso de vendas e críticas, estimando-se que tenha vendido cerca de 725 mil exemplares logo nas primeiras edições e posteriormente mais dois milhões em edições de bolso. O jornal *The New York Times* afirmou que: “*Looking for Mr. Goodbar* permanece com você e continua vibrando e ecoando” e a revista *Cosmopolitan* garantiu que o livro “te deixaria fígada até a última

⁴⁰² Além de *Looking for Mr. Goodbar*, Rossner também escreveu: *Attachments* (1977), *Emmeline* (1980), *August* (1983) e outros seis livros. Nenhuma das obras alcançou o mesmo sucesso comercial e de crítica que *Looking for Mr. Goodbar*, considerada sua obra-prima. A autora faleceu no ano de 2005.

⁴⁰³ O livro foi baseado no assassinato real ocorrido em 1973 da professora Roseann Quinn por John Wayne Wilson. Quinn foi encontrada brutalmente assassinada em seu apartamento em Nova York após conhecer Wilson em um bar chamado *WM Tweeds* e tê-lo levado para sua casa para ter relações sexuais.

página”. Já o jornal *Chicago Tribune* afirmou que era “o livro que todos estavam esperando”, escrevendo “a verdade sobre a experiência sexual de uma mulher”.⁴⁰⁴ No Brasil, o livro foi publicado em 1982 pela editora Abril Cultural com o título *De Bar em Bar*.

Dois anos após sua publicação, em 1977 a história foi levada para o cinema, dirigida e roteirizada por Richard Brooks. Contou com Diane Keaton no papel de Theresa, sendo distribuído pela *Paramount Pictures* e estreando em outubro de 1977 com uma bilheteria de cerca de 22 milhões de dólares.

O livro narra descritivamente o despertar sexual de Theresa, assim como sua rejeição aos valores tradicionais de relacionamentos afetivos, família e maternidade. A grande questão que permeia toda a narrativa é a vida dupla levada pela personagem: durante o dia é uma professora infantil, carinhosa e dedicada, enquanto à noite encarna o papel de “caçadora” de homens ao frequentar bares e locais noturnos, insatisfeita, à procura de diferentes parceiros sexuais para relações casuais. Rossner oferece uma detalhada descrição da infância de Theresa, marcada por uma luta contra a poliomielite, sobrepeso, a morte de seu irmão mais velho e uma cirurgia que a deixou com uma grande cicatriz nas costas. Tudo isso contribui para a construção de uma personagem insegura com sua própria aparência, que luta para se encaixar nos padrões de beleza, procurando desesperadamente auto-aceitação e atenção masculina.

Um bom exemplo da insegurança de Theresa revela-se por meio da relação que estabelece com sua irmã mais velha, Katherine, que representa a filha perfeita de uma família de subúrbio estadunidense: bonita, dedicada, simpática e carinhosa, encaixando-se no padrão e imaginário de família da década de 1950. Mostra-se claro desde o início que Theresa não gosta muito da irmã e se sente profundamente ameaçada por sua figura, como é o caso quando as duas saem juntas e Theresa se certifica de que seu companheiro da noite não esteja interessado na irmã.

A personagem de Katherine também é muito importante para entendermos o contexto no qual a obra foi lançada. Katherine tinha tudo para terminar os estudos do Ensino Médio, se casar e construir uma vida no subúrbio enquanto esposa e mãe dedicada. Entretanto, a personagem se “desvirtua”, se envolvendo com drogas e não conseguindo ter um relacionamento estável, ficando claro em dois momentos o tom moralizante das narrativas acerca da revolução sexual feminina. A personagem mantém simultaneamente um

⁴⁰⁴ Todas as informações relacionadas à críticas impressas foram retiradas da capa e contracapa da cópia utilizada para essa análise: ROSSNER, Judith. **Looking for Mr. Goodbar**. Nova York: Simon & Schuster Inc, 1976.

relacionamento com dois homens, engravidando, mas não sabendo quem é o pai, recorrendo assim a um abortamento clandestino. Posteriormente, se casa com um homem mais velho, querendo dessa vez ter filhos e constituir uma família, ao mesmo tempo em que adere a novas experiências sexuais, como a prática de *swing*. Contudo, é punida pela autora ao engravidar e novamente não saber quem é o pai da criança, recorrendo a outra interrupção de gestação. Considerando o contexto conservador no qual o livro foi produzido, marcado pelo fortalecimento do movimento “pró-vida” e “pró-família”, podemos afirmar que Katherine, além de ser punida por suas atitudes - já que a maternidade quando desejada lhe é negada - também serve como um exemplo negativo a não ser seguido por outras mulheres.

Todavia, a personagem central da história é Theresa e sua ambiguidade perante a revolução sexual. Ao mesmo tempo em que se sente atraída por diferentes tipos de relacionamento e modos de vida, também sente repulsa e é extremamente moralista com a irmã devido suas atitudes e escolhas. Ao longo do livro são narradas de forma muito detalhada as diversas aventuras de Theresa e seus diferentes parceiros e encontros, com forte teor sexual, trabalhando temas que até então eram excluídos ou marginalizados pela literatura, como o orgasmo feminino, a masturbação e a procura feminina pelo próprio prazer. Uma questão muito presente na narrativa é também o uso constante de substâncias ilícitas como a maconha, muito associada aos movimentos de contracultura dos anos 1960.

Outro tema que permeia constantemente a obra é o desprezo que Theresa tem pela ideia de maternidade. Apesar de ser uma professora de crianças e afirmar que as adora, sendo carinhosa e paciente, deixa bem claro desde o início que não quer ter filhos. A personagem enfatiza sua escolha inúmeras vezes, afirmando que simplesmente não tinha vocação para a maternidade.⁴⁰⁵ O repúdio de Theresa à maternidade pode ser visto como mais um elemento discursivo moralizante da narrativa ao alertar para os perigos da revolução sexual, da libertação feminina e da expansão dos meios contraceptivos, que estariam afastando as mulheres de uma função tida como natural, necessária e desejada, levando-as para o caminho da perdição, do descontrole, da infelicidade e talvez da própria morte. Durante este período em que produtos culturais contra-atacam a revolução sexual, mulheres que resistem aos encantos da maternidade, controlando sua fertilidade ou adiando a gravidez são,

⁴⁰⁵ Na versão cinematográfica, a personagem inclusive recorre a um procedimento de laqueadura em um consultório ginecológico. Cf. LAROCCA, Gabriela Müller. Os Perigos da Revolução Sexual: Uma análise do livro *Looking for Mr. Goodbar* de Judith Rossner (1975) e do filme de Richard Brooks (1977). In: XIV Encontro Regional de História, 2014, Campo Mourão. **Anais Do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-PR**. Campo Mourão: Universidade Estadual do Paraná, 2014. PP. 39-51. Disponível em: <<http://www.erh2014.pr.anpuh.org/anais/2014/84.pdf>> (Acesso em 24 de agosto de 2015).

posteriormente, em sua grande maioria, humilhadas ou penalizadas. O próprio ato do aborto se torna então uma espécie de teste moral para separar a mulher “boa” da mulher “má”.⁴⁰⁶

O primeiro relacionamento amoroso e sexual da personagem se inicia na faculdade com um professor casado, que termina com os encontros assim que Theresa se forma. Em nenhum momento, Therry - como é chamada carinhosamente pelos amigos e familiares - demonstra remorso, não se importando em se envolver com um homem que já possui outro compromisso. A narrativa vai se desenrolando, assim como os encontros sexuais de Theresa vão se tornando cada vez mais casuais, violentos e viciantes. Os parceiros escolhidos fazem parte de uma aventura e trazem excitação para sua vida, sendo que por fim acaba tecendo dois relacionamentos de maior duração com homens completamente distintos, Tony e James, que lhe oferecem diferentes opções e que a fazem se sentir dividida entre uma vida estável e regrada e outra agitada e perigosa.

Primeiramente, Theresa conhece Tony em um bar local e os dois acabam se encontrando regularmente para o sexo, que vai se tornando cada vez mais agressivo, culminando no uso de um canivete suíço e com violência física. Paralelamente aos encontros com Tony, ela se envolve com James, um jovem advogado que procura estabelecer um relacionamento estável e tradicional, inclusive propondo casamento. James é o modelo masculino ideal dentro dos parâmetros conservadores: trabalhador, honesto, gentil e que desejava construir uma família típica da classe média estadunidense. É por meio dele que uma saída dessa vida “desregrada” e perigosa é oferecida a Theresa, pela qual poderia se redimir e estabelecer uma outra vida, estável e moralmente correta. Entretanto, James é visto por Theresa como uma ameaça à sua liberdade e inúmeras vezes é rejeitado, ficando claro ao final do livro, que uma saída foi oferecida para a jovem professora, mas que ao não aceitá-la foi severamente punida por seus atos, assinando sua própria sentença.

Logo o relacionamento com Tony se torna extremamente violento o que faz com que Theresa coloque um ponto final e depois de alguns confrontos nunca mais o veja. O mesmo acontece com James, que vai embora depois que a personagem o confronta defendendo sua liberdade. É interessante notar que Theresa encara o matrimônio como uma verdadeira prisão. Com mais um fim de ano se aproximando, a personagem resolve se “endireitar” e deixar para trás os encontros casuais e o uso de drogas na esperança de um ano melhor e menos conturbado. Sendo assim, recebe uma última chance de James que lhe oferece um tempo para pensar e se quiser, ir viajar com ele como sua esposa. Enquanto reflete acerca da possibilidade

⁴⁰⁶ FALUDI, *Op. Cit.* P. 147

de construir uma vida com James, decide ir à procura de um último encontro no bar *Mr. Goodbar*, onde conhece Gary e o convida para tomar um vinho em sua casa.

Enquanto Theresa está sozinha no bar, lendo o livro *O Poderoso Chefão* de Mario Puzo, Judith Rossner intercala com a narrativa algumas partes da obra de Puzo, que estava sendo lida pela personagem. Contudo, todos os trechos escolhidos fazem claras referências à violência sexual e de gênero, resultando em um efeito que funciona como um aviso ou até mesmo uma premonição de que a noite não iria terminar bem:

Em uma suíte extravagantemente decorada em um hotel de Los Angeles, Johnny Fontane era um bêbado ciumento como qualquer outro marido. Esparramado em um sofá vermelho, bebia direto da garrafa de whisky em sua mão para depois limpar o gosto mergulhando sua boca em um balde de cristal com cubos de gelo e água. Eram quatro da manhã e ele estava tecendo fantasias bêbadas acerca de matar sua promíscua mulher quando esta chegasse em casa. Se ela nunca tivesse chego em casa...⁴⁰⁷

Depois de conversar brevemente com Gary, Theresa o leva para sua casa e após o término da relação sexual o manda ir embora, alegando que é uma regra da casa que suas companhias masculinas têm que ir embora antes do clarear do dia. As coisas acabam dando errado, já que Gary interpreta o pedido como um questionamento de sua sexualidade e virilidade. Em um ataque de fúria começa a sufocá-la e estuprá-la. A ação é intercalada com os pensamentos de Theresa:

Espere um minuto! Alguma coisa deu errado! [...] Espere! Me deixe respirar um pouco! Socorro! Mamãe, papai, querido Deus, me ajudem! [...] James, querido Deus!⁴⁰⁸

A obra se encerra com Gary levantando uma lâmpada da cabeceira e se preparando para acertar a cabeça de Theresa, enquanto esta inutilmente tenta se libertar: “Me ajude Mamãe, Papai, Querido Deus, me ajudem – faça isso, faça isso, faça isso e termine de uma –”.⁴⁰⁹ Retornando ao início do livro, na confissão de Gary, em nenhum momento este se coloca enquanto agressor ou assassino, mas sim se enquadra e descreve enquanto vítima de uma “predadora” sexual, de uma mulher fatal que precisava ser punida:

Para mim, aliás, esta foi a qualidade mais notável de sua confissão – Gary Cooper White, que brutalmente estuprou e assassinou Theresa Dunn, poucas horas após tê-la

⁴⁰⁷ Tradução nossa de: “In a garishly decorated Los Angeles hotel suite, Johnny Fontane was a jealously drunk as any ordinary husband. Sprawled on a red couch, he drank straight from the bottle of scotch in his hand, then washed the taste away by dunking his mouth in a crystal bucket of ice cubes and water. It was four in the morning and he was spinning drunken fantasies of murdering his trampy wife when she got home. If she never did come home...” ROSSNER, *Op. Cit.* P. 272

⁴⁰⁸ Tradução nossa de: “Wait a minute! Something’s gone wrong! [...] Wait! Just let me breathe a minute! Help! Mommy, Daddy, dear God, help me! [...] James, Dear God!” ROSSNER, *Op. Cit.* PP. 279 – 280.

⁴⁰⁹ Tradução nossa de: “Help Mommy Daddy Dear God, help me – do it do it do it and get it over w-” ROSSNER, *Op. Cit.* P. 280.

conhecido em um singelo lugar de Manhattan denominado *Mr. Goodbar*, tinha uma visão muito clara de si mesmo como a vítima da mulher que matou.⁴¹⁰

O próprio título em inglês da obra já demonstra que as escolhas e atitudes de Theresa estavam a conduzindo para a sua própria morte, como se a personagem estivesse todo esse tempo à procura do bar em que encontraria Gary. É possível concluirmos que Theresa Dunn é caracterizada como completamente o oposto daquilo que os movimentos conservadores tentavam “resgatar” nos Estados Unidos: não possuía um relacionamento estável, procurava seu próprio prazer sexual e não tinha intenções nem vocação para se casar, nem ter filhos. O comportamento da personagem acabou a levando para uma vida perigosa e fora dos padrões tidos como aceitáveis e moralmente corretos. De tal forma, foi brutalmente punida, tendo sua vida eliminada por uma figura masculina violenta, ao rejeitar a possibilidade de uma vida mais segura com o casamento. Como já vimos, as modificações pelas quais estavam passando os modelos educacionais e profissionais das mulheres, assim como mudanças nos modelos de casamento e divórcio, acabaram por levar as mulheres a assumirem novos papéis dentro das estruturas tradicionais patriarcais.⁴¹¹ Entretanto, o livro nos mostra que tais estruturas não eram flexíveis e a reação se formulou nos mais diversos meios, ou seja, nos sistemas simbólicos também não existia lugar para mulheres solteiras e sexualmente ativas, a não ser quando representadas como ninfomaníacas ou assassinadas.

Looking for Mr. Goodbar apresenta uma mulher independente, porém psicologicamente dividida entre modelos tradicionais de comportamento e modos de vida e as novas formas de se relacionar tão propagadas desde meados dos anos 1960. Contudo, sua determinação em viver livre das convenções sociais a transforma e por essa razão é caracterizada como uma anti-heroína, ao se envolver com drogas, possuir diversos parceiros sexuais e rejeitar a maternidade e o casamento. Theresa é construída como um modelo de mulher a ser evitado, sendo que a consequência para tal tipo de vida e comportamento não é nada menos que a morte, já que tais mulheres representam uma ameaça ao discurso patriarcal e à ordem social.

Podemos concluir que as duas obras escolhidas para esta breve análise se diferenciam em muitos aspectos, porém ambas se aproximam porque lançam um alerta para os perigos da libertação feminina e da expressão de sua sexualidade. Stephen King se apropria

⁴¹⁰ Tradução nossa de: “For me, as a matter of fact, this was the most notable quality of his confession – that Gary Cooper White, who had brutally assaulted and murdered Theresa Dunn a few hours after meeting her in a Manhattan single spot called Mr. Goodbar, had a very clear sense of himself as the victim of the woman he had murdered.” ROSSNER, *Op. Cit.* P. 1

⁴¹¹ KAPLAN, *Op. Cit.* P. 112

culturalmente de medos e “ansiedades” históricas em relação às mulheres, acerca de sua função reprodutora e sexualidade latente, trabalhando com questões como puberdade, maternidade e sangue menstrual numa narrativa enquadrada no gênero literário do horror. Já a obra de Judith Rossner, situada no gênero do romance, apresenta de forma violenta e negativa as consequências da revolução sexual e dos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970. Considerando seu contexto de produção e disseminação, os Estados Unidos da década de 1970, ambas as obras funcionam dentro do movimento de *backlash*, representando e penalizando as figuras femininas que não se encaixavam em um padrão conservador que estava sendo disseminado principalmente pela Direita Religiosa. Apesar de suas diferenças, as duas obras trabalham com a ideia de que os desejos sexuais femininos e a libertação das mulheres são questões extremamente perigosas, fontes da sua própria perdição.

Com esta aproximação da narrativa literária de dois *best sellers* procuramos demonstrar que a reação conservadora que se instalou nos Estados Unidos ocorreu por meio de vários discursos e ações de diferentes agentes sociais, não apenas o cinema. O meio cultural aparece como um campo de controle e disputa, estabelecendo verdadeiras relações de poder. Entendermos o chamado “governo da cultura” mostra-se imprescindível, já que fornece uma série de indícios sintomáticos sobre o que parecem ser questões não resolvidas, tensões e traumas do inconsciente coletivo das sociedades.⁴¹²

Mostra-se, portanto, primordial compreender quem produz, escreve e distribui tais tipos de produtos, tendo em mente que possuem conexões com outros âmbitos da vida: “[...] vemos a cultura da mídia como um terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade”.⁴¹³ Logo, devemos compreender que os produtos culturais assumem posições opostas nas chamadas “guerras culturais”, devendo ser analisados em termos de posição e efeitos nas lutas políticas e sociais.⁴¹⁴ O conservadorismo político e cultural-religioso assumiu uma faceta militante a partir de meados da década de 1970, como já foi visto no tópico anterior, e as “guerras culturais” são uma consequência disso: diferentes grupos tentando instituir sua cultura como dominante, travando campos de batalha na educação, nos meios de comunicação, nas leis e em questões de gênero e sexo.

⁴¹² HALL, *Op. Cit.* P. 39

⁴¹³ KELLNER, *Op. Cit.* P. 134

⁴¹⁴ O termo “guerras culturais” (*Culture Wars* em inglês) foi cunhado pelo sociólogo estadunidense James Davidson Hunter em 1991 em seu livro *Culture Wars: The Struggle to Define America*. O autor se refere à uma polarização e realinhamento na política e cultura estadunidense a partir da década de 1960, por dois lados opostos: ortodoxos e progressistas. Segundo o autor, tratava-se de uma discórdia e de tentativas de atingir controle acerca de questões como identidade nacional, família, arte, educação e política.

Sendo assim, torna-se importante situar os produtos culturais dentro de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico, além de relacioná-los com outros produtos e de como estes transcodificam posições ideológicas. Procuramos demonstrar que a interpretação e uso de livros como fontes, assim como filmes, programas de televisão e rádio, facilitam a compreensão de como estes meios reproduzem lutas sociais e sentimentos existentes nas sociedades, assim como a dinâmica social e política da época em que foram produzidos. De tal forma, podemos afirmar que os dois livros selecionados, assim como nossas fontes principais que serão analisadas no próximo capítulo, servem como acesso privilegiado para compreendermos as tensões e os diferentes projetos de sociedade e subjetividades nos Estados Unidos durante as décadas de 1970 e 1980.

CAPÍTULO III: ELAS FORAM AVISADAS... ELAS FORAM CONDENADAS

If only they knew she had the power.

Pôster promocional de *Carrie, a Estranha*

Death has come to your little town, sheriff.

Dr. Sam Loomis em *Halloween*

Did you know a young boy drowned the year before those two others were killed? The counselors weren't paying any attention...They were making love while that young boy drowned. [...] His name was Jason. I was working the day that it happened. Preparing meals...here. I was the cook. Jason should've been watched! Every minute! He was... wasn't a very good swimmer.

Pamela Voorhees em *Sexta-Feira 13*

Ao dividirmos esta dissertação em três capítulos procuramos estabelecer um caminho para nossa reflexão e análise das fontes audiovisuais. Levando em conta as discussões realizadas nos capítulos precedentes, neste terceiro e último capítulo nos debruçamos de forma mais aprofundada nos filmes selecionados como nossas fontes principais: *Carrie, a Estranha* (1976), *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980).

Nosso foco principal foi analisar e compreender a construção das figuras femininas nos três filmes, sejam elas heroínas, vítimas ou antagonistas. Independentemente da maneira como são representadas, julgamos que os três tipos de personagens necessitam de uma problematização adequada porque acabam se enquadrando em estereótipos femininos disseminados não apenas pelo cinema, mas pela literatura, por outros tipos de mídia e até mesmo por mitos, discursos médicos e religiosos. Acreditamos, portanto, que a suposta fragilidade e o perigo associados culturalmente ao feminino são encenados em tais filmes de três formas básicas, associados principalmente à sexualidade e ao corpo. Nas fontes analisadas notamos que as mulheres podem ser transformadas em antagonistas; eliminadas e punidas como vítimas ou idealizadas como heroínas virginais e puras.

Primeiramente, ressaltamos que a estrutura deste capítulo não se baseia em um tópico para cada filme, por acreditarmos ser mais interessante e proveitoso dividi-lo em temas que englobem as produções e suas personagens num constante diálogo que permita o exercício da comparação. A partir dessas considerações, o dividimos em três tópicos/temas principais, cada um com uma problemática própria, mas que acabam dialogando entre si, discutindo as questões de gênero e sexualidade elaboradas pelo cinema de horror.

Inicialmente, analisamos as representações extremamente negativas do feminino a partir dos conceitos de anormalidade e monstruosidade. De tal forma, nos concentramos em como o

cinema de horror constrói uma imagem “perigosa”, “violenta” e “louca” das personagens analisadas, dialogando com elementos religiosos e antifemininos, em um contexto estadunidense abertamente conservador em relação à emancipação e sexualidade feminina.

Já no segundo tópico temos como objetivo principal problematizar e compreender a violência extrema à qual os corpos femininos são submetidos nos três filmes. A questão principal foi entender por que tal violência e punição são recorrentes e visualmente explícitas. Por fim, no terceiro e último tópico, analisamos a construção e apresentação de personagens femininas retratadas como as “últimas sobreviventes”, ou seja, heroínas que resistem a todas as adversidades e assassinatos, estereótipo muito frequente nos filmes do gênero a partir da década de 1980 e fortemente associado a uma visão tradicional e conservadora de juventude e feminilidade.

Tendo em vista tais considerações o capítulo abrange a análise de diferentes tipos de estereótipos e personagens, o que possibilita um diálogo entre os filmes escolhidos, que apesar de serem idealizados por pessoas e instâncias diferentes, foram produzidos no mesmo país e em um período temporal muito próximo, possuindo assim inúmeras relações e semelhanças, como veremos a seguir.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Ressaltamos que ao longo do texto, para facilitar a compreensão do leitor, adicionamos imagens selecionadas e retiradas diretamente dos filmes (*screenshots* ou capturas de tela). Acreditamos que uma análise imagética é extremamente interessante e necessária, tendo em vista que os três tipos de personagem aqui analisados se distinguem entre si principalmente por meio da aparência física e da exibição constante de seus corpos.

3.1 A Anormalidade Feminina no Horror

Ao longo do primeiro capítulo desta dissertação demonstramos como o cinema de horror se encontra fortemente relacionado com questões de gênero e sexualidade, principalmente com temas referentes ao feminino, seu corpo e diferença sexual. Sendo assim, reiteramos que o feminino é constantemente imaginado como monstruoso, seja em produções mais antigas como *Sangue de Pantera* (Jacques Tourneur, 1942) e *A Mulher Vespa* (Roger Corman, 1959) ou mais recentes, como a série de filmes *Alien* que teve seu início em 1979.⁴¹⁶ Desta forma, são recorrentes, dentro do cinema de horror, representações negativas e abjetas do feminino, que geralmente ganham forma pela figura do monstro. Entretanto, apesar deste ser crucial para o desenvolvimento de todo o gênero - literário ou cinematográfico - acreditamos que no caso de algumas personagens, como as que serão analisadas a seguir, outro conceito que se mostra igualmente central é o de anormalidade.

Neste primeiro tópico analisaremos algumas representações femininas extremamente negativas produzidas pelos filmes escolhidos, a partir dos conceitos de anormalidade e monstruosidade. Seleccionamos três personagens que se mostram essenciais para o desenvolvimento dos enredos de *Carrie* e *Sexta-Feira 13*: Carrie e Margareth White (Sissy Spacek e Piper Laurie, respectivamente, em *Carrie*, 1976) e Pamela Voorhees (Betsy Palmer em *Sexta-Feira 13*, 1980). Por meio destas três figuras é possível notarmos como o cinema constrói uma imagem “perigosa” e “louca” do feminino, em um contexto de *backlash* estadunidense direcionado à emancipação feminina. Consideramos, portanto, que as mulheres não são apenas representadas como vítimas, mas também como antagonistas, devido à suposta diferença de seus corpos, de suas funções reprodutoras e também de sua sexualidade “desenfreada” e sem controle. Além do mais, ao longo da análise, refletiremos como tais características negativas, que causam medo e horror no público, também se relacionam com a construção da maternidade como algo natural e supostamente desejável por todas as mulheres.

Como afirmamos, a noção de anormalidade é crucial para esta análise, tendo em vista que as personagens não se caracterizam por completo como monstruosas. Apesar de serem enquadradas como antagonistas e “perigosas”, elas não são seres fantásticos, sendo inteiramente humanas e não possuindo nenhuma deformidade ou característica intersticial visível. A grande questão é que ao contrário dos monstros clássicos, cuja monstruosidade é manifestada pelo olhar, assemelham-se às mulheres comuns, incorporando papéis cotidianos

⁴¹⁶ Respectivamente: *Alien* (Ridley Scott, 1979); *Aliens* (James Cameron, 1986); *Alien 3* (David Fincher, 1992) e por último, *Alien – A Ressurreição* (Jean-Pierre Jeunet, 1997).

como os de mãe e filha, o que, por fim, as aproxima da realidade do espectador. Sendo assim, a característica que as torna ameaçadoras e origina o horror é justamente sua loucura, no caso de Margareth White e Pamela Voorhees, e do despertar da sexualidade, como acontece com Carrie. Como Michel Foucault afirmou, o anormal é na verdade um monstro cotidiano, um monstro banalizado.⁴¹⁷ De tal forma, acreditamos ser necessário nos debruçarmos primeiramente sobre o conceito, problematizado por Foucault, para depois analisarmos a construção destas personagens.

De acordo com o autor, em sua obra *Os Anormais*, três figuras habitam o terreno da anormalidade: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. A problematização acerca do que é o anormal e de como é visto pela sociedade perpassa importantes questões como sexualidade, monstrosidade e loucura, culminando na formulação do que Foucault chama de uma “teoria geral da degeneração”. No que tange a questão do monstro humano, figura que se mostra mais próxima a este trabalho, Foucault procura entender como a ideia de monstrosidade, antes enquadrada como a transgressão dos limites naturais, das classificações e das leis – exatamente como o cinema de horror clássico a desenha e exhibe – acabou se transportando do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples.⁴¹⁸ A espécie de uma “grande monstrosidade excepcional” acabou se distribuindo e dividindo em uma nuvem de pequenas anomalias, por meio de personagens que são, ao mesmo tempo, anormais, familiares e próximos de nosso cotidiano, exatamente como ocorre com as três personagens aqui comentadas.⁴¹⁹

Logo, o grande vetor do problema da anomalia será fixado pela psiquiatria, que estabelece um elo fundamental entre a loucura e o crime, por meio da ideia do instinto. Pela ideia de instinto, considera-se que os atos monstruosos e sem razão de certos criminosos não eram produzidos a partir de uma lacuna assinalada pela ausência temporária de razão, mas sim por uma dinâmica dos instintos:

São os impulsos, as pulsões, as tendências, as propensões, os automatismos; em suma, todas essas noções, todos esses elementos que, ao contrário das paixões da Idade Média, não são ordenados a uma representação primeira, mas se ordenam, ao contrário, a uma dinâmica específica, em relação à qual as representações, as paixões, os afetos estarão numa posição secundária, derivada ou subordinada.⁴²⁰

A ideia de instinto, segundo Foucault, possibilitaria a difusão do “grande monstro” para o “pequeno perverso” e também a transformação científica da ausência de razão em um ato patológico, circunscrito ao poder psiquiátrico. De tal forma, surgem novos personagens cujas

⁴¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. P. 49

⁴¹⁸ *Ibid.* P. 63

⁴¹⁹ *Ibid.* PP. 94 - 95

⁴²⁰ *Ibid.* P. 112

discrepâncias devem ser investigadas em relação a uma norma, ou seja, a uma regra de conduta que se opõe à irregularidade, desordem, esquisitice, excentricidade e discrepância.⁴²¹

Não será mais simplesmente nessa figura excepcional do monstro que o distúrbio da natureza vai perturbar e questionar o jogo da lei. Será em toda a parte [...] que esta encarará algo que terá, de um lado, estatuto de irregularidade em relação a uma norma e que deverá ter, ao mesmo tempo, estatuto de disfunção patológica em relação ao normal.⁴²²

Sendo assim, consideramos que as reflexões elaboradas por Michel Foucault nos possibilitam aproximar essa noção de instinto à análise das três personagens. Como já afirmamos, elas não possuem qualidades físicas que as enquadrem como monstruosas, sendo, portanto, inseridas dentro do domínio da anormalidade naquilo que Foucault nomeia como a “grande família indefinida e confusa dos anormais”. De tal forma, podemos considerar que a amálgama que as une e as insere em tal domínio é justamente a ideia de um instinto feminino, ou seja, de que as mulheres, devido a uma pretensa, unitária e instável natureza feminina, são mais propensas à loucura e acabam por cometer atos violentos, insanos e sem uma explicação aparente, conseqüentemente desobedecendo à norma imposta. Forma-se, segundo Foucault, uma engrenagem psiquiátrico-judiciária que define um campo comum à criminalidade e à loucura, em que a noção de instinto surge como uma pulsão irresistível, uma conduta normalmente integrada ou anormalmente deslocada dentro de um eixo de voluntário e involuntário.⁴²³ O/a anormal não é caracterizado/a por uma descontinuidade ou lapso de razão em seu comportamento, mas sim por um estado permanente, que o/a relega ao estatuto definitivo de aberrante.⁴²⁴

A partir do século XIX cria-se então uma pequena “população de anormais”, descritos como possuidores de condutas “aberrantes” e “desviantes”, elaborando-se também a noção de estado. O estado seria justamente a base da anormalidade, um fundo causal permanente e unitário a partir do qual são desenvolvidos certos números de processos e episódios marcados como patológicos e desviantes. As personagens aqui estudadas não possuem comportamentos considerados “perigosos” e “desviantes” devido a algum lapso ou circunstância temporária, mas sim por uma característica ou estado permanente que é intrinsecamente conectado a uma condição essencial: serem mulheres. Por fim, é também importante lembrarmos o que Foucault nomeia como teoria da degeneração, considerada como a maior peça teórica da medicalização do anormal. O degenerado seria o portador de um estado que não é doença,

⁴²¹ *Ibid.* P. 138

⁴²² *Ibid.* P. 139

⁴²³ *Ibid.* P. 240

⁴²⁴ *Ibid.* P. 261

mas sim anomalia, o que possibilitaria relacionar diretamente o desvio das condutas a um estado que é ao mesmo tempo hereditário e definitivo.⁴²⁵

Podemos, então, considerar nossas personagens como “anormais”⁴²⁶, justamente por se encontrarem num estado que é permanente, marcado pelo fato de serem mulheres e diretamente relacionado a questões como o exercício da sexualidade e da própria maternidade. Tanto Margareth White quanto Pamela Voorhees se mostram caracterizadas por uma loucura que se exterioriza em violência: uma loucura perigosa e negativa. Tal diferenciação não é aleatória, já que a loucura se apresenta e fixa efetivamente como a tecnologia do anormal.⁴²⁷ Já a “anormalidade” de Carrie, como veremos a seguir, está associada nitidamente ao despertar da sexualidade adolescente e à primeira menstruação.

De tal maneira, essas personagens, consideradas “anormais” e “degeneradas”, são transformadas em antagonistas. Entretanto, ressaltamos que naquilo que Foucault chama de tecnologia do anormal, o projeto de curar não existe, pois se trata de um estado permanente: “O degenerado é aquele portador de perigo. O degenerado é aquele que, o que quer que se faça, é inacessível à pena. O degenerado é aquele que, como quer que seja, é incurável”.⁴²⁸ É justamente por todos esses fatos que é possível enquadrarmos as três personagens selecionadas como “anormais”, afinal não podiam ser curadas, devendo, portanto, ser temidas e eliminadas.

Os estudos sobre a anormalidade e a sexualidade sempre caminharam muito próximos, de forma que no século XIX, qualquer estudo médico e psiquiátrico a respeito da reprodução implicava nos métodos de análise das anomalias.⁴²⁹ Num movimento de intertextualidade, a literatura e depois o cinema também passaram a representar e associar a anormalidade a uma sexualidade desenfreada e perigosa, principalmente por meio de personagens femininas.⁴³⁰ No caso do cinema de horror, um bom exemplo desta união entre sexualidade e anormalidade é a personagem de Carrie White.

Carrie é representada como uma menina de 16 anos, extremamente desengonçada e tímida, magra e com longos cabelos loiros, embaraçados e jogados em cima de seu rosto

⁴²⁵ *Ibid.* P. 276

⁴²⁶ Ressaltamos que quando nos referimos à essas personagens como “anormais”, “loucas”, “obsessivas”, “psicóticas” ou “histéricas” usamos tais termos de uma forma conotativa. Sendo assim, os termos se encontram acompanhados pelo uso de aspas, marcando narrativamente nosso lugar de enunciação como outro. Reforçamentos que tais categorias, provenientes dos discursos médico e psicanalítico, não são categorias analíticas nossas e não pretendem transmitir nenhum julgamento ou desaprovação de nossa parte.

⁴²⁷ FOUCAULT, “Os Anormais...” *Op. Cit.* P. 276

⁴²⁸ *Ibid.* P. 278

⁴²⁹ *Ibid.* P. 143

⁴³⁰ O cinema de horror não é o único a trabalhar com a associação da anormalidade e da loucura feminina à uma sexualidade desenfreada, sendo possível citarmos como exemplo as obras: *Uma Rua Chamada Pecado* (Elia Kazan, 1951) e *Clamor do Sexo* (Elia Kazan, 1961).

cheio de sardas.⁴³¹ Nos primeiros minutos do filme, durante uma aula de educação física em que um grupo de adolescentes joga uma partida de vôlei, percebemos que Carrie não pertence àquele lugar, sendo ignorada, empurrada e intimidada por suas colegas. Porém, o que veremos ao longo do filme e que irá diferenciá-la do resto das adolescentes de sua idade são seus poderes telecinéticos⁴³², que serão fortalecidos justamente com a chegada de sua primeira menstruação, tema que permeia o filme por completo.

FIGURA 1 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Primeira aparição da personagem, segundos antes da famosa cena do vestiário.⁴³³

A primeira menstruação de Carrie é capturada pelas câmeras logo nos cinco minutos iniciais, chegando tardiamente e de forma extremamente traumática. Enquanto a adolescente se encontra no chuveiro, ensaboando-se e conhecendo seu próprio corpo, em um momento que transmite serenidade, a cena é brutalmente interrompida pelo sangue menstrual que começa a descer por suas pernas. Sem saber o que estava acontecendo, devido à falta de conhecimento, Carrie entra em desespero e acredita piamente que se encontra ferida e por consequência, morrendo. Ao sair do chuveiro e implorar pela ajuda de suas colegas, ela vira motivo de piada das adolescentes, que riem de seu medo e jogam absorventes em seu corpo encurralado em um dos chuveiros. A “brincadeira” apenas se encerra quando a personagem é

⁴³¹ Aqui notamos uma certa diferença com a obra escrita por Stephen King, que descreve a protagonista como sendo uma adolescente acima do peso e cheia de espinhas, situada longe do padrão de beleza predominante. Já no filme, a personagem de Sissy Spacek, apesar de sua timidez e uso de roupas estranhas, ainda se encontra dentro desse mesmo padrão de beleza, justamente por ser uma adolescente magra, de alta estatura e com cabelos loiros. Ou seja, em nenhum momento a personagem é ridicularizada por suas colegas devido à sua aparência física, diferentemente do que acontece no livro, quando é chamada de “balofona idiota”.

⁴³² Telecinésia é descrita como um fenômeno ou capacidade de se movimentar e manipular objetos usando apenas a mente.

⁴³³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

resgatada pela professora de educação física, senhorita Collins⁴³⁴, interpretada por Betty Buckley, que tenta acalmá-la a qualquer custo. Enquanto Carrie continua inconsolável nos braços da professora, sem entender o que estava acontecendo, uma lâmpada do vestiário misteriosamente estoura, indicando o fortalecimento de seus poderes, que até então permaneciam latentes.

FIGURA 2 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Carrie ao perceber que estava sangrando.⁴³⁵

FIGURA 3 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A personagem é encurralada em um dos chuveiros.⁴³⁶

⁴³⁴ Apesar de ser uma personagem marginal no enredo, a professora de Educação Física possui um papel chave ao incentivar Carrie a se arrumar e ir ao baile, argumentando que era uma moça bonita e que apenas precisava usar mais maquiagem para acentuar sua beleza. Sendo assim, a professora oferece um caminho para atingir uma feminilidade tradicional e culturalmente construída por meio da vaidade, com dicas de postura, maquiagem e cabelo. Agindo como um modelo para Carrie, ela também constrói um caminho para um mundo adulto diferente das repressões impostas por sua mãe.

⁴³⁵ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴³⁶ *Id.*

Em diversas outras cenas, o espectador vai se tornando ciente de que os poderes de Carrie estão cada vez mais fortalecidos, sendo que toda vez que se encontra chateada ou perturbada eles saem do seu controle. Um bom exemplo se dá logo depois dos eventos no vestiário, quando é levada pela professora para a sala do diretor, onde consegue uma autorização para voltar antecipadamente para casa. Durante a conversa, o diretor a chama pelo nome errado inúmeras vezes, ignorando sua presença na sala e no ambiente escolar.⁴³⁷ Na última vez em que ele a chama erroneamente pelo nome de Cassie, Carrie, visivelmente perturbada, grita que seu nome não era aquele, o que imediatamente faz com que um cinzeiro caia da mesa. Outro exemplo é quando a personagem retorna a pé para casa e é perturbada por uma criança da vizinhança que passa de bicicleta gritando “Carrie louca, Carrie louca!”. Nesse exato momento, a câmera dá um *close-up* nos olhos de Carrie e o menino perde o controle da bicicleta, caindo no chão.

Os poderes vão se desenvolvendo, de forma que a personagem vai aprendendo e estudando acerca do que estava acontecendo, não causando maiores incidentes para si mesma e ao seu redor.⁴³⁸ Porém, eles não passam despercebidos e são revelados de forma trágica no grande momento do enredo, durante o baile da escola, transformando Carrie em antagonista e mulher “anormal”. É também justamente durante o baile que Carrie atinge, imageticamente, uma feminilidade alcançada por meio da vaidade, da maquiagem e do uso de roupas que correspondem tradicionalmente ao gênero feminino.

Durante o baile, o espectador é levado a acreditar que Carrie finalmente alcançaria um final feliz, pois lentamente começa a se encaixar no ambiente escolar e na “normalidade”. A decoração do ginásio, cheio de estrelas e brilhos, contribui para a criação de um lugar mágico e de um sonho que enfim se transformava em realidade. Porém, a felicidade de Carrie dura pouco e logo percebemos que os resultados do concurso de rei e rainha, tradição tipicamente estadunidense das *high schools*, foram perversamente alterados, fazendo com que ela e seu par, Tommy, fossem coroados. No momento da coroação, enquanto o casal é aplaudido por todos e conduzido ao palco do ginásio, Carrie realmente encarna a heroína dos contos de fada, sendo transformada, metaforicamente, de patinho feio em um belo cisne, assumindo a faceta angelical, delicada e feminina tal qual os contos de fadas a constroem.

⁴³⁷ A escola é nomeada como *Bates High School*, uma alusão clara ao *serial killer* do filme *Psicose*, Norman Bates.

⁴³⁸ Em nenhum momento o filme faz referência ao incidente mencionado no livro de King, em que Carrie, ainda criança, espia uma vizinha que tomava sol no quintal ao lado e quando punida por sua mãe faz pedras caírem do céu, atingindo somente a casa em que as duas moravam. O livro estabelece o fato de que os poderes de Carrie existem desde a sua infância, ganhando força com sua menarca, enquanto o filme opta por não incluir tal passagem em seu enredo. Em todo caso, a ausência deste trecho não altera o curso do enredo.

FIGURA 4 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Carrie no exato momento em que é anunciada como rainha do baile.⁴³⁹

FIGURA 5 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Já coroada e com as tradicionais rosas nos braços.⁴⁴⁰

Entretanto, a personagem é vítima de mais uma cruel “brincadeira” por parte de uma de suas colegas, Chris Hargensen, que também estava presente na cena do chuveiro, quando um balde cheio de sangue de porco é virado em cima de sua cabeça, instantes depois da coroação. É a partir desse momento, no auge de seu conto de fadas, que Carrie sofre uma metamorfose, dando início ao fim e a destruição. Desesperada e humilhada, a personagem, coberta de sangue de porco, entra em um estado catatônico. Momentaneamente, a câmera toma seu ponto de vista e vemos que em sua cabeça ela imagina que todos na plateia estavam rindo e zombando de sua desgraça.⁴⁴¹ Carrie entra em um transe vingativo, de forma que sua

⁴³⁹ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁴⁰ *Id.*

⁴⁴¹ Nem todos estavam rindo da situação, muitos se encontravam sem reação diante do que acabara de acontecer. Porém, como se os espectadores estivessem sentindo o que que Carrie sentia e imaginava, também escutamos os

imagem também se modifica: seus olhos tornam-se arregalados e sem vida, sua boca retorcida, seu corpo rígido e imóvel e suas mãos adquirem uma fisionomia de garras. Notavelmente, não existe mais nenhuma semelhança com a moça de alguns minutos atrás, de forma que sua imagem angelical e inocente é substituída e revertida por uma imagem de um ser “anormal”, destruidor e implacável. É justamente no corpo adolescente e feminino de Carrie que encontramos o estabelecimento de um lugar no qual a figura do anormal e do monstruoso convergem com a figura da vítima.

FIGURA 6 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Carrie enquanto imagina que todos os presentes no baile estão ridicularizando sua desgraça.⁴⁴²

FIGURA 7 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Já coberta com o sangue de porco.⁴⁴³

risos das adolescentes na cena inicial do vestiário; a voz de sua mãe afirmando que todos iriam rir dela e da professora Collins pedindo um voto de confiança para poder ajudá-la.

⁴⁴² FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁴³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

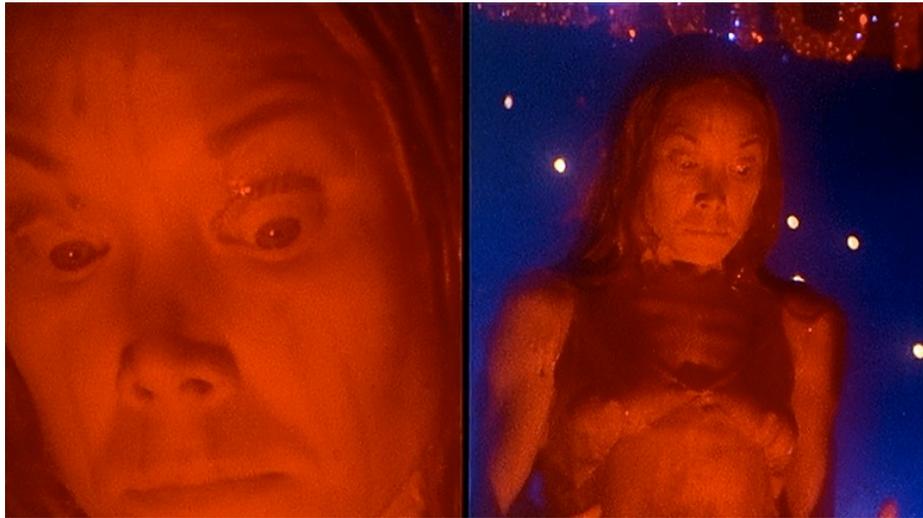
Sendo assim, a personagem inicia uma vingança implacável. Primeiramente, é interessante notarmos que a tela se divide em duas partes: a primeira, mostra a agonia e o pavor dos estudantes e a outra, mostra Carrie, que utilizando seus poderes, tranca todas as portas do ginásio, impossibilitando a saída das pessoas. A fotografia do filme abusa da cor vermelha, lembrando o sangue menstrual de Carrie e também o animalesco sangue de porco. O sangue de porco simboliza o sangue menstrual, aproximando metonimicamente o animal do feminino, descendo lentamente pelo corpo da adolescente, exatamente como aconteceu nos momentos iniciais, quando Carrie tem sua menarca. Nota-se assim uma associação ao mundo animal, de forma que o sangue menstrual é metaforicamente associado aos sentimentos de horror, repulsa, vergonha e humilhação. Enquanto todos os presentes tentam fugir, a personagem continua parada no alto do palco, sem se mexer e esboçar nenhuma reação, iniciando uma chacina e matando praticamente a todos que ali se encontravam, causando um incêndio de grandes proporções. Carrie, ainda em transe, desce do palco e caminha tranquilamente entre os destroços e chamas, saindo ilesa do ginásio.

FIGURA 8 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A tela se divide em duas para mostrar, simultaneamente, o desespero dos colegas e professores e a faceta “anormal” de Carrie.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 9 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: A partir da destruição, o filme também adquire uma fotografia nitidamente avermelhada.⁴⁴⁵

FIGURA 10 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: A personagem, que depois de sair do ginásio, vai caminhando para casa.⁴⁴⁶

O filme é notadamente marcado por uma imagética menstrual. O enredo se inicia com a menarca da personagem e atinge seu clímax com o sangue de animal derramado em seu corpo. O simbolismo do sangue está presente ao longo do filme e é incorporado como sangue menstrual, de porco, nascimento, contaminado por pecado, morte e vergonha, sendo até mesmo associado à cor do vestido da personagem e com a cor vermelha realçada em algumas cenas. Assim como a obra de Stephen King, a produção fílmica está saturada com uma noção preconceituosa e negativa da menstruação, propagada por inúmeros mitos e religiões. Em diversas histórias, sejam elas mitológicas, cinematográficas ou literárias, os poderes

⁴⁴⁵ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁴⁶ *Id.*

sobrenaturais femininos são relacionados intrinsicamente ao seu sistema reprodutor, particularmente à menstruação, que também é vista como sinal de pecado.⁴⁴⁷

De tal forma, podemos afirmar que os poderes descontrolados e destruidores de Carrie, que a constroem como ser “anormal” e perigoso, são iniciados e fortalecidos pelo sangue menstrual, fonte de sua humilhação, mas também de sua imponente vingança. O sangue, poderoso e mágico, é o responsável por “transformá-la” em mulher, mas também em personagem “negativa”, vista como possuída, assassina e bruxa. Carrie não é retratada apenas como um monstro, como é o caso de inúmeros outros personagens do cinema, como a criatura de Frankenstein ou Drácula, mas sim como um ser “anormal”, cuja diferença sexual é fundamental para o horror e medo que causa. Sua “anormalidade” e seus poderes telecinéticos são explicitamente associados à sua primeira menstruação e ao despertar de sua sexualidade, ambas representadas como fontes do mal. A personagem serve também como um alerta para os perigos e estragos que o desejo sexual feminino pode causar, tendo em vista que os poderes da personagem se apresentam como uma inscrição violenta e ameaçadora de seus desejos, reprimidos principalmente por sua mãe.⁴⁴⁸

A personagem exemplifica bem o que Foucault afirmou ser o “jogo entrecruzado do instinto e da sexualidade”, em que o instinto sexual se mostra o elemento de formação de todas as doenças mentais e de desordens de comportamento.⁴⁴⁹ O instinto sexual aparece como o mais impetuoso, imperioso e dominador dos instintos. É inegável que a “anormalidade” da adolescente está conectada com o despertar de sua sexualidade, fortalecida após a menarca, aparecendo como um bom exemplo de que “a sexualidade vai permitir tudo o que, de outro modo, não é explicável”.⁴⁵⁰

É inegável que o corpo feminino, principalmente quando definido em relação à suas funções reprodutoras e maternas, possui fortes associações com o monstruoso e o anormal, como podemos notar claramente por meio da personagem escolhida. Através da apresentação imagética de seu corpo adolescente, a diferença do corpo feminino é retratada como uma aberração, sendo que seus fluídos, sua capacidade reprodutora e sexualidade se tornam a verdadeira fonte de horror e medo do filme. Ao longo do enredo somos encorajados a nos identificar e criar simpatia com Carrie, uma adolescente aterrorizada pelo despertar de sua

⁴⁴⁷ CREED, Barbara. *Woman as Witch: Carrie*. In: **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 77

⁴⁴⁸ Ao longo do filme é possível repararmos de forma bem sutil o despertar da atração de Carrie pelo sexo oposto, personificado pelo atleta Tommy Ross, que a leva ao baile. A adolescente se mostra extremamente nervosa e tímida na presença do rapaz, além de possuir uma reportagem com sua foto pendurada no espelho de seu quarto.

⁴⁴⁹ FOUCAULT, “Os Anormais...” *Op. Cit.* P. 242

⁴⁵⁰ *Ibid.* P. 210

sexualidade e sua conseqüente incapacidade de manter-se inserida nos rígidos padrões impostos culturalmente à feminilidade, tentando em vão reprimir seus desejos e conseqüentemente seus poderes. Entretanto, seu desfecho trágico, que dialoga claramente com o discurso médico, sugere claramente que as mulheres, principalmente após a puberdade, encontram-se constantemente “ameaçadas” por forças que as podem levar à loucura.

Além da questão da sexualidade e dos poderes telecinéticos de Carrie, outro ponto igualmente importante no filme é a relação estabelecida entre ela e sua mãe, Margareth White. É justamente por meio dessa que a figura maternal é construída como sendo extremamente “perversa”, “repressora” e “psicótica”.

A primeira aparição da personagem se dá nos quinze minutos iniciais do filme, quando visita a casa da família Snell com o propósito de disseminar a palavra de Deus, distribuindo livros e panfletos. Margareth é caracterizada como uma mulher na casa dos quarenta anos, com cabelos ruivos e vestida inteiramente de preto, carregando uma sacola de couro, também preta e repleta de materiais religiosos. Desde o início ela é apresentada como uma “fanática”⁴⁵¹ que inspira desconforto em seus vizinhos, sendo constantemente evitada por suas excentricidades. Ao longo do filme, nota-se que a personagem traja apenas roupas pretas, aproximando assim sua imagem à de uma bruxa perversa, estereótipo feminino muito comum no cinema de horror.⁴⁵²

FIGURA 11 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Margareth visitando a família Snell.⁴⁵³

⁴⁵¹ Utilizamos os termos fanática e fanatismo entre aspas considerando que tais palavras vem dotadas de conotação negativa, sendo frequentemente utilizadas por grupos seculares para descrever e depreciar grupos religiosos.

⁴⁵² Inúmeros filmes do gênero de horror e de fantasia retratam o feminino associado à bruxaria: *O Mágico de Oz* (Victor Flemming, 1939), *A Máscara de Satã* (Mario Bava, 1960), *Suspiria* (Dario Argento, 1977), *Convenção das Bruxas* (Nicolas Roeg, 1990) e *Arraste-me Para o Inferno* (Sam Raimi, 2009).

⁴⁵³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Porém, sua característica mais marcante é seu “fanatismo” religioso, transformado em loucura, pois acredita piamente que a sexualidade feminina é uma herança maligna, responsável pelo pecado e perda da felicidade. Sendo assim, procura controlar Carrie a partir de suas ideias de pecado e danação e não de uma maneira afetuosa, buscando salvar a filha dos pecados femininos e corporais, inclusive omitindo questões acerca de sexualidade e reprodução, o que leva Carrie a acreditar que está morrendo nos eventos iniciais do filme.

Quando Carrie retorna da escola, após os eventos no vestiário, e confronta a mãe por ter omitido a existência da menstruação, Margareth recorre à história de Adão e Eva, afirmando que Eva foi fraca e libertou o pecado, sendo punida primeiro pela maldição do sangue e depois pela maldição da gravidez. Como uma insana, ela manda a filha se ajoelhar, argumentando que se Carrie tivesse permanecido pura e sem pecados, a maldição do sangue não teria vindo, afirmando também que precisavam rezar e pedir perdão por “suas almas fracas, perversas e pecadoras de mulheres”. Finalizando a cena, ela arrasta a filha, que desesperadamente implora para que a mãe parasse com aquilo, trancando-a em um armário debaixo das escadas, onde deveria rezar e pedir perdão.

FIGURA 12 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: O momento em que Margareth lê para Carrie os pecados de Eva.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 13 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Margaret obriga Carrie a se ajoelhar e pedir perdão por seus “pecados femininos”.⁴⁵⁵

Além do discurso religioso, outro elemento narrativo e imagético importante é que a casa da família White é representada como um espaço de misticismo, decorado por velas e imagens de santos, evocando assim uma atmosfera sombria que causa medo e aflição. A imagética religiosa é constante, de forma que em todos os lugares da casa é possível notarmos crucifixos, imagens e livros com conotação religiosa, o que passa uma tentativa desesperada de salvação, mas também de culpa. O armário onde Carrie é trancada é extremamente apertado e escuro, reforçando a claustrofobia física e mental, decorado também com um altar e uma figura de Jesus Cristo na cruz, além de velas e um exemplar da Bíblia.

A Sra. White reforça o medo e a desconfiança associados historicamente ao corpo e à sexualidade feminina, provenientes de uma mitologia judaico-cristã que constrói uma imagem ambígua da mulher associada ao pecado e oscilando entre a figura negativa de Eva e a redenção por meio da Virgem Maria.⁴⁵⁶ A personagem se insere nesta tradição e a perpetua, acreditando que a menstruação é uma maldição hereditária entre as mulheres que carregam o pecado original da carne.⁴⁵⁷ Quando Carrie conta que foi convidada para o baile da escola, desafiando pela primeira vez a autoridade e repressão materna, Margaret tenta impedi-la, afirmando furiosamente que agora os meninos viriam atrás de sua filha como verdadeiros animais, sentindo o cheiro do sangue de sua menstruação.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ *Id.*

⁴⁵⁶ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.* PP. 153 - 154

⁴⁵⁷ Outro bom exemplo de superstição envolvendo o sangue menstrual é o fato de que entre os séculos VIII e XI muitas Igrejas proibiam mulheres menstruadas de entrarem em seus recintos.

⁴⁵⁸ Esta não é a única associação que o filme faz com o mundo animal. Na cena em que os colegas de Carrie vão atrás do sangue de porco, um deles afirma: “uma vez saí com uma garota que era uma verdadeira porca!”, aproximando novamente o feminino ao animalesco. De acordo com Barbara Creed, mulheres e porcos são constantemente relacionados nos mitos e na linguagem. Um exemplo, segundo a autora, é que no grego e latim as genitálias femininas são referenciadas como “*pig*”. Cf. CREED, “Woman as Witch: Carrie...”, *Op. Cit.*

É interessante notarmos que esta cena evoca uma atmosfera escura e macabra, na qual mãe e filha jantam à luz de velas, tendo uma réplica da pintura *A Última Ceia* como pano de fundo, sendo a sala iluminada ocasionalmente por relâmpagos. Em meio ao delírio da mãe, Carrie implora para que a escute, afirmando que não iria mudar de ideia e iria ao baile. Sem sucesso, ela recorre aos seus poderes telecinéticos, fechando todas as janelas da casa e assustando a mãe, que afirma ser este um “poder de Satã”. A mãe diz que Satã também possuiu seu pai, o levando embora, porém Carrie responde que o que aconteceu não estava relacionado ao Diabo, mas sim ao fato de que o pai havia fugido com outra mulher.⁴⁵⁹

FIGURA 14 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Margareth e Carrie jantam à luz de velas com a réplica da pintura *A Última Ceia* ao fundo.⁴⁶⁰

FIGURA 15 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Margareth escutando a filha, que tenta convencê-la a deixá-la ir ao baile.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ No livro de King, o pai de Carrie não abandona a família, mas morre antes da filha nascer.

⁴⁶⁰ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁶¹ *Id.*

Quando Carrie finalmente se arruma para ir ao baile, trajando um vestido rosa, a Sra. White a repreende por sua suposta vaidade, afirmando que vermelho e seus similares seriam a cor do pecado. Novamente, vemos a associação ao sangue menstrual, referência constante ao longo do filme. Assim como no livro, a personagem também se refere aos seios da filha pelo termo “travesseiros imundos”, alegando que todos poderiam vê-los a partir de seu decote.⁴⁶² Margareth tenta repetidamente convencer a filha a tirar o vestido e pedir perdão. Quando seu pedido é ignorado, ela afirma que todos irão rir de Carrie e num ato de insanidade começa a se beliscar e a puxar os próprios cabelos. Logo após a saída da filha, ela afirma que não poderá deixar uma bruxa viver, associando mais uma vez o feminino à bruxaria e ao sobrenatural. Remetendo ao simbolismo religioso, propaga-se a ideia de que os “pecados femininos” unem todas as mulheres continuamente, sendo culpadas por todas as formas de maldade existentes no mundo. Se considerarmos o contexto de produção deste audiovisual, não foi aleatória nem anacrônica a adoção de tal simbolismo, pois o filme circulava com crescente intensidade numa época em que a emancipação e a liberdade sexual femininas estavam sendo fortemente contestadas e atacadas.

FIGURA 16 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A Sra. White tenta mais uma vez convencer Carrie à não ir ao baile.⁴⁶³

Já ao final do filme, logo após a destruição e os assassinatos, Carrie retorna para casa procurando reconciliação e o acolhimento materno. Ao encontrar todos os cômodos vazios, sem sinal da presença de sua mãe, a personagem se despe de suas vestes ensanguentadas e

⁴⁶² Em diversas outras cenas, a personagem censura as tentativas frustradas de Carrie em se aproximar dos colegas ou de se encaixar em um padrão de beleza. Em uma delas, quando Carrie recusa um pedaço de torta de maçã afirmando que lhe causava espinhas, a Sra. White responde que estas seriam uma forma utilizada por Deus para castigá-la.

⁴⁶³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

entra em uma banheira. O ato é extremamente simbólico pois o banho deveria livrá-la de todas as impurezas e pecados, retornando do transe destruidor e também ao suposto acolhimento do mundo materno. Ao sair do banho é interessante notarmos que a personagem traja uma camisola branca, encontrando a mãe vestida de maneira semelhante. Ao se livrar da roupa vermelha/rosa e optar pelo branco, Carrie parece “vestir-se” da desejada pureza, regressando ao mundo materno, casto e religioso. As duas se abraçam e Carrie pede perdão para a mãe, que relembra, de uma maneira enlouquecida, sua própria vida sexual, afirmando que o pecado nunca morre e que os avanços sexuais do marido a enchiam de nojo. Porém, com o desenrolar do monólogo, seu tom muda e ela passa a afirmar que gostava de seu “toque imundo”. Dessa forma, além de ser representada como extremamente devota, carregando um discurso religioso historicamente conhecido, a personagem também representa outro estereótipo patriarcal, o da mulher sexualmente insatisfeita e “louca”.⁴⁶⁴

FIGURA 17 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Carrie durante o banho de banheira.⁴⁶⁵

No clímax, ela executa a punição máxima e esfaqueia a filha pelas costas em um ato de sacrifício. Fazendo o sinal da cruz perante Carrie, que cai da escada ao se afastar da mãe, ela lentamente continua a empunhar a faca em sua direção, se mostrando muito alterada. É por meio deste ato, que a Sra. White assume a função convencionalmente exercida pelo assassino *slasher/stalker*. Utilizando seus poderes, mas já enfraquecida devido ao ferimento, Carrie comanda mentalmente uma grande quantidade de facas e objetos afiados, que atingem sua mãe e a penduram na parede em uma pose muito similar a de Jesus Cristo sendo

⁴⁶⁴ CREED, “Woman as Witch: Carrie”, *Op. Cit.* P. 79

⁴⁶⁵ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

crucificado.⁴⁶⁶ Nas cenas finais, a personagem retira o corpo sem vida da mãe, pregado na parede, e retorna ao armário embaixo da escada – o mesmo em que foi trancada para rezar e pedir perdão por ter nascido mulher – onde as duas são engolidas pela casa que pega fogo e vem abaixo devido aos poderes descontrolados de Carrie.

FIGURA 18 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Na única cena em que veste branco Margareth tenta “purificar” a filha.⁴⁶⁷

FIGURA 19 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A cena de sua morte, que se assemelha à uma “crucificação”.⁴⁶⁸

A personagem de Margareth encarna a “anormalidade” devido à loucura, que está associada à religião, mas também e inseparavelmente à maternidade. Entretanto, ela não é a única a encarnar uma maternidade disfuncional, tendo em vista que a personagem Pamela

⁴⁶⁶ Na obra literária, Carrie utiliza seus poderes para fazer o coração da mãe parar de bater. No filme, a morte se mostra muito mais teatral, recorrendo intensamente à uma iconografia religiosa.

⁴⁶⁷ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁶⁸ *Id.*

Voorhees, antagonista de *Sexta-Feira 13*, filme lançado quatro anos após o sucesso comercial de *Carrie*, também é uma mãe “anormal”.

Primeiramente, é interessante notarmos que apesar de assassinar praticamente todos os adolescentes presentes no acampamento *Crystal Lake*, a antagonista aparece apenas nos últimos quinze minutos do filme, permanecendo, anteriormente, fora do olhar da câmera. A personagem, descrita pelo roteiro como uma mulher bondosa com cerca de quarenta anos, aparece como uma “salvação” para a protagonista, afirmando que iria ajudá-la a escapar do assassino, sendo uma antiga amiga dos proprietários do lugar. Inicialmente, com uma voz calma e olhar bondoso, adota um ar maternal, acalmando e reconfortando a jovem de que tudo iria acabar bem e que iria cuidar dela.

FIGURA 20 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*



LEGENDA: A Sra. Voorhees quando aparece em frente às câmeras pela primeira vez.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 21 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*LEGENDA: Quando tenta acalmar a *final girl*, Alice Hardy.⁴⁷⁰

Todavia, a face da personagem logo começa a se modificar e seu tom de voz vai se tornando mais agressivo, perdendo a gentileza anterior e indicando uma mudança drástica em sua personalidade. Como se estivesse conversando sozinha, ela afirma que o lugar nunca deveria ter sido reaberto, pois muita confusão havia acontecido naquele ambiente. Ela então pergunta para a jovem se sabia que um garoto havia se afogado no ano anterior aos primeiros assassinatos, afirmando que os conselheiros não estavam prestando atenção, pois se encontravam “fazendo amor enquanto o menino se afogava”. Em uma espécie de transe, ela afirma que o nome do garoto era Jason Voorhees, seu filho, que se afogou enquanto trabalhava como cozinheira do acampamento, sendo que o menino deveria ter sido observado todo o tempo, pois não era um bom nadador. Nota-se no discurso da personagem a construção de um forte sentimento de culpa devido a uma suposta negligência materna, ou seja, ao invés de cuidar da criança a mãe se encontrava trabalhando, o que teria facilitado sua morte. De tal forma, mesmo não tendo nenhuma responsabilidade pelo que aconteceu, ela se culpava por uma suposta ausência.

A personagem vai se transformando e assumindo cada vez mais intensamente uma personalidade “louca” e “anormal”, refletida também em seu rosto, que visivelmente se transforma, a convertendo em uma pessoa perigosa e agressiva. Sua loucura assume tal dimensão que começa a enxergar cenas do filho se afogando e gritando desesperadamente por sua ajuda. A partir desse momento, fica claro que o assassino é na verdade uma mulher que procurava vingança pela morte de seu único filho. É interessante ressaltarmos que a personagem assume uma personalidade extremamente “psicótica”, conversando com o filho

⁴⁷⁰ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

falecido e inclusive culpando todos os monitores pela tragédia, inclusive os mais recentes, afirmando que eram irresponsáveis e não prestaram a devida atenção.

FIGURA 22 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*



LEGENDA: Quando começa a falar sobre Jason, seu filho, seu rosto adquire um ar perigoso e “maníaco”.⁴⁷¹

Porém, a característica mais marcante da personagem, além da mudança repentina de personalidade, é que quando realiza sua vingança, toma para si a identidade do filho, ou seja, quando se prepara para matar a última garota, adota uma voz infantil e masculina, repetindo inúmeras vezes: “Mate ela mamãe, mate ela! Não a deixe escapar. Não a deixe viver!”. Sua “anormalidade” é tão grande que Jason vive dentro de sua mente, incitando-a a cometer os assassinatos. A personagem tenta, de todas as formas, aniquilar a última adolescente viva, sendo que depois de uma longa sequência de perseguições é finalmente derrotada quando sua cabeça é decapitada em frente à câmera.

⁴⁷¹ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 23 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: Uma das inúmeras cenas em que tenta assassinar a *final girl*.⁴⁷²

Podemos afirmar que a Sra. Voorhees perpetua um aspecto negativo da maternidade, assumindo a postura de mãe “louca” e violenta, representando o estereótipo de que as mulheres são seres capazes de descambar para a “loucura” e “anormalidade” quando não conseguem a realização plena de sua pretensa natureza feminina. A imagem da mulher-mãe representa uma norma e quando esse papel não é cumprido ela pode ser impelida a extremos “psicóticos” e “perversos”, segundo o discurso médico e também psicanalítico.⁴⁷³ No caso da personagem, quando a função da maternidade é interrompida por um acidente trágico ela atravessa a fronteira entre a “normalidade” e a “anormalidade”, entre o patológico e o saudável, sendo retratada como um ser maligno e perigoso. É importante reforçarmos que apesar de atuar como uma figura punitiva, castigando comportamentos considerados “inadequados”, a Sra. Voorhees, diferentemente de Michael Myers em *Halloween*, não incorpora unicamente o papel de *slasher/stalker*, mas também encarna o maternal, ou seja, somos apresentados à uma personagem materna *slasher/stalker*, aparentemente sem nenhum paradoxo.

Podemos concluir que as três personagens distintas, apresentam uma representação violenta do feminino, cuja intenção é incutir medo e desconfiança no espectador. Consideramos, portanto, que as mulheres podem ser representadas como seres negativos pelo uso de diversas estratégias: seja por meio da sexualidade e da menstruação, como é o caso de Carrie, ou pela loucura e maternidade “anormal”, como notamos em Margareth e Pamela. Nos três casos, são construídas como seres “anormais” justamente pelo fato de serem mulheres, de

⁴⁷² FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁷³ KELLNER, *Op. Cit.* P. 152

forma que é possível notarmos uma associação do feminino às questões que supostamente ameaçam uma ordem patriarcal e normativa.

Por meio destas personagens notamos também uma representação do feminino associada ao mundo da natureza, da morte e da figura materna repressora e assassina. É importante lembrarmos que a maternidade, apesar de frequentemente romantizada e idealizada pelo cinema, também pode ser construída pelo recurso da ambivalência, associada à forças não humanas e sobrenaturais.⁴⁷⁴ Vemos que as três personagens, de formas diferentes, problematizam a maternidade, seja de forma literal como Margareth e Pamela, que são efetivamente mães, ou de forma metafórica, como Carrie, que após sua menarca, estaria pronta para exercer a maternidade, segundo uma visão naturalista e essencialista. Sendo assim, além da incorporação de estereótipos femininos negativos, também vemos a representação da maternidade anormal, ou seja, como um ritual de morte, violência e loucura, não de vida.⁴⁷⁵

Utilizando diferentes linguagens e enredos, os dois filmes encenam por meio das personagens femininas aqui analisadas, medos e fantasias claramente patriarcais, construindo as mulheres como seres perigosos, descontrolados e ameaçadores, cujas emoções destrutivas devem ser constantemente observadas e contidas. Portanto, representam um estereótipo feminino muito comum no cinema e na literatura: o da antagonista perigosa que deve ser temida e eliminada a qualquer custo. Entretanto, como veremos a seguir, dentro desse contexto estadunidense claramente antifeminino e de *backlash*, as mulheres não foram unicamente apresentadas pelo cinema de horror como antagonistas e “anormais”, mas também como vítimas, sofrendo inúmeras violências físicas devido ao exercício de sua sexualidade.

3.2 Corpos Ativos, Corpos Punidos

A exibição contínua da violência contra o corpo feminino não é exclusiva do cinema de horror, aparecendo também em diversos outros gêneros. O aparato cinematográfico não inventou o uso artístico de tal violência, mas concedeu expressão visual a uma questão que já existia nas narrativas literárias.⁴⁷⁶ Um bom exemplo, que antecede ao cinema, é o do escritor Edgar Allan Poe, que em seu ensaio *The Philosophy Of Composition* publicado em 1846, afirmou que a morte de uma bela mulher era “o tópico mais poético do mundo”.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ KAPLAN, *Op. Cit.* PP. 283 – 284.

⁴⁷⁵ MARTINS, “O martírio da tenente Ripley”, *Op. Cit.* P. 158

⁴⁷⁶ CLOVER. *Op. Cit.* P. 42

⁴⁷⁷ *Id.*

A exibição do corpo feminino e de seu assassinato têm se mostrado um tópico recorrente em diversas instâncias midiáticas, ganhando repercussão no cinema, principalmente no gênero do horror. Dario Argento⁴⁷⁸, diretor italiano, em uma entrevista afirmou que: “Eu gosto de mulheres, especialmente as bonitas. Se elas possuem um belo rosto e silhueta, eu prefiro muito mais vê-las sendo assassinadas do que uma garota feia ou um homem”.⁴⁷⁹ Já o diretor Alfred Hitchcock, durante as filmagens de *Os Pássaros* em 1963 alegou: “Eu sempre acredito em seguir os conselhos do dramaturgo Sardou.⁴⁸⁰ Ele disse: Torturem as mulheres! O problema de hoje em dia é que nós não torturamos suficientemente as mulheres”.⁴⁸¹

Contudo, apesar de se mostrar presente ao longo de toda a história cinematográfica, consideramos que a partir da década de 1970, o gênero de horror passa a conceder mais espaço para a exibição e violência contra o corpo feminino com maior brutalidade e sadismo, tornando-se, posteriormente, um dos motores narrativos de todo o gênero. Neste segundo tópico, procuramos problematizar e compreender a violência extrema à qual os corpos femininos são submetidos nos três filmes escolhidos, considerados também como marcos iniciais deste novo padrão cinematográfico que vai se estender e popularizar ao longo dos anos 1980. Como já foi afirmado anteriormente, as personagens femininas em tais produções sofrem mortes mais violentas e explícitas do que os personagens masculinos, tendo seus corpos mutilados e exibidos sem muita censura nas telas. Estas personagens encontram a morte devido a comportamentos considerados “inadequados” ou “promíscuos”, segundo os valores conservadores presentes na sociedade estadunidense da época.

Nossa questão principal é entender por que tal violência e punição acontecem, sempre tendo em vista o tempo e a sociedade da produção dos filmes, assim como analisar de forma mais detalhada as personagens, pouco aprofundadas pelos enredos, tendo por característica principal o fato de serem “descartáveis”, existindo para cumprir apenas um propósito: serem condenadas pelo público devido seus comportamentos e então assassinadas. Outra questão que enfrentamos é entender a frequente exibição do corpo feminino, acentuada pelos movimentos e escolhas da câmera, tornando-o extremamente erotizado e destinado ao prazer masculino.

⁴⁷⁸ Argento é, provavelmente, um dos mais famosos cineastas italianos do gênero de horror. É também conhecido por seus filmes no estilo *giallo*, gênero italiano que mistura enredos policiais com suspense. Seus trabalhos mais conhecidos são: *Prelúdio para Matar* (1975), *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) e *Tenebre* (1980).

⁴⁷⁹ SCHOELL, William. **Stay Out Of The Shower: 25 Years Of Shocker Films Beginning with “Psycho”**. EUA: Dembner Books, 1985. P. 54

⁴⁸⁰ O diretor se refere ao dramaturgo francês Victorien Sardou.

⁴⁸¹ CLOVER. *Op. Cit.* P. 42

Inicialmente, precisamos retomar a ideia de que a relação do corpo com o aparato cinematográfico que o expõe e transforma em espetáculo é algo presente desde o surgimento do cinema. Segundo Antoine de Baecque, o cinema é justamente uma forma de organização que busca registrar com auxílio da câmera, corpos que se relacionam em determinado espaço.⁴⁸² Logo, surge como uma forma de exposição dos corpos, que são utilizados para contar histórias, se tornando instrumentos de contemplação.⁴⁸³ A grande questão é que o cinema passou a proporcionar para o seu espectador, com cada vez mais frequência, corpos desolados, mortificados, suturados e violentados, que na sua grande maioria são femininos. Sendo assim, justamente pelo audiovisual funcionar por meio da captura, decomposição, cortes e depois colagem de histórias, imagens e corpos, que precisamos analisar tais corpos como metáforas, comentários e lugares privilegiados em constante diálogo com o contexto em que foram produzidos e exibidos.⁴⁸⁴

Segundo De Baecque, a relação de identificação do espectador com a história que se exhibe nas telas é fortemente influenciada pela exposição dos corpos: “O poder do encantamento do cinema está precisamente neste encontro: como os corpos convidam seus espectadores a entrarem no filme”.⁴⁸⁵ Em relação ao cinema de horror, tal premissa é facilmente explicada por supor-se que os espectadores, ao verem corpos mutilados e assassinados, sentem o medo e a aflição da degradação do corpo físico. Sendo assim, também investigam as consequências dos atos dos personagens, percebendo que são tão vulneráveis quanto as vítimas dos filmes. Como Vera Dika afirmou, é notável o fato de que em praticamente todas as sequências de abertura dos filmes de horror a partir de meados dos anos 1970, sejam apresentadas ou a morte de uma mulher ou a imagem de seu corpo assassinado.⁴⁸⁶

Podemos considerar que uma das exceções para a afirmativa de Dika é a cena de abertura de *Carrie, a Estranha*. As cenas iniciais do filme não mostram nenhum tipo de violência física, como em *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, mas sim expõem e mesclam os corpos das personagens numa atmosfera de erotismo e despertar da sexualidade adolescente. Nos primeiros minutos, a câmera passeia por um vestiário, como se fosse um observador privilegiado, lotado por adolescentes após uma aula de educação física. A música lenta e

⁴⁸² BAECQUE, Antoine de. Telas: O Corpo no Cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs). **História do Corpo**. Volume 3: As mutações do Olhar, o Século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. P. 481.

⁴⁸³ *Ibid.* P. 488

⁴⁸⁴ BAECQUE, *Op. Cit.* PP. 503 – 507.

⁴⁸⁵ *Ibid.* P. 494

⁴⁸⁶ DIKA, *Op. Cit.* P. 94

instrumental confere uma atmosfera erótica para a cena, que vai mostrando inúmeras meninas se despindo, penteando os cabelos e brincando entre si. De tal forma, o filme oferece um retrato da “adolescência estadunidense”, apresentando rapidamente diversas personagens que serão secundárias no desenrolar da trama. Lentamente, a câmera se aproxima de uma única menina que continua sozinha no chuveiro, Carrie. A personagem ensaboa seu corpo, em um momento de paz e solidão, como se estivesse em uma jornada de autoconhecimento. Graças aos movimentos da câmera, o espectador tem uma visão privilegiada do corpo da adolescente, que ensaboa seus seios, abdômen e pernas, completamente alheia às suas colegas. É interessante notarmos que pela união da música e dos enquadramentos escolhidos, a forma como Carrie toma banho se torna extremamente sensual e erotizada, inclusive, passando a impressão de que a personagem está sentindo prazer.

FIGURA 24 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: As cenas iniciais com os créditos do filme.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ FONTE: Retirada de *CARRIE*, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 25 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: As cenas iniciais do filme.⁴⁸⁸

FIGURA 26 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Por fim, a câmera encontra Carrie solitária no chuveiro.⁴⁸⁹

As cenas iniciais exibem o corpo feminino não de forma violenta ou mutilada, mas erotizada e sensual, destinando-se a um público consumidor teoricamente masculino. A câmera se assemelha a um observador escondido entre os armários, como se fosse um estudante do sexo masculino que invadiu o vestiário para espiar as meninas. A música lenta e o movimento da câmera acabam por contribuir para que as personagens sejam transformadas em fetiches e objetos do olhar, representadas muito proximamente à ninfas e fadas, sendo que a diferença sexual do corpo feminino é reforçada através dos contínuos *closes* em seios, pernas e abdomens.

Já *Halloween* e *Sexta-Feira 13* apresentam cenas de abertura muito similares, contando com o assassinato de uma personagem feminina e se situando anos antes dos eventos que

⁴⁸⁸ FONTE: Retirada de *CARRIE*, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁸⁹ *Id.*

veremos nos enredos. Em *Halloween*, considerado precursor deste tipo de cena, na abertura, situada na noite do Dia das Bruxas em 1963, a câmera divide o ponto de vista com alguém que rodeia uma casa em um subúrbio estadunidense e espia pela janela um jovem casal que namora no sofá. É interessante ressaltar que além de enxergarmos pelos olhos do intruso, também escutamos sua respiração e seus batimentos cardíacos, criando-se a impressão de que estamos em seu lugar.⁴⁹⁰

O casal decide subir para o quarto da moça e quando as luzes de cima se apagam o intruso entra pela porta dos fundos e se arma com uma faca de cozinha. Ele sobe as escadas, coloca uma máscara de palhaço e entra no quarto da jovem, que se encontra nua em frente ao espelho. O intruso olha ao redor e vê a cama desarrumada, o que indica a consumação da relação sexual, e logo é reconhecido pela jovem, que o chama de Michael. Segundos depois, ela é repetidamente esfaqueada, até cair morta no chão. Michael desce as escadas, abre a porta da frente e é encontrado por seus pais, que retiram a máscara revelando que o assassino é, na verdade, uma criança com cerca de seis anos de idade e que sua vítima foi sua irmã mais velha, Judith, que deveria estar o vigiando. É interessante que o namorado de Judith, cujo nome não é divulgado, sai completamente ileso do ataque, já que Michael espera o jovem ir embora logo depois da relação sexual para subir as escadas e assassinar a irmã. Exatamente quinze anos após os acontecimentos, no dia 31 de outubro de 1978, Michael, já adulto, inexplicavelmente escapa da clínica psiquiátrica em que estava internado e volta para o lugar do crime original, iniciando outra chacina.

FIGURA 27 – CENA DE HALLOWEEN



LEGENDA: A cena de abertura de *Halloween*.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ É importante notar que as cenas iniciais são bem escuras e o fato da câmera estar em primeira pessoa prejudica um pouco a visão, principalmente devido ao uso de uma máscara de palhaço pelo assassino.

⁴⁹¹ FONTE: Retirada de HALLOWEEN, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Dois anos depois, *Sexta-Feira 13* apresenta em sua abertura uma cena muito similar, dessa vez situada no acampamento *Crystal Lake* no ano de 1958, mostrando um grupo de monitores tocando violão e entoando cantigas na beira de um lago. Um jovem casal se distancia do grupo, entrando em uma cabana vazia e subindo as escadas para namorar escondido. Eles são seguidos por um intruso, que sobe as escadas e os examina de longe. Novamente, assim como em *Halloween*, a câmera se encontra em primeira pessoa, conferindo ao espectador um lugar privilegiado de visão. Os jovens, que não são nomeados, descobrem o intruso e antes que possam ter qualquer reação são brutalmente assassinados. Enquanto a morte do rapaz é rápida e fora do olhar da câmera, a moça sofre por mais tempo, tentando desesperadamente se defender e fugir. Por fim, a câmera vai se aproximando de seu rosto desfigurado pelo medo e pavor até que é congelada em uma expressão de pânico, dando espaço para os créditos iniciais.

FIGURA 28 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*



LEGENDA: A cena de abertura de *Sexta-Feira 13*.⁴⁹²

A partir dessas três cenas é possível afirmarmos que tais filmes exploram incansavelmente os recursos do corpo feminino. Este pode ser extremamente erotizado e objetificado, como nas cenas iniciais de *Carrie*, ou utilizado como instrumento de punição e adequação para comportamentos considerados “inadequados”. Em *Halloween*, por exemplo, Judith foi punida por não cumprir plenamente seus deveres de babá e também por se engajar em relações sexuais com o namorado. Já em *Sexta-Feira 13*, o casal de monitores é assassinado por ter se afastado do grupo e se omitido de suas responsabilidades, dando prioridade ao ato sexual “ilícito”. De tal forma, os três filmes mesclam, de maneiras e intensidade distintas, em suas cenas iniciais, elementos como violência, erotismo e

⁴⁹² FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

principalmente a nudez de um corpo feminino e adolescente, que se tornará o foco principal destas produções.

Para conseguirmos compreender melhor como tais elementos são articulados, além do diálogo com o contexto social e político estadunidense claramente conservador em relação à sexualidade e ao corpo feminino, optamos também por selecionar e analisar algumas personagens, marginalizadas pelos enredos e com características muito similares entre si. Todavia, inicialmente, é preciso considerar que os personagens masculinos, que não são analisados nessa dissertação, são pouco desenvolvidos e exibidos, principalmente se comparados com as personagens femininas, sendo geralmente divididos em três tipos: os assassinos punitivos, como Michael Myers, que encarnam o *slasher/stalker*; os adolescentes sexualmente ativos, cheios de energia e virilidade, cuja única função é “desobedecer” as regras e posteriormente morrer⁴⁹³ e por último, o personagem que aparece no momento crucial, apenas para salvar a *final girl*, como é o caso do Dr. Sam Loomis em *Halloween*.

Notamos, portanto, uma característica peculiar e recorrente: os personagens masculinos morrem por dois motivos gerais, ou por “desobedecerem” alguma regra, se envolvendo em atividades sexuais, consumo de drogas e bebidas ou por simplesmente estarem no lugar errado na hora errada.⁴⁹⁴ Em nenhum momento eles são construídos pelos roteiros de forma hipersexualizada ou como se seus atos e personalidades fossem prelúdios para suas mortes, como acontece com as mulheres. Além do mais, o corpo masculino não é repetidamente exibido e erotizado como o feminino. Analisando os três filmes notamos que não existe espaço para a nudez masculina e mesmo quando um casal se engaja em atividades sexuais apenas o corpo feminino é capturado pela câmera. Em *Sexta-Feira 13*, por exemplo, temos um jovem casal de namorados, Jack e Marcie, interpretados por Kevin Bacon e Jeannine Taylor, que são exibidos enquanto têm relações sexuais em uma das cabanas afastadas. Entretanto, ao longo de toda a cena, a câmera em nenhum momento foca no jovem rapaz ou em seu corpo, dando ênfase repetidamente ao rosto e à expressão de prazer da moça e em seu corpo nu. É notável como o corpo de Marcie é o único a ser exibido, aparecendo em primeiro plano e com seus seios à mostra, enquanto o corpo de Jack permanece escondido.

⁴⁹³ Esta é provavelmente a categoria que mais engloba personagens masculinos. Em *Carrie*, por exemplo, o personagem de Tommy Ross, namorado de Sue Snell, além de ser pouco aprofundado, sofre uma morte extremamente banal, quando é acertado na cabeça pelo balde de metal que despeja o sangue de porco em Carrie. Em *Halloween*, o personagem de Bob, namorado de Lynda, aparece apenas em uma cena e a única informação que temos é seu nome, sendo assassinado minutos depois de ter relações sexuais com a moça. Já em *Sexta-Feira 13*, temos quatro personagens masculinos e nenhum deles é desenvolvido pelo roteiro, servindo apenas para mortes rápidas e fora do enquadramento da câmera.

⁴⁹⁴ Como é o caso de Tommy Ross, por exemplo.

FIGURA 29 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: A câmera repetidamente flagra o rosto e o corpo de Marcie durante a relação sexual.⁴⁹⁵

FIGURA 30 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: O casal, logo após consumir o ato sexual, em *Sexta-Feira 13*.⁴⁹⁶

Outro bom exemplo de como as personagens femininas são construídas de forma extremamente sexualizada é por meio da figura de Chris Hargensen, interpretada por Nancy Allen, em *Carrie*. Desde sua primeira aparição, na cena do vestiário, já ficamos cientes que a personagem será uma das principais antagonistas da trama. Chris, uma adolescente de 16 anos e frequentadora do Ensino Médio, é construída imagetivamente como a adolescente mais bonita e sensual do colégio, encarnando o estereótipo já muito utilizado pelo cinema de “mulher fatal” e também de adolescente sexualmente experiente. A personagem é retratada como possuidora de um “excesso” de sexualidade que é proporcionalmente conectado às suas maldades. Por exemplo, a jovem não sente nenhum remorso ao jogar absorventes e

⁴⁹⁵ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁹⁶ *Id.*

ridicularizar o desespero de Carrie perante a menstruação. É justamente por esse ato e por enfrentar a professora de educação física que é penalizada, não podendo comparecer ao baile. Sendo assim, nutre um desejo de vingança em relação a Carrie, que culmina na fatídica cena do baile, que é intimamente conectado ao seu apetite sexual. Notamos aqui que a sexualidade adolescente e feminina é novamente retratada como sendo extremamente negativa, impulsionando desejos e sentimentos negativos e primitivos como a vingança e a maldade. Além do mais, a personagem é retratada como sendo extremamente feminina e vaidosa, estereotipada como fútil e descartável. Em inúmeras cenas, Chris é flagrada arrumando o cabelo, passando maquiagem e se observando no espelho. Todavia, apesar de ser visualmente uma mulher bonita, é representada como perversa, má e extremamente vingativa.

FIGURA 31 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Chris sempre aparece bem arrumada e maquiada, encarnando o estereótipo de “mulher fatal”.⁴⁹⁷

Entretanto, não são apenas suas atitudes que a constroem de forma hipersexualizada e negativa, mas também os enquadramentos e *close-ups* da câmera que insistem em mostrar seu corpo de forma comercial e erotizada. Uma das cenas que melhor sintetiza a união de todos esses elementos é quando Chris se encontra dentro do carro com o namorado, Billy Nolan⁴⁹⁸, em que os adolescentes trocam inúmeros olhares de desejo e malícia. Nesse momento, a câmera, incorporando o olhar de Billy, foca incansavelmente nos seios de Chris. Incorporando o estereótipo de “mulher fatal”, depois que estacionaram o carro, ela sensualmente se insinua para o rapaz e o convence, por meio de relações sexuais, a ajudá-la em seu plano contra

⁴⁹⁷ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁴⁹⁸ Apesar de não possuímos muitas informações a seu respeito, Billy, interpretado por John Travolta, encarna o estereótipo da masculinidade agressiva e violenta. Presumidamente um adolescente, ele bebe cerveja enquanto dirige, desobedecendo inúmeras leis, além de agredir fisicamente a namorada quando esta o enfrenta ou xinga. Além do mais, a pedidos de Chris é ele quem consegue o sangue de porco.

Carrie White. Sendo assim, a câmera continuamente enfatiza o olhar, a boca e os seios de Chris, que refletem sua maldade e contribuem para construir uma imagem extremamente sexualizada da personagem.

FIGURA 32 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A personagem frequentemente troca olhares de desejo com o namorado, exibindo um intenso apetite sexual.⁴⁹⁹

FIGURA 33 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Inclusive, insinuando uma prática de sexo oral, que posteriormente se concretiza, para tentar convencer Billy a ajudá-la em sua vingança contra Carrie.⁵⁰⁰

Já em outra cena, durante o baile de formatura, Chris e Billy se encontram escondidos debaixo das escadas, prontos para despejar o conteúdo do balde e concretizar seu plano.⁵⁰¹ No momento em que a adolescente vai puxar a corda, a câmera foca em seu rosto e lábios, que

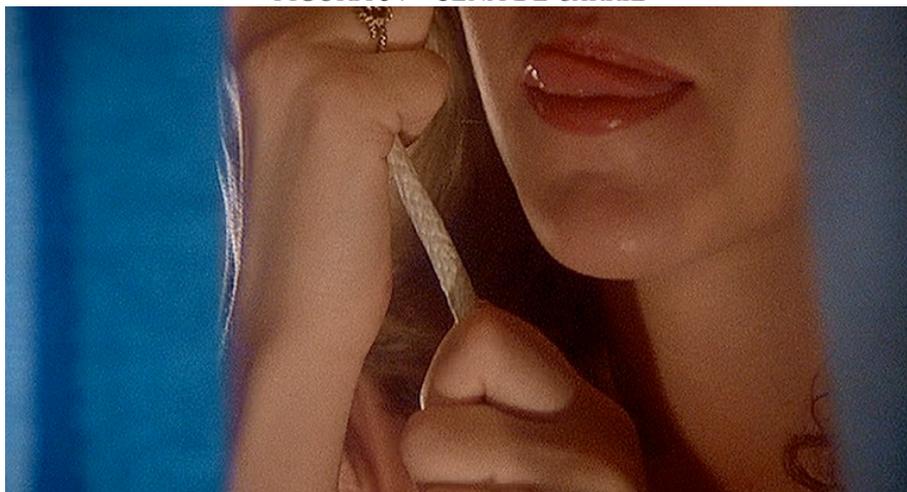
⁴⁹⁹ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁰⁰ *Id.*

⁵⁰¹ Depois de despejarem o sangue em Carrie, a dupla rapidamente sai do ginásio, indo espionar os eventos pela janela. Ao verem que tudo deu errado e que Carrie iniciou uma chacina com seus poderes telecinéticos, até então desconhecidos, tentam escapar, entrando no carro de Billy e dirigindo rapidamente para longe. Porém, na estrada são surpreendidos por Carrie que faz o carro perder a direção, capotar inúmeras vezes e por fim, explodir.

expressam uma satisfação sexual. Nota-se que a maldade, além de estar associada à uma sexualidade explícita e ativa, também é essencialmente feminina. Em nenhum momento do filme, vemos personagens do sexo masculino ironizando ou arquitetando maldades e planos contra Carrie. O feminino aparece, então, retratado de forma negativa e perigosa: fútil, maldoso, fofoqueiro e traiçoeiro, enquanto os personagens masculinos são instrumentais ou secundários.

FIGURA 34 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A câmera foca nos lábios de Cris segundos antes da personagem puxar a corda, criando a impressão de que está sentindo prazer no ato.⁵⁰²

FIGURA 35 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: No momento de destruição e desespero do baile, Chris e Billy são fitados por Carrie enquanto observam os eventos do lado de fora.⁵⁰³

Além de uma hipersexualização do corpo feminino e representação negativa das personagens que possuem sexualidade explícita e ativa, outro tema que permeia as narrativas

⁵⁰² FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁰³ *Id.*

é a punição por meio da morte violenta para aquelas mulheres que, por algum motivo, ultrapassaram os limites considerados “adequados”, se engajando em atividades sexuais, consumindo algum tipo de substância ilícita, fugindo de suas responsabilidades ou até mesmo mentindo para seus pais.

Em *Halloween*, como já vimos, a punição e brutalidade direcionadas ao corpo feminino ocorrem logo nos minutos iniciais, com o assassinato de Judith Myers. Porém, o filme também pune outras duas personagens justamente por seus comportamentos e atitudes. Annie e Lynda, interpretadas respectivamente pelas atrizes Nancy Kyes e P.J Soles, são apresentadas como duas adolescentes tipicamente estadunidenses, estudantes do Ensino Médio, que durante a noite do Dia das Bruxas são brutalmente assassinadas pelo *slasher/stalker* Michael Myers. Ambas são representadas como jovens bonitas e saudáveis, cujos interesses envolvem assuntos comuns entre as adolescentes de sua idade. Annie, filha do xerife da cidade, é a primeira a ser assassinada, quando dentro de seu carro é surpreendida por Michael que a sufoca e por fim corta sua garganta com uma faca de cozinha. Já Lynda é morta minutos depois de ter relações sexuais com o namorado, sendo estrangulada pelo assassino, que utiliza o fio do telefone para acabar com a vida da jovem, logo depois de também ter assassinado seu companheiro.⁵⁰⁴

FIGURA 36 – CENA DE *HALLOWEEN*



LEGENDA: Annie e Lynda, respectivamente, no início do filme.⁵⁰⁵

Entretanto, apesar de suas mortes parecerem banais, já que praticamente todo filme de horror apresenta assassinatos e por não serem personagens essenciais para o desenrolar da

⁵⁰⁴ Podemos considerar que Bob, namorado de Lynda, também foi punido por sua “desobediência”, ou seja, por ter se envolvido sexualmente com a moça. Porém, diferentemente das mortes femininas, a cena de seu assassinato é situada em um ambiente escuro, dificultando a visão e se caracterizando por ser muito mais rápida e menos exibida. Logo depois da relação sexual, ele vai até a cozinha buscar mais uma lata de cerveja, sendo surpreendido por Michael que acerta em seu peito uma faca de açougue

⁵⁰⁵ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

história, a violência praticada contra as jovens não é de forma alguma aleatória. Elas são assassinadas claramente como uma forma de punição por seus comportamentos, considerados “desviantes” por uma sociedade conservadora, sendo marcadas para a morte a partir do momento em que são apresentadas pela câmera.

Annie é assassinada no momento em que se preparava para ir ao encontro de seu namorado, que por algum motivo desconhecido, deveria estar de castigo em casa. A moça, que estava trabalhando como babá na hora, relega e abandona seus deveres, deixando a criança aos cuidados de sua outra amiga, Laurie⁵⁰⁶, justamente para ter um encontro sexual. Apesar de ser filha de uma autoridade local, o que supostamente implicaria em obediência às regras, a personagem ultrapassa outro limite moral quando é exibida fumando maconha dentro do próprio carro. Além do mais, seu corpo adolescente, assim como acontece com as estudantes no vestiário em *Carrie*, é objeto de um olhar controlador e vigilante, sendo constantemente apresentada nas telas trajando apenas suas roupas íntimas, característica que será recorrente nos filmes do subgênero, adquirindo de tal forma uma conotação sexualizada. Em uma das cenas, quando já se encontrava na casa da família Wallace para trabalhar como babá, Annie ignora o fato de que é observada por Michael, que do lado de fora acompanha todos os seus movimentos. Sem nenhuma relevância para o desenrolar da história, a moça suja suas roupas na cozinha e se despe na frente da janela, caminhando pela casa de roupas íntimas e sendo acompanhada pelo atento olhar do assassino. Nesse caso, o espectador masculino ocupa uma posição privilegiada de *voyeur*, pois ao assimilar o olhar de Michael, também assimila um poder sobre o corpo de Annie, que não percebe que está sendo espiada e, por consequência, que se encontra em perigo.

⁵⁰⁶ A personagem de Laurie, assim como Sue Snell e Alice Hardy, únicas sobreviventes dos massacres desses filmes, serão analisadas no tópico a seguir: *As Garotas Finais*.

FIGURA 37 – CENA DE *HALLOWEEN*

LEGENDA: Annie enquanto é observada por Michael.⁵⁰⁷

FIGURA 38 – CENA DE *HALLOWEEN*

LEGENDA: Minutos depois, a jovem é brutalmente atacada por Michael.⁵⁰⁸

Lynda encarna um modelo estereotipado de feminilidade: é loira, animadora de torcida e extremamente preocupada com questões relacionadas à beleza e ao sexo. Sem saber que seu namorado já havia sido morto, ela espera pacientemente na cama, sendo surpreendida por Michael, que aparece no vão da porta com um lençol cobrindo seu corpo e rosto, usando os óculos que pertenciam ao rapaz. Acreditando ser o namorado, ela tenta seduzi-lo, exibindo seus seios e perguntando se “enxergava algo que gostasse”. Ao não obter nenhuma resposta, ela levanta seminua e de costas para o invasor, para ligar para Laurie, sendo morta instantes

⁵⁰⁷ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁰⁸ *Id.*

depois.⁵⁰⁹ É importante apontarmos que precisamente nessa cena, Lynda assemelha-se a uma “ninfeta”, com seus longos cabelos loiros presos em duas marias-chiquinhas, o que a faz adquirir uma conotação ainda mais sexual e erotizada, realçada por seus seios que ficam constantemente à mostra, inclusive na hora de sua morte.

FIGURA 39 – CENA DE *HALLOWEEN*



LEGENDA: A personagem perguntando para Michael/Bob se ele “enxergava algo que gostasse”.⁵¹⁰

FIGURA 40 – CENA DE *HALLOWEEN*



LEGENDA: Minutos depois é brutalmente assassinada.⁵¹¹

Nota-se, portanto, que ambas as jovens morrem por motivos muito similares, ou seja, pelo fato de terem ultrapassado uma fronteira moral, claramente cometendo o mesmo erro cometido anos antes por Judith Myers. Tal ideia de que as personagens estão sendo assassinadas por Michael pelos mesmos motivos que o levaram a matar a irmã é reforçada na cena em que Laurie encontra o corpo das amigas. O corpo de Annie está posicionado em uma

⁵⁰⁹ Aqui temos outra cena de sexo em que apenas o corpo feminino e sua nudez são exibidos perante as câmeras. Ao longo da cena em que os jovens estão na cama, apenas visualizamos o corpo e seios de Lynda, que se posiciona de forma extremamente sensual enquanto Bob permanece o tempo todo coberto.

⁵¹⁰ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵¹¹ *Id.*

cama, a mesma em que Lynda e Bob tiveram relações sexuais, com os braços estrategicamente estendidos. Entretanto, o que mais chama a atenção é a inserção imagética da lápide de Judith, furtada misteriosamente do cemitério e que se encontra na cabeceira.

FIGURA 41 – CENA DE *HALLOWEEN*



LEGENDA: O corpo de Annie e a lápide de Judith estrategicamente reunidos.⁵¹²

É interessante observar que as mortes são privilegiadas pela câmera, que captura o sofrimento das moças em primeiro plano, prologando sua agonia perante a tela e funcionando justamente como um aviso para as espectadoras. Como já apontamos, *Sexta-Feira 13* imita muitos elementos presentes em *Halloween*, sendo que a exibição da morte violenta de personagens femininas e de seus corpos *seminus* também é um deles. Uma das grandes diferenças é que no enredo de *Sexta-Feira 13* as mulheres, com exceção de Alice Hardy, são ainda menos aprofundadas pelo roteiro, existindo com o único propósito de serem brutalmente massacradas.

As cenas iniciais também apresentam uma mulher sendo assassinada, de forma que a câmera aproveita seu sofrimento e foca em seu rosto repleto de pavor. Transportando para os dias atuais do filme, em 1980, a primeira personagem assassinada pela fúria da Sra. Voorhees é Annie, que se encontra a caminho do acampamento para exercer a função de cozinheira. Entretanto, a jovem nunca chega ao seu destino final, tendo sua garganta cortada depois de uma rápida perseguição pela floresta. Ela tenta a todo custo escapar e implora por sua vida, porém não obtêm sucesso e é rapidamente descartada da trama.

⁵¹² FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 42 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*LEGENDA: Annie, a primeira vítima da fúria assassina da Sra. Voorhees.⁵¹³

Ao desenrolar do filme, outras duas jovens também são brutalmente assassinadas. A primeira é Marnie, que chega ao acampamento acompanhada do namorado Jack, onde os dois procuram ocupar o cargo de monitores. A garota, assim como Lynda em *Halloween*, representa um estereótipo de feminilidade frágil e vaidosa, apresentada como uma moça bonita, delicada e apaixonada por seu companheiro. Depois de ter relações sexuais com o rapaz, que também é morto pela assassina, ela vai até o banheiro, localizado na parte externa e é violentamente surpreendida por um machado que acerta seu rosto. Por fim, Brenda, outra adolescente que também exerceria o cargo de monitora, é morta a flechadas no campo de arco e flecha, tendo seu corpo arremessado posteriormente pela janela da cabana para assustar a jovem que sobrevive.⁵¹⁴ Em nenhum momento, o filme apresenta a história de vida de tais personagens, suas características e personalidades, sendo que não possuem nem ao menos sobrenome. Seus diálogos são curtos e insignificantes e quando aparecem em frente à câmera frequentemente estão trajando roupas íntimas ou de banho. Todos esses elementos contribuem para que permaneçam ao longo do enredo como estranhas, dificultando uma identificação e sentimento de simpatia do público, o que as torna, por fim, “objetos” fáceis de serem observados e posteriormente descartados pela fúria assassina.

⁵¹³ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵¹⁴ Além disso, o filme também contabiliza a morte dos outros três conselheiros e do dono do acampamento, Steve Christy. Das quatro mortes masculinas, é interessante notar que apenas uma ocorre explicitamente em frente às câmeras, sendo a de Jack, o namorado de Marcie, que logo após o ato sexual tem sua garganta perfurada por uma lança.

FIGURA 43 - CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: Marnie é frequentemente exibida em suas roupas íntimas.⁵¹⁵

FIGURA 44 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: A cena em que é assassinada, momentos depois de ter relações sexuais com Jack.⁵¹⁶

⁵¹⁵ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵¹⁶ *Id.*

FIGURA 45 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: O corpo de Brenda também é exibido seminu pela câmera.⁵¹⁷

FIGURA 46 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: Seu corpo é violentamente arremessado pela janela.⁵¹⁸

É possível afirmar que os assassinatos funcionam como uma ação punitiva, impondo, mesmo que de uma maneira absurdamente anticonvencional, a ordem em um mundo considerado “caótico” e “imoral”, castigando comportamentos sexuais; a nudez; o uso de substâncias ilícitas e a desobediência à autoridade familiar. Os filmes expõem, por meio da linguagem do horror, os limites e pontos de pressão de alguns debates estadunidenses da época, principalmente em relação à adolescência, sexualidade e gênero.

Outro ponto importante é que nos três filmes as figuras familiares, notadamente a materna e paterna, estão ausentes ou marginalmente envolvidas nas vidas dos filhos, facilitando graças à sua negligência, os atos supostamente inconsequentes dos adolescentes. Os assassinos e suas obras atuam, simbolicamente, como “vingadores patriarcais”,

⁵¹⁷ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵¹⁸ *Id.*

assassinando os jovens da geração dos anos 1960, considerada como uma década de “excessos”, especialmente as mulheres quando se engajavam em atividades “ilícitas” como o sexo e o uso de drogas.⁵¹⁹ A função dos assassinos é, de maneira hiperbólica, substituir a autoridade parental, julgando e punindo violenta e severamente tais comportamentos que afrontavam os valores dominantes e conservadores da sociedade.

Um bom exemplo desses “anjos vingadores” pode ser observado por meio da figura de Michael Myers, o *slasher/stalker* de *Halloween*. O assassino atua como o mal reencarnado, não existindo nenhuma explicação concreta acerca de seu comportamento, nem de sua fúria assassina. No roteiro e créditos originais, o personagem é sequer nomeado, sendo creditado como *The Shape*, ou seja, a sombra. Sendo assim, é importante também ressaltarmos que uma figura muito associada e comum nos contos de horror é o bicho-papão, figura mítica que geralmente é usada para designar um demônio ou espírito que vem para atormentar ou devorar suas vítimas.⁵²⁰ O interessante é que sua forma modifica-se de acordo com o período cultural e histórico em que está inserido, assim como a figura abrangente do monstro, porém sua característica essencial permanece a mesma, representando a relação entre as fronteiras culturais e principalmente entre as ideias dominantes de certo e errado.⁵²¹ Em muitas narrativas, tal figura personifica o caos que existe no outro lado destas fronteiras, funcionando como um aviso sobre o perigo em cruzar e explorá-las, ou seja, procura manter uma ordem simbólica, castigando aqueles que ameaçam sua estabilidade ou hegemonia.⁵²² O conto do bicho-papão é criado e utilizado, desde seus primórdios, como uma maneira de ensinar crianças e adolescentes a obedecerem as regras dentro de uma disciplina mais severa e punitiva.⁵²³

⁵¹⁹ WILLIAMS, Tony. When Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 164 – 165

⁵²⁰ PHILLIPS, *Op. Cit.* PP. 132

⁵²¹ *Ibid.* PP. 132 -133.

⁵²² CREED, “Horror and the Monstrous-Feminine...”, *Op. Cit.* P. 40

⁵²³ PHILLIPS, *Op. Cit.* P. 134

FIGURA 47 – CENA DE *HALLOWEEN*

LEGENDA: Um bom exemplo de vingador patriarcal é Michael Myers.⁵²⁴

Podemos apontar que Michael e os outros assassinos representam metaforicamente um diferente aspecto do tradicional bicho-papão, cujo objetivo não é trazer caos cultural ou moral, mas sim, visar e punir aqueles que ultrapassaram as fronteiras tidas como moralmente aceitáveis.⁵²⁵ Tony Williams argumenta que a grande maioria dos personagens de horror, a partir dos anos 1980, principalmente os assassinos *slasher/stalker*, podem ser considerados como “um tipo de bicho-papão ultraconservador cultural”.⁵²⁶ Os assassinatos, então, sejam eles causados por poderes sobrenaturais ou por atitudes humanas, atuam principalmente como avisos para o grande público de que se agirem como tais personagens – violando regras morais e convenções sociais – também sofrerão consequências drásticas e violentas.

A partir destas questões concluímos que nos três filmes as mulheres são estereotipadas de duas formas abrangentes: primeiramente têm seus corpos expostos e erotizados, exibidos como se estivessem em constante observação e destinados a um público consumidor masculino; em segundo lugar, são enquadradas como vítimas, tornando-se objetos de violência, retaliação e punição. Contudo, atentamos que as duas formas não se excluem, sendo muitas vezes interligadas, de forma que uma personagem pode ser ao mesmo tempo colocada na posição de signo erótico e vítima, como é o caso de Chris Hargensen, em *Carrie*, que adicionalmente também é enquadrada como antagonista. Todavia, em ambos os casos notamos que o agressor e seus atos, além do olhar da câmera, são identificados como

⁵²⁴ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵²⁵ A referência à entidade do bicho-papão é frequente em *Halloween*. Em diversos momentos, o personagem de Tommy, uma das crianças colocadas sob os cuidados de Laurie, reforça seu medo perante tal figura. Quando a criança vê Michael pela janela de sua casa, ela afirma que viu o bicho-papão. Já nos minutos finais, quando o assassino é momentaneamente derrotado, Laurie, aos prantos, afirma para o psiquiatra de Michael, Dr. Loomis: “Era o bicho-papão”, sendo que o homem responde: “Na verdade era sim”.

⁵²⁶ WILLIAMS, “When Trying to Survive...”, *Op. Cit.* P. 175

masculinos. Reforça-se uma posição patriarcal no cinema que novamente procura subjugar o feminino ao masculino, utilizando principalmente da violência e revelando profundas desconfianças e descontentamentos perante a emancipação e a expressão da sexualidade feminina, assuntos muito debatidos e defendidos pelo movimento feminista das décadas de 1960 e 1970, que como vimos no segundo capítulo, se tornou um dos alvos principais da Nova Direita na década seguinte.

Sendo assim, em tais filmes é possível notarmos a perpetuação de atos de violência física e patriarcal, além de uma objetificação constante do corpo feminino. De acordo com Carol Clover, precisamos também levar em conta a existência de uma linguagem cinematográfica pré-estabelecida que visa justamente capturar os movimentos e expressões dos corpos e rostos femininos.⁵²⁷ Por meio do roteiro e de questões internas às filmagens, constitui-se um vasto elenco de emoções e atitudes que são tradicionalmente permitidas e associadas às mulheres. Tais emoções são amplamente utilizadas em tais filmes, de forma que o choro, a covardia, gritos, desmaios, tremores e a súplica por misericórdia se tornam pertencentes ao universo feminino.⁵²⁸

Encontramos, portanto, grandes demarcações de gênero e sexualidade nas produções escolhidas, principalmente nas diferenças estabelecidas entre os personagens masculinos e os femininos. Os personagens masculinos em nenhum momento são objetificados ou possuem seus corpos exibidos na tela, seja de forma erótica, por meio da nudez ou violenta, pelo assassinato, sofrendo mortes relativamente mais rápidas e geralmente afastadas do olhar da câmera. Enquanto isso, as mulheres têm repetidamente seus corpos representados em primeiro plano, geralmente nus e dotados de intensa carga erótica e sexual, destinados claramente ao olhar e prazer masculino. Além do mais, elas também sofrem maior violência, possuindo lutas de sobrevivência prolongadas nas telas, desfrutando mais tempo para contemplar sua dor e destruição.

O sofrimento e a punição direcionados intensamente ao feminino acabaram se tornando o motor narrativo destes filmes. É nítida a diferença entre as penas aplicadas ao feminino e ao masculino, como podemos reparar, por exemplo, nas mortes de Lynda e Bob em *Halloween* e de Jack e Marcie em *Sexta-Feira 13*. Nos dois casos, tanto a moça quanto o rapaz são considerados “culpados”, seja pelo ponto de vista do roteiro ou do assassino, que se

⁵²⁷ CLOVER, *Op. Cit.* P. 51

⁵²⁸ *Id.*

encontram permeados por uma mentalidade conservadora e patriarcal.⁵²⁹ Porém, apesar de praticarem os mesmos atos “irresponsáveis” e “imorais”, sofrem de maneiras e intensidades completamente distintas. De tal forma, são brutalmente castigados, porém é inegável que as mulheres sofrem muito mais pelo fato de serem mulheres.

O corpo feminino é então repetidamente reforçado enquanto frágil e sujeito passivo, subordinado à correção de um poder patriarcal extremamente rígido. Paralelamente às figuras femininas analisadas no tópico anterior, caracterizadas como “anormais” e “perigosas”, as personagens aqui discutidas também se inserem em um ciclo de *backlash* e violência simbólica, representadas, entretanto, como vítimas que imploram por misericórdia. Consequentemente, a suposta “fragilidade” feminina é incorporada por meio de dois estereótipos, intrinsecamente conectados ao período conservador da época, muito utilizados e conhecidos no cinema de horror. O primeiro, como vimos ao longo deste tópico, expõe e objetifica, tortura e elimina tais personagens, atuando principalmente como uma angustiante e conservadora punição aos atos considerados imorais ou irresponsáveis, que de certa forma, sempre estão associado à expressão da sexualidade e tomada de controle de seus corpos e prazeres. Já o segundo, busca reconstituir as mulheres por meio de personagens idealizadas: heroínas que assumem papéis tradicionais e conservadores de gênero e sexualidade, ficando conhecidas como as *final girls*, ou seja, as garotas finais, analisadas a seguir.

3.3 As Garotas Finais

Ao final dos anos 1970, além da vítima e da antagonista, outro tipo de personagem feminina se populariza nos filmes de horror: a garota final ou originalmente em inglês, a *final girl*. Tais personagens conseguem resistir a todas as adversidades impostas ao longo dos enredos, assim como vencem temporariamente a fúria dos assassinos. Ao longo deste terceiro e último tópico, nosso principal objetivo será o de analisar a construção e representação dessas personagens que ganham cada vez mais espaço, tornando-se recorrentes nas produções dos anos seguintes. Para isso, o percurso escolhido foi o de novamente selecionar três personagens, das três fontes audiovisuais: Sue Snell (interpretada por Amy Irving em *Carrie*, 1976); Laurie Strode (interpretada por Jamie Lee Curtis em *Halloween*, 1978) e Alice Hardy

⁵²⁹ Nos filmes produzidos ao longo da década de 1980, a punição para os jovens que se engajam em atividades sexuais se torna cada vez mais constante e explícita. Em *Sexta-Feira 13 Parte II*, por exemplo, lançado em 1981, um casal de adolescentes é morto justamente durante as relações sexuais, quando o assassino, Jason, passa uma lança pelas costas do rapaz, perfurando também sua namorada. Além do mais, as mortes femininas adquirem com frequência uma conotação extremamente sexualizada. No filme *Acampamento Sinistro* de 1983, uma das adolescentes é brutalmente assassinada quando o *slasher/stalker* insere em sua vagina um aparelho para modelar cachos, simulando de tal forma, uma penetração sexual.

(interpretada por Adrienne King em *Sexta-Feira 13*, 1980). Por meio deste recorte procuramos compreender como este estereótipo dialoga abertamente com o panorama conservador estadunidense da época.

O grande diferencial dessas personagens, que requer a urgência de uma problematização aprofundada, é que ao contrário das vítimas femininas que morrem como forma de punição por seus comportamentos e atitudes, tendo seus corpos mutilados, estas sobrevivem justamente por se enquadrarem em padrões conservadores e tradicionais de feminilidade e juventude disseminados nos Estados Unidos. Tais personagens sobrevivem aos massacres devido à sua “pureza”, prudência e recato, ou seja, sua recusa na participação em atividades sexuais, consumo de bebidas e drogas ilícitas, assim como dedicação aos estudos/trabalho e obediência à autoridade familiar, policial e da Igreja. Por meio da análise de tais personagens é possível compreendermos a circulação de um modelo de mulher idealizado por uma mentalidade conservadora, religiosa e patriarcal, inserida também no cinema de horror, que vai sobreviver aos massacres punitivos, sejam eles desencadeados por forças sobrenaturais, como em *Carrie*, ou por assassinos mascarados, como em *Halloween* e *Sexta-Feira 13*.

Contudo, é preciso apontar que o conceito de *final girl* não é uma novidade na análise destes tipos de filmes. O termo foi originalmente proposto por Carol Clover em seu ensaio *Her body, himself* em 1987, republicado em 1993.⁵³⁰ O conceito, segundo a autora, se enquadraria e seria útil para a análise de objetos personificados do horror - as mulheres - que possuem uma vontade surpreendente de sobreviver, apesar de todas as adversidades enfrentadas. Logo, a *final girl* é apresentada e construída desde o início como a personagem principal, aquela que possui características que a farão sobreviver àquilo que parecia impossível, sendo visivelmente diferente do resto do elenco.

O conceito de Clover se mostra extremamente interessante já que é um dos pioneiros a entrelaçar questões de gênero, identidade e sexualidade no cinema de horror. Sendo assim, precisamos compreender que a *final girl* parece, à primeira vista, um símbolo do empoderamento feminino, com todas as suas características independentes e forças para enfrentar o/a assassino/a, mas que na construção da trama tal tipo de personagem adquire sentido por estar inserida em um discurso conservador masculino mais amplo e direcionado a uma audiência masculina. É importante apontar também que o trabalho proposto por Clover se desloca para o campo da psicanálise, que não é o nosso foco. De tal maneira, ainda consideramos o termo extremamente útil e essencial, porém atentamos que não iremos nos

⁵³⁰ CLOVER, *Op. Cit.*

ater às questões psicanalíticas propostas pela autora, mas sim as deslocaremos para uma análise histórica e imagética.

De acordo com Clover, um dos primeiros filmes a apresentar uma sobrevivente feminina nesses moldes foi o filme de baixo orçamento *O Massacre da Serra Elétrica*, dirigido pelo estadunidense Tobe Hooper em 1974 e que apresenta a jovem Sally Hardesty, interpretada por Marilyn Burns.⁵³¹ Porém, Sally ainda não se encaixa totalmente no estereótipo de *final girl* porque é construída como uma heroína passiva, que tenta incansavelmente fugir e por fim é resgatada por um agente externo, ao contrário de suas predecessoras que além de se salvarem, também revidam de forma violenta.⁵³² Segundo Clover, a primeira *final girl* é justamente Laurie Strode em *Halloween*, dando espaço posteriormente para a elaboração de uma gama de outras personagens muito similares entre si.⁵³³

FIGURA 48 – CENA DE *O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA*



LEGENDA: Sally Hardesty ao final do filme *O Massacre da Serra Elétrica*.⁵³⁴

A *final girl* se caracteriza por ser, desde o início, visivelmente diferente de seus amigos, seja por suas roupas, corte de cabelo, maneira de se comportar, falar ou até mesmo por suas decisões tomadas durante o filme. Uma das mais destacadas características deste estereótipo é

⁵³¹ No filme, ambientado no Texas na década de 1970, um grupo de jovens adultos é perseguido por uma enfurecida família de canibais que enfrenta o declínio de seu negócio de abatedouro de gado e procura consumir e vender carne humana para sobreviver.

⁵³² Nas cenas finais, Sally consegue fugir da família de canibais e por sorte é resgatada por um caminhoneiro na beira da estrada. O filme ainda sugere que a personagem perdeu a sanidade durante os eventos que se seguiram, se encerrando com a moça ensanguentada na traseira do veículo rindo descontroladamente.

⁵³³ Podemos citar alguns exemplos, além dos que serão trabalhados aqui: Ginny (*Sexta-Feira Parte II*, 1981); Valerie (*O Massacre*, 1982); Nancy (*A Hora do Pesadelo*, 1984); Stretch (*O Massacre da Serra Elétrica II*, 1986) e Sidney (*Pânico*, 1994).

⁵³⁴ FONTE: Retirada de *O MASSACRE da Serra Elétrica*. Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper e Kim Henkel. EUA: Bryanston Pictures, 1974. 1 filme (83 minutos), sonoro, legenda, color., 16 mm.

que ao contrário de suas amigas e colegas, ela não é sexualmente ativa. O máximo que é permitido pelos roteiros é que tenha relações sexuais com um namorado, porém sempre envolvidas com a premissa do sentimento amoroso e de uma relação estável, sendo que tais relações, se concretizadas, acontecem fora do olhar da câmera. Além do mais, ela é a única do grupo de jovens a registrar e perceber os pequenos sinais de perigo que antecedem as tragédias, ocupando assim uma visão privilegiada.⁵³⁵ Podemos tomar como exemplo para esta última premissa dois momentos distintos, um de *Carrie* e outro de *Halloween*.

No primeiro, durante a fatídica cena do baile, quando Carrie é coroada, a câmera mostra inúmeras vezes ao espectador o balde cheio de sangue de porco, colocado estrategicamente em uma viga em cima do palco, preso a um cordão e pronto para despejar todo o seu conteúdo. Apesar do conhecimento do espectador de que algo irá dar errado, fortalecido pela música de suspense, os estudantes e professores que alegremente aplaudem Carrie e Tommy não desconfiam do que está para acontecer. A única exceção é Sue Snell, que clandestinamente⁵³⁶ entra no baile e espia os eventos dos bastidores, ansiosa para ver o triunfo de Carrie, sendo a primeira e única pessoa a ver o balde, percebendo de imediato as intenções de Chris e Billy. Sue tenta desesperadamente avisar a professora Collins, que não lhe dá atenção e a expulsa do baile, fechando as portas do ginásio e a trancando para fora.

Já em *Halloween*, logo nos trinta minutos iniciais do filme, Laurie e Annie caminham juntas depois da aula quando Michael Myers aparece pela primeira vez por completo desde a sua fuga da clínica psiquiátrica. A câmera foca no caminho em frente das jovens e mostra o assassino parado ao lado de um arbusto, encarando-as fixamente. Apesar de estar totalmente visível e exposto, Laurie é a única que o vê, já que quando Annie levanta a cabeça, a figura misteriosamente desapareceu. A moça alerta sua amiga, se mostrando visivelmente preocupada com o homem que acabou de ver, porém, obtém como resposta apenas brincadeiras sarcásticas envolvendo Laurie e seu recato perante o sexo masculino.⁵³⁷ Annie vai até o arbusto e começa a gritar: “Laurie querida, ele quer conversar com você! Ele quer te levar para sair hoje à noite.” Quando Laurie argumenta que a figura realmente estava ali, Annie responde: “Pobre Laurie, afugentou mais um”.

⁵³⁵ CLOVER. *Op. Cit.* P. 39

⁵³⁶ Ao pedir que Tommy levasse Carrie em seu lugar, Sue não poderia mais atender ao baile, já que uma das especificações era que todos os adolescentes deveriam ir acompanhados.

⁵³⁷ Minutos após essa cena, Laurie chega em casa assustada e sobe diretamente para seu quarto. Olhando pela janela, ela novamente enxerga Michael, dessa vez parado em seu quintal entre os lençóis pendurados no varal, encarando fixamente a janela que dá para seu quarto. Quando a câmera foca novamente, Michael não se encontra mais lá, deixando Laurie desconfiada e com medo o restante do filme.

FIGURA 49 – CENA DE *HALLOWEEN*

LEGENDA: Laurie é a única do grupo de jovens a enxergar Michael e prever o perigo que se aproxima.⁵³⁸

Podemos argumentar que o fato de tais personagens possuírem uma visão privilegiada, reparando em pequenos indícios, destaca-as do restante do grupo, colocando-as em um patamar em que a sobrevivência é possível. Desde o início dos filmes, a *final girl* se coloca como uma jovem prudente, atenta e extremamente responsável, não se deixando levar pelas atitudes “irresponsáveis” de suas amigas. Além do mais, se encaixa em um modelo conservador de feminilidade, não apenas por suas atitudes, mas também por sua aparência física. De acordo com Clover, estas personagens reúnem em si características harmoniosas: são femininas o suficiente para chamar a atenção do público masculino, mas não tão femininas a ponto de perturbar as estruturas de competência e sexualidade masculinas.⁵³⁹ Podemos sugerir então, que tais personagens são associadas a uma feminilidade convencional, pregada por muitos líderes da Direita Cristã como Beverly LaHaye, assim como por personalidades como a primeira-dama Nancy Reagan, que desempenhavam um papel tradicional de gênero com finalidade política.⁵⁴⁰ As *final girls* podem ser o exemplo perfeito de tal feminilidade combinada e equilibrada: são ativas, inteligentes, visualmente femininas e atraentes, porém, ao contrário de suas amigas, que são brutalmente assassinadas, em nenhum momento perdem o controle deixando sua sexualidade aflorar, tornando-se “mulheres fatais” que precisam ser urgentemente punidas.

⁵³⁸ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵³⁹ CLOVER. *Op. Cit.* P. 51

⁵⁴⁰ Além das ideias propagadas por LaHaye e Nancy Reagan, que já foram discutidas anteriormente, outro ponto importante é a imagem pública que adotavam. Ambas transmitiam uma imagem feminina conservadora e tradicional que era fortemente relacionada a seus estilos pessoais de vestimenta, nunca se apresentando com decotes ou saias acima do joelho, por exemplo. Quando vinham a público estavam sempre muito bem arrumadas e maquiadas, porém sempre de forma equilibrada, trajando símbolos e cores historicamente associados a feminilidade, como vestidos e ternos nas cores rosa, azul claro e branco, além de jóias, como colares de pérola.

É inegável o fato de que Laurie Strode é a primeira personagem que reúne todas as características necessárias para ser definida como uma *final girl*.⁵⁴¹ Laurie também é a protagonista de *Halloween*, considerado como o pioneiro do estilo *slasher/stalker*, que iria posteriormente privilegiar tal tipo de personagem. Entretanto, não podemos esquecer uma personagem pouco discutida e que raramente é considerada uma *final girl*: Sue Snell em *Carrie, A Estranha*, lançado dois anos antes, em 1976. Podemos afirmar que se Laurie reúne todas as qualidades e desempenha plenamente o papel de sobrevivente virginal, é Sue quem estabelece o modelo para o desenvolvimento de tal tipo nos anos seguintes.

A primeira aparição de Sue no filme é logo na fatídica cena do vestiário. Aqui se estabelece um ponto marcante de diferença entre ela e as *final girls* que a sucederam, Laurie e Alice. As últimas duas não fazem nenhum ato condenável ao longo dos enredos, já Sue se deixa influenciar pelas amigas e participa da perversa brincadeira em que as meninas jogam absorventes internos em Carrie gritando “Tampe isso! Tampe isso!”. Entretanto, a falha da personagem dura pouco, já que ao contrário de suas colegas, que continuam rindo enquanto a professora as reprime, Sue rapidamente se arrepende de seu ato. Além do mais, é importante frisar outra diferença: ao contrário de Laurie e Alice, Sue não é a personagem principal do filme, mas acaba desempenhando um papel fundamental no desenrolar dos eventos.

FIGURA 50 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Sue durante a “brincadeira” no vestiário é visualmente a única que demonstra arrependimento instantâneo.⁵⁴²

⁵⁴¹ *Halloween* foi o filme de estreia de Jamie Lee Curtis. Posteriormente, a atriz ficou famosa por seus papéis em filmes de horror, como *Terror Train* (1980); *Prom Night* (1980) e *Halloween II* (1981), ganhando o título entre os fãs de a “rainha do grito”.

⁵⁴² FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Durante o filme inteiro ela encarna o estereótipo da “boa moça”. Se nos minutos iniciais comete um erro e ridiculariza o desespero de Carrie, isso não se repete, pois passa o restante do enredo tentando se desculpar e recompensar a colega, inclusive abrindo mão de ir ao baile com seu namorado. Visualmente, a personagem interpretada por Amy Irving, é uma jovem bonita de 16 anos, com olhos azuis e cabelos castanhos e cacheados. Ao contrário de sua colega, Chris Hargensen, ela nunca é retratada de forma sexualizada ou obscena, usando maquiagem em excesso ou roupas que possam ser consideradas “provocantes”. Cria-se uma identificação com um modelo conservador de adolescente, já que Sue pode ser considerada como a boa e gentil garota da casa ao lado. A personagem mora em um bairro de subúrbio, com seus pais e irmã mais nova, com quem presumimos possui um bom relacionamento, frequenta o Ensino Médio e namora o garoto mais popular e bonito da escola, o atleta Tommy Ross. O caráter da moça é reforçado por sua mãe, que quando visitada por Margareth White, responde: “A minha Sue é uma boa menina.”

FIGURA 51 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: Tommy Ross e Sue Snell.⁵⁴³

O enredo estabelece Sue no centro de uma família burguesa tradicional, como a filha mais velha que possui bom relacionamento com todos e que obedece aos pais, professores e outras autoridades. Além de ser retratada como uma “moça de família”, ela também é a única que enfrenta Chris e suas maldades. Quando as jovens estão sendo punidas pela professora de educação física devido aos eventos ocorridos no vestiário, Chris não se conforma com o castigo e enfrenta a educadora, incitando suas colegas a fazerem o mesmo. Nessa situação, Sue é a única que se impõe, mandando Chris parar de reclamar e se conformar com a punição, se mostrando realmente arrependida do que aconteceu.

⁵⁴³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Entretanto, o roteiro reforça dois pontos cruciais que fazem de Sue uma *final girl* e nos ajudam a compreender o fortalecimento desse estereótipo cinematográfico. Primeiramente, é importante darmos atenção para seu relacionamento com Tommy, interpretado por William Katt. Apesar de o espectador não possuir muitos detalhes acerca do namoro, os dois são retratados como o casal perfeito e equilibrado, representando um estereótipo muito comum no cinema *Hollywoodiano*: jovens do Ensino Médio extremamente apaixonados que logo após a formatura provavelmente irão casar e constituir uma família.⁵⁴⁴ Em nenhum momento, os dois são pegos em atos ou insinuações sexuais, sendo sempre retratados de forma inocente e ingênua: andando abraçados, conversando ou trocando olhares carinhosos.⁵⁴⁵ Um bom exemplo dessa construção é uma cena quando os dois jovens são filmados juntos, estudando e assistindo televisão. Entretanto, como seria de se esperar dos outros personagens, os dois não trocam olhares ou insinuações que indicam desejo sexual, mantendo, inclusive, uma distância física. Ao mesmo tempo, nos é mostrado o outro casal do enredo, Chris e Billy, dentro de um carro estacionado em algum lugar afastado do centro da cidade. O clima entre os dois é completamente diferente, ficando claro que estavam saindo para namorar escondido. A cena é notadamente mais escura e o casal é retratado bebendo cerveja, discutindo verbalmente e se beijando, de forma que a interação se encerra com Chris praticando sexo oral em Billy.

FIGURA 52 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A cena em que Sue e Tommy estudam e assistem televisão juntos.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Popularmente, esse tipo de casal é conhecido na língua inglesa como “*high school sweethearts*”.

⁵⁴⁵ O roteiro não deixa claro se os dois já se engajaram em relações sexuais, sendo assim não é possível sabermos se Sue é virgem ou não. Mesmo assim, diferentemente do livro de Stephen King, o filme não faz nenhuma referência à uma possível gravidez não planejada da personagem.

⁵⁴⁶ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 53 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Em outro lugar, Chris e Billy conversam e namoram no carro.⁵⁴⁷

FIGURA 54 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: A cena se encerra com Chris praticando sexo oral no namorado.⁵⁴⁸

Podemos afirmar que a escolha de intercalar as duas cenas não é aleatória, servindo como artifício para produzir dois relacionamentos, personagens e atitudes completamente antagônicos. O namoro de Sue e Tommy é retratado como o típico amor adolescente, com sentimentos de respeito e carinho, porém casto e comportado, já que não se observa nenhum indício de sexualidade.⁵⁴⁹ Já o relacionamento de Chris e Billy é exibido como puramente sexual, carnal e violento. Cria-se, de tal forma, dois polos opostos: um relacionamento que é

⁵⁴⁷ FONTE: Retirada de *CARRIE*, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁴⁸ *Id.*

⁵⁴⁹ É interessante compararmos o casal com o do *remake* de 2013, que apresenta uma diferença enorme em relação ao exercício de sua sexualidade. Diferentemente do longa de 1976, na produção de 2013, Sue e Tommy (interpretados respectivamente por Gabriella Wilde e Ansel Elgort) aparecem tendo relações sexuais dentro do carro do adolescente. Além do mais, a gravidez de Sue, levemente sugerida por Stephen King e descartada pelo filme de Brian de Palma, é concretizada e a adolescente é exibida grávida nos momentos finais.

considerado positivo e saudável, devendo ser almejado e imitado pelos jovens espectadores e outro extremamente negativo, que deve ser evitado a qualquer custo e que resulta na eliminação dos personagens.

Outro ponto crucial para compreendermos a inserção de Sue como *final girl* é sua abdicação do baile em favor de Carrie. Tentando se redimir com a colega, a moça convence Tommy a convidá-la para a festa, mesmo que isso implique em não participar e ficar em casa. As intenções de Sue se mostram benevolentes e inocentes desde o início, sendo que a personagem não possui a menor ideia do desastre que irá se suceder. Sue se mostra tão boa e generosa que não se importa em ver seu namorado acompanhando outra menina, muito menos por serem coroados rei e rainha do baile. Pelo contrário, ela se mostra feliz e realizada com a felicidade de Carrie, encarnando simbolicamente a personagem da fada madrinha. É justamente sua bondade, abdicação, pureza e recato que a fazem sobreviver ao massacre promovido por Carrie. Sue é assim, a única dos jovens que sobrevive à noite do baile. É importante apontarmos, que ao contrário de suas predecessoras, Laurie e Alice, ela não combate nem revida o antagonista da trama para se salvar, nesse caso, Carrie, mas estabelece desde o início um comportamento que justifica sua salvação. De tal forma, podemos considerá-la uma *final girl*, porque além de ter a sexualidade sob controle; obedecer e se relacionar bem com seus pais e ter uma feminilidade equilibrada, é também a única dos jovens que experimenta um sentimento de empatia com Carrie.

FIGURA 55 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: O momento em que a personagem espia a coroação de Carrie.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Sua última aparição é nos momentos finais do filme, quando todos os seus colegas já morreram e Carrie e Margareth foram engolidas pela própria casa. Sue aparece caminhando pela rua, em uma atmosfera de sonho e fantasia, incorporando uma imagem virginal e pura: se encontra descalça e com flores nas mãos, usando os cabelos soltos e trajando um longo vestido branco. Sua imagem assemelha-se à de uma noiva caminhando para o altar. Com uma forte conotação religiosa, a personagem entra no terreno em que se encontrava a antiga casa das White, se ajoelha e aos prantos deposita as flores em cima dos destroços, sendo que nesse exato momento a mão ensanguentada de Carrie rompe o solo e segura seu braço. A câmera vai se distanciando e o filme se encerra com a imagem de Sue, reconfortada por sua mãe, acordando do sonho aos gritos.⁵⁵¹

FIGURA 56 – CENA DE *CARRIE*



LEGENDA: A cena do sonho em que Sue caminha até a casa das White.⁵⁵²

⁵⁵¹ Nota-se, portanto, um final ambíguo, já que não sabemos se o sonho de Sue foi apenas um pesadelo, decorrente dos traumas sofridos; se a personagem perdeu a razão ou se os poderes de Carrie permaneceram ativos mesmo após sua morte.

⁵⁵² FONTE: Retirada de *CARRIE*, a Estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

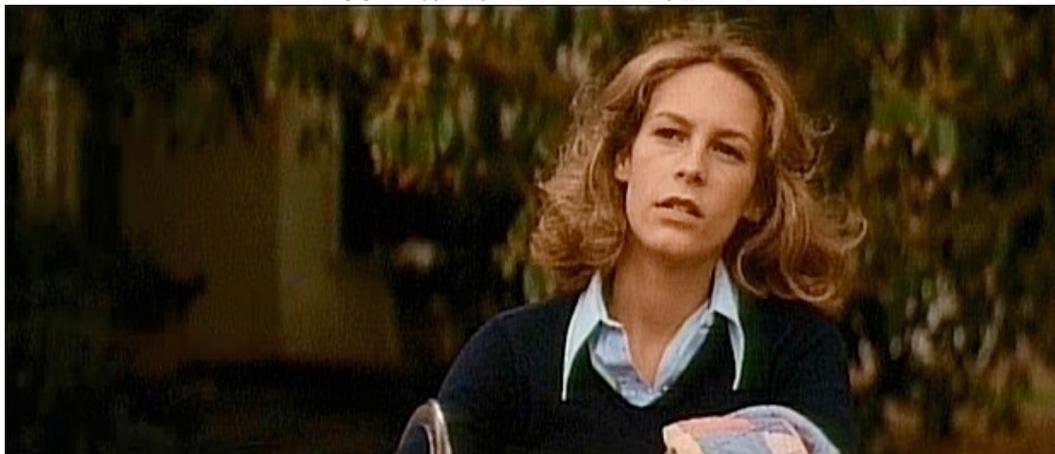
FIGURA 57 – CENA DE *CARRIE*

LEGENDA: Quando deposita as flores em cima dos destroços.⁵⁵³

Notamos por meio da personagem de Sue Snell a reunião de características que serão fundamentais para as sobreviventes dos filmes de horror dos anos seguintes. Tais características são aperfeiçoadas e o estereótipo da *final girl* encontra seu exemplo mais concreto em *Halloween*, lançado dois anos após *Carrie*, por meio da personagem de Jamie Lee Curtis: Laurie Strode.

A primeira aparição de Laurie é logo nos quinze minutos iniciais da produção. A câmera lentamente caminha por um típico bairro de subúrbio estadunidense, bastante arborizado, com belas casas brancas e carros estacionados. Todos esses elementos contribuem para passar uma pretensa aparência de segurança, além de colaborar com a ideia de que o que se passa na tela poderia acontecer em qualquer lugar e com qualquer pessoa. Laurie é vista saindo de uma dessas casas, caminhando em direção à escola que frequenta. Assim como as outras *final girls*, ela é visualmente bonita e feminina, porém sempre de maneira contida. Desde o início, também passa a imagem de “boa moça”: ajuda seu pai com o trabalho de corretor imobiliário, prestando pequenos favores; se dedica ao trabalho de babá para conseguir economizar dinheiro e também é uma boa aluna, sendo a única da sala que responde corretamente as perguntas feitas pela professora de literatura. Uma de suas amigas, inclusive, sugere que a moça possuía livros em excesso e que deveria, ao contrário, adquirir um cartão de compras.

⁵⁵³ FONTE: Retirada de *CARRIE, a Estranha*. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 58 – CENA DE *HALLOWEEN*LEGENDA: As três personagens femininas do filme, respectivamente, Laurie, Lynda e Annie.⁵⁵⁴FIGURA 59 – CENA DE *HALLOWEEN*LEGENDA: Jamie Lee Curtis como Laurie Strode.⁵⁵⁵

Além de ser uma boa aluna e filha, Laurie também não possui nenhum interesse amoroso e sexual, sendo que tal característica é reforçada diversas vezes ao longo do enredo, aparecendo como essencial para o desenvolvimento da personagem. Na cena em que volta do colégio acompanhada de suas duas amigas, Annie e Lynda, o trio conversa sobre os planos para a noite do Dia das Bruxas. Enquanto suas amigas falam animadamente dos planos de saírem escondido com seus respectivos namorados, Laurie responde tristemente que como sempre, não faria nada. É também nítido que reprova o comportamento das amigas, inclusive as repreendendo por seu linguajar e por estarem mentindo para seus pais, alegando que poderiam arranjar confusão mais tarde. Minutos depois, Annie declara que é uma tragédia o fato de Laurie não sair para se divertir, sendo que a garota deveria ter uma “pequena fortuna”

⁵⁵⁴ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁵⁵ *Id.*

guardada por trabalhar tanto como babá. Como resposta, Laurie argumenta que os meninos a achavam muito inteligente, por isso não a convidavam para sair. É a partir desses pequenos detalhes que conseguimos diferenciar a personagem do resto de suas amigas e dos estereótipos comuns de adolescentes presentes no cinema *hollywoodiano*. Ela é nitidamente a que se mostra mais responsável, demonstrando preocupação com os estudos e o trabalho, não se preocupando com atos “fúteis”, como compras, maquiagem ou roupas, além de se incomodar com a desobediência das amigas perante a autoridade familiar.

O fato de Laurie não ser sexualmente ativa, característica recorrente em todas as heroínas marcadas como *final girls*, é reforçado por certo pudor e recato manifestados pela adolescente. O mais marcante não é o fato de não exercer sua sexualidade, mas sim a vergonha, quase infantil, que sente em relação ao assunto. Em certo momento do filme, extremamente envergonhada, ela admite querer sair com um rapaz da escola, mas que nunca conseguiria reunir coragem para convidá-lo. Em contraposição, Annie ri de sua ingenuidade, demonstrando a diferença abismal entre as duas: enquanto as amigas de Laurie já namoram e são sexualmente ativas, ela ainda encontra dificuldades em revelar que gosta de alguém. Posteriormente, também se sente envergonhada quando descobre que Annie convidou o rapaz em questão para acompanhá-la no baile do dia seguinte. Seu recato e ingenuidade são tão grandes que implora e faz a amiga prometer que desmarcaria o encontro em seu nome.

FIGURA 60 – CENA DE *HALLOWEEN*



LEGENDA: A cena em que Laurie chega do colégio e sobe para seu quarto.⁵⁵⁶

De tal maneira, torna-se claro que Laurie será a única sobrevivente dos ataques descontrolados de Michael Myers justamente porque é a mais inocente e pura do grupo. Durante a noite, enquanto suas amigas estão se divertindo escondido dos pais, ela se encontra

⁵⁵⁶ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

trabalhando na casa da família Doyle, cuidando de um menino de oito anos chamado Tommy. A diferença é que Laurie estabelece uma relação de verdadeiro afeto e preocupação com a criança, demonstrando assim suas qualidades maternas. A relação dos dois é retratada como sendo de verdadeira cumplicidade e carinho, ou seja, na ausência da mãe biológica de Tommy, Laurie assume temporariamente e com responsabilidade este papel. É interessante notarmos também que a personagem assume um visual feminino muito associado ao imaginário ligado à maternidade e às donas de casa dos anos 1950. Ela não se veste e age como uma adolescente da época, sendo recorrentemente exibida trajando aventais de cozinha e fazendo crochê em frente à televisão enquanto assiste antigos filmes de ficção-científica.

Em determinado momento, durante a noite, Tommy espia pela janela e vê Michael na casa da família Wallace, onde Annie trabalha como babá de outra menina chamada Lindsey. Assustado, ele afirma ter visto o bicho-papão. Ao invés de ridicularizar o medo da criança, de uma forma extremamente maternal Laurie o acalma e garante que tal monstro não existe e que se existisse, ela o protegeria durante a noite toda. Outro ponto importante é que enquanto Laurie verdadeiramente exerce seu trabalho e maternalmente cuida de Tommy, a cena se alterna e mostra a casa observada por Michael, em que Annie está trabalhando. A escolha acaba por reforçar a diferença entre as duas personagens, em que uma se mostra preocupada e engajada no bem-estar da criança, enquanto a outra, se mostra entediada e mal prestando atenção em seus deveres, sendo que na primeira oportunidade abandona suas obrigações e deixa Lindsey sob os cuidados de Laurie, indo encontrar o namorado. A técnica de alternância, além de diferenciar as duas adolescentes, também demarca claramente qual delas “merece” morrer e qual “merece” sobreviver.

O lado maternal de Laurie também se destaca quando, preocupada com a falta de comunicação, vai atrás de seus amigos, sem saber que estes já haviam sido assassinados. É dessa forma que nos últimos quinze minutos ela é incansavelmente perseguida por Michael Myers.⁵⁵⁷ A grande diferença, em relação às heroínas anteriores, é que ela não apenas tenta escapar, mas também revida e luta avidamente por sua vida. Além de correr incansavelmente e gritar por ajuda, sendo ignorada pelos vizinhos, ela também elabora um plano. Obedecendo ao seus “instintos maternos”, ela esconde as crianças no banheiro, colocando sua segurança em primeiro lugar, apesar de Michael não demonstrar nenhum interesse por elas. Ao lutar por sua vida, ela também revida ferozmente, ferindo-o inúmeras vezes, utilizando objetos à vista,

⁵⁵⁷ Como já mencionamos, o filme não oferece nenhuma explicação para o comportamento de Michael, nem porque o assassino escolheu justamente perseguir esse grupo de jovens. Contudo, na sequência do filme, *Halloween II*, é revelado que Laurie é a irmã mais nova de Michael, designada para a adoção depois dos eventos ocorridos no começo do primeiro filme.

como uma agulha de tricô e um cabide. É inegável que Laurie combina as funções de vítima sofredora com a de heroína vingadora.⁵⁵⁸ Ela é construída ao longo do enredo para claramente se destacar das demais personagens, sobrevivendo graças às suas qualidades alinhadas ao modelo conservador de adolescente. É justamente por não desobedecer nenhuma regra que não precisa ser punida e é por assumir tanto o papel de virgem quanto o de mãe que aparece como um modelo positivo a ser seguido pelas espectadoras.

FIGURA 61 – CENA DE HALLOWEEN



LEGENDA: Laurie assume uma faceta maternal e reconforta as crianças, Tommy e Lindsey.⁵⁵⁹

FIGURA 62 – CENA DE HALLOWEEN



LEGENDA: Laurie assegura para Tommy que não deixaria o bicho-papão machucá-lo.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ CLOVER. *Op. Cit.* P. 17

⁵⁵⁹ FONTE: Retirada de HALLOWEEN, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁶⁰ *Id.*

FIGURA 63 – CENA DE HALLOWEEN



LEGENDA: Coloca sua segurança em segundo plano, “instintivamente” escondendo as crianças da fúria de Michael.⁵⁶¹

Por fim, é importante considerar que, apesar de ser a protagonista do filme e lutar acirradamente por sua vida, Laurie ainda é salva, no último minuto, por uma figura masculina. Quando está prestes a ser assassinada por Michael, no momento decisivo é resgatada pelo Dr. Sam Loomis, interpretado por Donald Pleasence, o psiquiatra que passa o filme inteiro tentando capturá-lo e que por fim atira no assassino, que cai da sacada.⁵⁶² A questão é que a escolha do desfecho do filme não pode ser interpretada como aleatória. Fica claro que Laurie poderia muito bem ter se salvado sozinha, já que fez isso durante o filme inteiro, além de proteger as crianças. O fato do Dr. Loomis aparecer repentinamente no lugar certo e salvá-la acaba reforçando uma divisão tradicional, muito comum no cinema *hollywoodiano*, em que o homem é representado como ativo, resistente e herói, enquanto a mulher é passiva e frágil, sempre esperando para ser resgatada .

⁵⁶¹ FONTE: Retirada de HALLOWEEN, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁶² Inexplicavelmente quando o psiquiatra vai até a janela se certificar de que Michael morreu, seu corpo não se encontra mais ali, dando a sugerir que conseguiu escapar apesar de seus inúmeros ferimentos. O fato do assassino não ser completamente derrotado no final, indicando uma continuação, é recorrente nos filmes do estilo *slasher/stalker*.

FIGURA 64 – CENA DE *HALLOWEEN*

LEGENDA: A última aparição da personagem, que inconsolavelmente pergunta se Michael realmente era o bicho-papão.⁵⁶³

O fato de Laurie ser resgatada é possivelmente a característica que mais a distancia de Alice Hardy, a *final girl* de *Sexta-Feira 13*, lançado dois anos depois do sucesso estrondoso de *Halloween*. No clímax do filme, Alice, interpretada por Adrienne King, não conta com nenhuma ajuda externa, já que se encontra em um acampamento de férias assolado por uma tempestade. Lutando por sua vida, em uma cena marcante, a jovem se arma com um facão e decapita a Sra. Voorhees. Somente depois de horas, é resgatada pela força policial e levada para um hospital.

Das três personagens escolhidas para esta análise, Alice é a que possui menos desenvolvimento no enredo. Ela é apresentada nos quinze minutos iniciais, quando os outros jovens chegam ao acampamento *Crystal Lake*, aparentando estar trabalhando para a manutenção do acampamento a tarde toda e assumindo uma postura ativa de liderança. A jovem irradia simpatia e beleza de uma maneira comedida, ao mesmo tempo em que combina algumas características tradicionalmente associadas ao masculino, como o trabalho na carpintaria. Ao contrário das outras duas meninas presentes, Marcie e Brenda, ela é a única que aparece efetivamente trabalhando nas reformas das cabines, carregando ferramentas pesadas e cozinhando para o resto do grupo. Desde o início percebemos que a personagem é extremamente ativa e engajada, se comprometendo com o trabalho de reforma no acampamento.

⁵⁶³ FONTE: Retirada de *HALLOWEEN*, a Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 65 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*LEGENDA: A primeira aparição de Alice.⁵⁶⁴

Uma das cenas mais interessantes para entendermos sua inserção como *final girl* é quando conversa com o dono e responsável pelo acampamento, Steve Christy. Steve, interpretado por Peter Brouwer, é um homem de cerca de quarenta anos de idade, que tenta a todo custo reerguer o acampamento depois de todos os anos em que permaneceu fechado. Enquanto os dois trabalham juntos, afastados dos demais, é sugerido um clima de romance e certo interesse do homem, que insistentemente elogia a beleza da moça. Ao não receber resposta, ele afirma em voz alta, de maneira educada, que namorar ou flertar não faziam parte de seus interesses. Sem dar muita atenção para os elogios e cantadas, Alice responde com um sorriso e simplesmente afirma que é um problema seu, não sendo nada pessoal e não entrando em maiores detalhes. Nesse quesito a semelhança entre Alice e Laurie é muito grande, pois as duas não se mostram engajadas nem interessadas em relacionamentos ou aventuras sexuais. Apesar de sentirmos um clima romântico entre Steve e Alice, não vemos nada se concretizar além do diálogo anterior, em que sentimos também uma relutância por parte da jovem.⁵⁶⁵ Assim como Sue, Alice é retratada tendo um possível relacionamento amoroso, porém isso nunca é mostrado explicitamente na tela, como acontece com as outras personagens femininas do filme.

⁵⁶⁴ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁶⁵ Posteriormente, na mesma cena, Steve pergunta se Alice deseja ir embora do acampamento, por demonstrar sinais de descontentamento. Ele pede mais uma chance e garante que se ela continuar infeliz ele mesmo a colocaria em um ônibus com destino para casa. É interessante ressaltarmos que a relação entre os dois se torna mais explícita em uma cena presente no roteiro original, mas que não consta na versão final do filme, dificultando o entedimento do espectador. Nesta cena, Alice conversa com Bill, outro conselheiro, sobre Steve deixando claro que os dois tiveram um envolvimento romântico, apesar do homem ser casado. Em um tom de arrependimento, ela afirma que sabia que seria magoada e que ainda estava muito chateada porque Steve resolveu voltar para sua esposa. Cf. MILLER, Victor. Friday the 13th Original Script Draft. **Daily Scripts**. Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/friday_13.html> (Acesso em 3 de dezembro de 2015).

FIGURA 66 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*LEGENDA: A cena em que Steve e Alice conversam afastados do restante do grupo.⁵⁶⁶

Aproximando-se de Laurie, ela é a única dos personagens que se mostra preocupada com o restante, demonstrando um “instinto maternal”. Em determinada cena, quando o grupo se dispersa e uma tempestade atinge o acampamento é a única que se inquieta com o fato dos outros estarem na chuva, assim como é a única que pressente que algo está errado quando os adolescentes começam a sumir. Apesar das semelhanças, ela difere um pouco da personagem de Jamie Lee Curtis, pois é flagrada pela câmera bebendo cerveja e fumando um cigarro de maconha. Em outro momento do filme, sem saber que alguns dos jovens já haviam sido mortos, ela e mais dois conselheiros, Brenda e Bill, ficam presos em uma das cabanas durante a tempestade e acabam se engajando em uma versão do jogo Banco Imobiliário (*Monopoly* em inglês) em que ao invés de usarem o dinheiro do jogo, destinado a pagar aluguéis e comprar terrenos, deveriam retirar uma peça de roupa sempre que necessário. Mesmo participando do jogo, o que não aconteceria com Laurie, por exemplo, Alice é a única do trio que não se despe em frente à câmera. A diferença entre ela e a outra personagem feminina presente na cena é clara. Enquanto a câmera foca e repetidamente mostra Brenda apenas de calcinha e sutiã, em nenhum momento isso acontece com Alice, que permanece vestida da cabeça aos pés. Novamente, por meio do movimento da câmera notamos uma contraposição entre a jovem que vai sobreviver e a que vai ser assassinada.

⁵⁶⁶ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 67 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: Durante o jogo, Brenda é a única que é capturada pela câmera enquanto retira suas roupas.⁵⁶⁷

FIGURA 68 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: Enquanto Alice permanece vestida o tempo todo.⁵⁶⁸

Nos vinte minutos finais, Alice descobre que todos seus companheiros foram mortos e acaba sendo incansavelmente perseguida pela Sra. Voorhees. Assim como Laurie, ela não apenas foge, mas também toma atitudes práticas, se mostrando esperta e atenta, tentando se proteger a qualquer custo. Depois de uma longa luta, Alice sai triunfante e derrota a Sra. Voorhees na beira do lago. Claramente abalada, ela entra em uma canoa e se deixa levar pela água, acordando apenas no dia seguinte. Quando o cenário indica que já amanheceu, a personagem desperta com uma música suave tocando ao fundo, o que indica que tudo se encerrou. Porém, o espectador ainda passa por um último susto, quando o cadáver do menino Jason Voorhees, que teria se afogado naquele mesmo lago no passado, salta da água e puxa

⁵⁶⁷ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁶⁸ *Id.*

Alice para baixo. A moça acorda aos gritos, em uma cama do hospital, acreditando que o sonho era real. A cena se assemelha em demasia ao final de *Carrie, a Estranha*, em que também no sonho Sue é puxada para baixo pela mão da falecida Carrie. A cena deixa em aberto se o acontecimento foi real, ou seja, se Jason Voorhees de alguma maneira sobrenatural continua vivo ou se Alice perdeu a sanidade depois dos eventos presenciados ao longo do filme.⁵⁶⁹

FIGURA 69 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*



LEGENDA: A cena em que Alice descobre o corpo sem vida de Brenda e rapidamente se arma com um bastão.⁵⁷⁰

FIGURA 70 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*



LEGENDA: Já nos minutos finais, durante seu sonho, quando é surpreendida por Jason.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Na continuação do filme, *Sexta-Feira 13 – Parte II*, lançado no ano seguinte, a personagem aparece brevemente no início do filme. O enredo se passa dois meses após os eventos do primeiro longa e mostra Alice tentando reconstruir sua vida. Porém, ela logo é surpreendida por um invasor que coloca a cabeça decepada da Sra. Voorhees em sua geladeira, a assassinando momentos depois depois com um picador de gelo.

⁵⁷⁰ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures; Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

FIGURA 71 – CENA DE *SEXTA-FEIRA 13*

LEGENDA: A última aparição da personagem, no hospital, perguntando onde estava o garoto que havia se afogado.⁵⁷²

Sendo assim, podemos concluir que por meio de uma análise destas personagens notamos a construção, dentro dos filmes de horror, de um modelo de feminilidade extremamente ligado ao movimento conservador e religioso propagado pelos grupos da chamada Direita Religiosa ou Nova Direita, que se fortalecia nos Estados Unidos na época de produção desses audiovisuais. Consideramos que tais personagens estavam em sintonia com papéis tradicionais de gênero, além de servirem para o público jovem como um modelo de adolescente a ser seguido. É justamente por encarnarem comportamentos considerados adequados pelo ideário conservador que estas jovens sobrevivem, ao contrário de suas amigas que são brutalmente assassinadas. É possível afirmarmos que os filmes de horror aqui analisados oferecem duas alternativas para as jovens mulheres: um contramodelo que não deve ser seguido, cuja consequência é nada mais que uma morte violenta, e o modelo encorajado e idealizado, permeado por noções tradicionais de maternidade e castidade. Consequentemente as *final girls* não podem ser consideradas como elementos restritos aos filmes de horror, isoladas da conjuntura em que foram concebidas e sem influência na vida daqueles/as que as assistem.

Concluimos, portanto, que tais personagens, assim como as que discutimos no tópico anterior, sofrem diversas adversidades ao longo dos enredos, não pelo fato de terem errado ou feito alguma ação condenável, mas sim porque são mulheres e devem ser, portanto, “colocadas na linha”, ou seja, experimentar uma autoridade presumidamente masculina.

⁵⁷¹ FONTE: Retirada de *SEXTA-FEIRA 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (96 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

⁵⁷² *Id.*

Porém, é importante ressaltar que é graças à suas características recorrentes, como a presumida virgindade, recato, “instintos maternos” e dedicação às responsabilidades, que se destacam dos demais e conseguem sobreviver. Funcionam, então, ao mesmo tempo, como um aviso e como modelo para as jovens adolescentes e filhas das chamadas “novas famílias” dos anos 1960 e 1970 que precisam, segundo o discurso conservador, serem colocadas novamente no caminho “certo”.⁵⁷³

De tal forma, defendemos que o fato de tal estereótipo ser reproduzido pelo cinema estadunidense durante as décadas de 1970 e 1980 se mostra em sintonia com o movimento de *backlash*. É imprescindível discutir e problematizar as *final girls*, principalmente suas características e comportamentos, que não são aleatórios. Como Carol Clover apontou, as características de tais personagens são cruciais para sua sobrevivência e também para o envolvimento e identificação da audiência.⁵⁷⁴ É possível concluirmos então, que tais filmes, imitados diversas vezes, criam heroínas modestas e prudentes que encarnam o papel ideal de feminilidade em uma política e cultura conservadora, caracterizando-se por serem agradáveis e femininas, ao mesmo tempo em que são ativas e vulneráveis. Além do mais, é importante ressaltarmos que elas nunca saem inteiramente vitoriosas, sendo salvas por figuras masculinas ou se mostrando mentalmente instáveis, reforçando novamente a posição das mulheres como seres frágeis e instáveis, mesmo quando bem comportadas.

As *final girls* sobrevivem marginalmente justamente porque apresentam equilíbrio e adequação admiráveis em suas personalidades, remetendo e incorporando comportamentos considerados mais “puros” e “agradáveis” socialmente. É justamente por não desafiarem a sociedade com suas reivindicações de igualdade e exercício explícito de sua sexualidade, que não necessitam ser castigadas violentamente como as outras personagens, nem representadas como antagonistas que ameaçam a ordem, podendo assim se estabelecer plenamente como heroínas e sobreviventes desses massacres punitivos.

⁵⁷³ CLOVER. *Op. Cit.* P. 231

⁵⁷⁴ *Ibid.* P. 221

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nothing is more natural to me than horror.
Lon Chaney Jr.

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar as personagens femininas criadas e difundidas pelos filmes de horror *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, três produções estadunidenses idealizadas e lançadas ao longo da década de 1970 e início de 1980. Como observamos de forma mais aprofundada ao longo do terceiro capítulo, estes filmes têm em comum representações femininas extremamente negativas e violentas, passando ao largo das subjetividades femininas e da pluralidade dos sujeitos mulheres, enquadrando-as em três estereótipos clássicos: as “anormais”, mulheres perigosas que deveriam ser temidas e eliminadas; as vítimas, adolescentes consideradas culpadas e assassinadas por sua “promiscuidade” e por fim, as heroínas ou garotas finais, jovens salvas por sua suposta “pureza” e adequação aos valores tradicionais de gênero e sexualidade.

Contudo, conforme discutido nos dois primeiros capítulos, não estávamos abordando somente o cinema de horror como uma produção isolada, mas sim levantando questões muito mais abrangentes de como as representações femininas são criadas e utilizadas pelo aparato cinematográfico, além da íntima relação entre os produtos audiovisuais e questões culturais, políticas e sociais mais abrangentes da época de sua produção e recepção. Ao longo desta dissertação refletimos justamente sobre o fato de que os três filmes escolhidos, assim como as duas obras literárias discutidas no segundo capítulo, dialogam com problemas e polêmicas extracinematográficos, trazendo-os à superfície do contexto espacial e temporal de suas produções: os Estados Unidos da América entre as décadas de 1970 e 1980, palco de embates e disputas entre diferentes grupos acerca de importantes questões envolvendo gênero, sexualidade, maternidade e família.

Sendo assim, observamos que *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* não estavam isolados do contexto em que foram produzidos, indo muito além de um “entretenimento inocente”. Longe de serem apenas “artefatos violentos”, tais filmes se mostraram muito mais complexos, emergindo de uma conjuntura particular de circunstâncias históricas e sociais.⁵⁷⁵ É inegável que o horror cinematográfico conhece grande popularidade em tempos considerados “problemáticos” e “incertos”. Como foi possível notarmos por meio desta pesquisa, os três filmes dialogam abertamente com um contexto estadunidense marcado pelo retorno de imagens e políticas conservadoras, especialmente no que tange às mulheres e sua

⁵⁷⁵ WILLIAMS, “When Trying to Survive...”, *Op. Cit.* P. 177

sexualidade. Utilizando o discurso cinematográfico e características próprias do gênero de horror, as produções construíram e direcionaram ao corpo feminino uma violência extrema, manifestada de forma física, simbólica e psicológica, atuando de forma punitiva e moralizante.⁵⁷⁶

Ao longo desta trajetória de dois anos no curso de mestrado, inúmeras perguntas e hesitações acabaram surgindo pelo caminho. Algumas delas frutos da própria atividade de pesquisa e outras advindas de valiosas contribuições externas. Por que escolher justamente estes três filmes? Por que não escolher outros? O que estas produções possuem de tão especial que merecem ser analisadas de forma aprofundada? Por que o gênero cinematográfico de horror, especificamente o ciclo *slasher/stalker*?

Reforçamos novamente que a escolha destas produções não foi de maneira nenhuma aleatória. Além de serem filmes estadunidenses produzidos em um período cronológico próximo, *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* apresentam características muito semelhantes, trazendo em seus roteiros importantes questões de sexualidade, juventude e gênero. De tal forma, foi possível aproximarmos as três produções, analisando-as de forma comparativa, principalmente no que tange à construção e exibição de suas personagens femininas, como vimos no decorrer do terceiro e último capítulo. Além do mais, não ignoramos o fato de que tais filmes alcançaram um enorme sucesso de público e bilheteria mundial, tornando-se fenômenos do gênero cinematográfico de horror e influenciando posteriormente inúmeras outras produções e roteiros.⁵⁷⁷ Sendo assim, sua longa popularidade, que se estende até os dias atuais, reforça a importância de analisarmos seus enredos e as mensagens transmitidas por eles, principalmente no que se refere à violência gráfica exibida contra as mulheres.

Entre os filmes escolhidos, dois se inserem no ciclo *slasher/stalker*, apresentado detalhadamente no primeiro capítulo. Concomitantemente, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* também são considerados pioneiros deste estilo cinematográfico, marcado por uma intensa violência e exibição do corpo feminino, assim como de uma brutalidade direcionada às

⁵⁷⁶ Além da brutalidade física contra o corpo feminino, analisado no tópico *Corpos Ativos, Corpos Punidos*, notamos que as três produções também infligem uma violência psicológica em suas personagens. Em *Carrie*, por exemplo, a personagem principal é atormentada pelo despertar de seus poderes e de sua sexualidade, além da relação doentia com a própria mãe. Já as *final girls* mesmo superando os ataques e chacinas dos filmes são submetidas aos difíceis e traumatizantes “testes” de sobrevivência. Por último, nos três filmes notamos que as vítimas, antes de terem suas vidas interrompidas, sofrem de forma prolongada e agonizante, procurando inutilmente se salvarem.

⁵⁷⁷ Como já mencionamos, a quantidade de *remakes* e continuações oriundas dos três filmes é enorme. Ao total, juntos *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* renderam posteriormente mais 23 filmes, além de uma extensa quantidade de *merchandising* e referências em outros filmes, séries de TV, histórias em quadrinhos, obras literárias e videogames. Os assassinos Michael Myers (*Halloween*) e Jason Voorhees (que se torna o antagonista principal a partir do segundo filme de *Sexta-Feira 13*) se tornaram personagens e figuras conhecidas fora do âmbito cinematográfico de horror, alcançando popularidade mundial.

personagens femininas ativas sexualmente. Contudo, apesar de ter alcançado enorme sucesso em um período temporal e espacial específico, a década de 1980 nos Estados Unidos, a importância e utilização deste subgênero como fonte para uma análise e crítica histórica e feminista não deixa de ser válida e extremamente importante até os dias atuais.

É possível repararmos que os três filmes apresentam em suas narrativas e imagens questões que ainda se encontram enraizadas nas sociedades contemporâneas, especialmente no que diz respeito à violência contra as mulheres e a exibição do corpo feminino pelo aparato cinematográfico. Sendo assim, acreditamos ser urgente a problematização desta violência e brutalidade perpetuada contra o corpo feminino, que não é exclusiva dos filmes aqui analisados e muito menos adstrita ao gênero de horror. Além de *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* existem diversas outras produções que merecem um olhar mais atento e uma análise mais aprofundada, demonstrando que suas cenas de assassinato, estupro, mutilação e nudez não são aleatórias, inocentes e sem consequências para aqueles/as que as assistem. Este é um caminho que deixamos em aberto e que esperamos percorrer mais cuidadosamente em futuras pesquisas.

Nesse sentido, procuramos preencher uma pequena lacuna, entrelaçando os eixos de História, Gênero e Horror. Lacuna esta que com certeza não foi completamente preenchida, já que inúmeras outras perguntas surgiram e para as quais ainda não temos respostas definitivas: por que os filmes de horror exercem tanto fascínio nas pessoas? Como o gênero de horror conquistou e continua a conquistar um público majoritariamente adolescente? Por que o horror cinematográfico é tão atraído pelo corpo feminino e seu sofrimento?

Apontamos então para a importância de nos voltarmos com mais atenção ao cinema de horror, para a violência por ele perpetrada e principalmente para as personagens e representações femininas criadas e apresentadas nas grandes telas. Mesmo sendo fictícias, tais personagens se mostram extremamente importantes para analisarmos e compreendermos as sociedades que as criam e recebem. Estas personagens, sejam elas “anormais”, “vítimas”, “heroínas”, acabam tendo um forte impacto na vida das mulheres reais que assistem tais filmes. É justamente por meio da divulgação destes estereótipos, presentes também em inúmeros outros filmes, que se reforçam visões do feminino associadas à negatividade, passividade e ao perigo. Além do mais, notamos que ocorre igualmente uma “legitimação” da violência contra o corpo feminino, assim como um “aviso” do perigo que é o exercício da sexualidade feminina, passível de punição e morte violenta. Apesar dos eventos e personagens exibidos nas telas serem fictícios, as consequências enfrentadas pelas mulheres que os recebem e assistem são extremamente reais.

Neste sentido é importante refletirmos também como tais filmes não possuem espaço para representações femininas positivas e empoderadoras, funcionando como intimidações e construindo uma concepção de feminino como frágil e ancorado ao masculino. Um bom exemplo disso são as *final girls*, personagens que deveriam funcionar como exemplos de força e poder feminino, já que são as únicas a sobreviver às tragédias retratadas nos filmes. Entretanto, como já vimos, as *final girls* acabam por perpetrar um estereótipo extremamente conservador acerca do papel das mulheres na sociedade, principalmente no que tange à maternidade e sexualidade.

As três produções cinematográficas aqui analisadas evidenciam como o cinema de horror dialoga intensamente com questões de gênero e sexualidade, assim como é prolífica a relação entre a História e o Cinema. Por meio das fontes principais, *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, foi possível interrogarmos e compreendermos de maneira inovadora o contexto de sua produção, assim como a existência de lutas e tensões sociais, culturais e políticas presentes nos Estados Unidos durante as décadas de 1970 e 1980.

De tal forma, com esta pesquisa também almejamos contribuir para os estudos de gênero e suas relações com o audiovisual, assim como para o campo da História Contemporânea e da História Cultural. Para finalizar, ressaltamos o potencial do cinema de horror como fonte histórica, ainda pouco abordado pela historiografia, mas que prova possuir um grande valor analítico. Desta forma esperamos colaborar para a difusão e utilização do cinema de horror como objeto de estudo, já que por este ser um gênero cinematográfico extremamente rico e diversificado ainda tem um grande potencial analítico que merece ser explorado.

FONTES

Filmes:

CARRIE, a Estranha. Direção Brian de Palma. Produção: Paul Monash. Califórnia: United Artists, 1976. 1 filme (98 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

HALLOWEEN, a Noite do Terror. Direção de John Carpenter. Produção: Debra Hill e John Carpenter. EUA: Compass International Pictures. 1 filme (91 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper e Kim Henkel. EUA: Bryanston Pictures, 1974. 1 filme (83 minutos), sonoro, legenda, color., 16 mm.

SEXTA-FEIRA 13. Direção de Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Califórnia: Paramount Pictures: Warner Bros., 1980. 1 filme (95 minutos), sonoro, legenda, color., 35mm.

Roteiros Cinematográficos:

CARPENTER, John; HILL, Debra. Halloween: a screenplay. **Daily Script**. Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/halloween.html>> (Acesso em 23 de dezembro de 2015).

COHEN, Lawrence. D. Carrie: Second Draft, 20 January 1976. **IMSDb**. Disponível em: <<http://www.imsdb.com/scripts/Carrie.html>> (Acesso em 23 de dezembro de 2015).

MILLER, Victor. Friday the 13th Original Script Draft. **Daily Script**. Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/friday_13.html> (Acesso em 3 de dezembro de 2015).

Obras Literárias:

KING, Stephen. **Carrie**: A Estranha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Tradução Adalgisa Campos da Silva. 291 p.

ROSSNER, Judith. **Looking for Mr. Goodbar**. Nova York: Simon & Schuster Inc, 1976. 280 p.

Diversos:

BOSTON WOMEN'S HEALTH COLLECTIVE. **Women and Their Bodies**: a course. Boston, 1970. 192 p. Disponível em: <<http://www.ourbodiesourselves.org/cms/assets/uploads/2014/04/Women-and-Their-Bodies-1970.pdf>> (Acesso em 17 de agosto de 2015).

EBERT, Roger. Carrie. **Chicago Sun-Times**, Chicago, 1 de janeiro de 1976. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/carrie-1976>> (Acesso em 7 de maio de 2015).

KAEL, Pauline. The Curse. **The New Yorker**, Nova York, 22 de novembro de 1976.
Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/1976/11/22/the-curse>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

SISKEL, Gene. Friday the 13th: More Bad Luck. **Chicago Tribune**, Chicago, 1980.
Disponível em: <<http://www.fridaythe13thfranchise.com/2012/06/gene-siskels-original-friday-13th-mini.html>> (Acesso em 5 de maio de 2015).

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam [*et al*] (Orgs). Introdução. In: **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985. PP. 113 – 156.

AMMERMAN, Nancy T.. North American Protestant Fundamentalist. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 55 – 113.

AUMONT, Jacques (*et al*). **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAECQUE, Antoine de. Telas: O Corpo no Cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs). **História do Corpo**. Volume 3: As mutações do Olhar, o Século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008. P. 481 – 507.

BEAHM, George. **Stephen King from A to Z: An Encyclopedia of His Life and Work**. EUA: Andrews McMeel Publishing, 1998.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BERLET, Chip. Who is Mediating the Storm? Righ-Wing Alternative Information Networks. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 249 – 273.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BINDEL, Julie. Andrea Dworkin. **The Guardian**, Reino Unido, 12 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/news/2005/apr/12/guardianobituaries.gender>> (Acesso em 8 de junho de 2015).

BRACKE, Peter M. **Crystal Lake Memories: The Complete History Of Friday The 13th**. Londres: Titan Books, 2006.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs). Introdução. In: **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. PP. 9 – 12

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

CÉSAR, Maria Rita de Assis. **A Invenção da “Adolescência” no Discurso Psicopedagógico**. 133 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

_____. O Mundo Como Representação. **Estudos Avançados**. vol.5 n.º11, São Paulo, Jan./Apr. 1991. PP. 173 – 191.

_____. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP, v. 4, 1995. PP. 37 – 47

CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Orgs). **História do Corpo**. Volume 3: As mutações do Olhar, o Século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2008. PP. 17 – 52.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.

_____. Woman as Witch: Carrie. In: **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993. P. 77

_____. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 35 – 65.

DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: Film and Historical Vision**. EUA: Harvard University Press, 2002.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction**. EUA: Indiana University Press, 1987.

DIAMOND, Sara. **Spiritual Warfare: The Politics of the Christian Right**. Boston: South End Press, 1989.

_____. **Not By Politics Alone: The Enduring Influence of The Christian Right**. EUA: The Guilford Press, 1998.

DIKA, Vera. The Stalker Film, 1978 – 81. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. EUA: University Of Illinois Press, 1987. PP. 86 – 101.

DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. EUA: Routledge, 1991.

DOW, Bonnie J. Feminism, Miss America, and Media Mythology. **Rhetoric & Public Affairs**. Michigan State University Press, v. 6, n. 1, PP. 127 – 149, 2003.

EBERT, Roger. Ebert's Guide to Practical Filmgoing: A Glossary Of Terms For The Cinema Of the '80s. **Chicago Sun-Times**, Chicago, 23 de junho de 1985. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/rogers-journal/eberts-guide-to-practical-filmgoing-a-glossary-of-terms-for-the-cinema-of-the-80s>> (Acesso em 24 de agosto de 2015).

ECHOLS, Alice. **Daring To Be Bad: Radical Feminism in America 1967 – 1975**. EUA: University Of Minnesota Press, 1989.

ERGAS, Yasmine. O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960 – 1980. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. PP. 583 – 611.

EVANS, Sara. **Personal Politics: The Roots Of Women's Liberation in the Civil Rights Movement & The New Left**. EUA: Vintage Books Edition, 1980.

FALUDI, Susan. **Backlash: O Contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FEBVRE, Lucien. **Combates por la Historia**. Barcelona: Altaya, 1999. PP. 29 – 30.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995.

FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 412 – 431.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

_____. **Os Anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FREEDMAN, Estelle B. **No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women**. EUA: The Random House Publishing Group, 2002.

GELDER, Lawrence Van. Pauline Kael, Provocative and Widely Imitated New Yorks Film Critic, Dies at 82. **The New York Times**, Estados Unidos, 4 de setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/09/04/movies/pauline-kael-provocative-and-widely-imitated-new-yorker-film-critic-dies-at-82.html>> (Acesso em 25 de novembro de 2015).

GIDDENS, Anthony. **A Transformação da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GRANT, Barry Keith (Org). Introduction. In: **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 1 – 12.

GRANT, Barry Keith; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press Inc, 2004

GROVE, David. **Sexta-Feira 13: Arquivos de Crystal Lake**. Brasil: Darkside Books, 2015.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 21 – 42.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. Encoding, Decoding. In: **The Culture Studies Reader**. EUA: Routledge, 1999. PP. 507 – 517.

HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc Pub, 1997.

HOLLINGER, Karen. The Monster as Woman: Two Generations of Cat People. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 296 – 308.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e O Cinema: Os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

KERSWELL, J. A . **The Slasher Movie Book**. EUA: Chicago Review Press, 2012.

KING, Stephen. **A Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

KINTZ, Linda; LESAGE, Julia. Religious Culture in the United States. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 53 – 54.

KINTZ, Linda. Clarity, Mothers, and the Mass-Mediated National Soul: A Defense of Ambiguity In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 115 – 139.

_____. Culture and the Religious Right. In: KINTZ, Linda; LESAGE, Julia (Eds.). **Media, Culture, and the Religious Right**. EUA: University of Minnesota Press, 1998. PP. 3- 20.

KOEDT, Anne. **The Myth Of The Vaginal Orgasm**. Disponível em: <<http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/vaginalmyth.html>> (Acesso em 8 de junho de 2015)

KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin's Griffin, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno**. São Paulo: Ática, 1978.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

_____. **Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art**. Oxford: Blackwell, 1984.

LAROCCA, Gabriela Müller. Os Perigos da Revolução Sexual: Uma análise do livro *Looking for Mr. Goodbar* de Judith Rossner (1975) e do filme de Richard Brooks (1977). In: XIV Encontro Regional de História, 2014, Campo Mourão. **Anais Do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-PR**. Campo Mourão: Universidade Estadual do Paraná, 2014. PP. 39-51. Disponível em: <<http://www.erh2014.pr.anpuh.org/anais/2014/84.pdf>> (Acesso em 24 de agosto de 2015).

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LINDSEY, Shelley Stamp. Horror, Feminity and Carrie's Monstrous Puberty. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 279 – 295

LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2008. PP. 379 – 394.

MARINI, Marcelle. O Lugar das Mulheres na Produção Cultural. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. PP. 351 – 379

MARRIOTT, James; NEWMAN, Kim. **Horror! 333 Films to Scare You to Death**. Londres: Carlton Books, 2010. 2ª edição.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: A Medicina da Mulher nos Séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

_____. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam. [et al]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. PP. 153–159.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2008.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2011.

- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008. PP. 375 – 380.
- MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes [*et al*] (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade**: Um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. PP. 11 – 29.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. PP. 39 – 64.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema (Capítulo IV de O Cinema ou o Homem Imaginário) In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008. PP. 145 – 172.
- MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 123 - 139.
- _____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Film Theory and Criticism**: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999. PP. 833 – 844.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena [*et al*] (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição. PP. 65 – 84.
- NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies**: Horror on Screen Since the 1960's. Nova York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição.
- NOWELL, Richard. **Blood Money**: A History of The First Teen Slasher Film Cycle. EUA: Continuum, 2011.
- PEDRO, Joana M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**. São Paulo: UNESP, v. 24, n. 1, 2005.
- PELÚCIO, Larissa [*et al*] (Orgs). Apresentação. In: **Olhares Plurais Para o Cotidiano**: Gênero, Sexualidade e Mídia. Marília: Oficina Universitária, 2012. PP 9 – 15.
- PEREIRA, Luis Fernando Lopes. Ambiguidades perdidas no espaço: gênero e contracultura na ficção científica do final dos anos sessenta. In: ADELMAN, Miriam. [*et al*]. (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. PP. 129-150
- PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay; DUNCAN, Paul (Orgs.). **Cine de Terror**. Madri: Taschen, 2008.
- PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears**: Horror Films and American Culture. Westport, EUA: Praeger, 2005.

_____. **Dark Directions:** Romero, Craven, Carpenter and the Modern Horror Film. EUA: Southern Illinois University Press, 2012.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema.** São Paulo: Graal, 2008. PP. 56 – 65.

RAGO, Margareth. Subjetividades, feminismo e poder, ou podemos ser outras? In: PEDRO, Joana Maria [*et al*] (Orgs). **Relações de poder e subjetividades.** Ponta Grossa: Toda Palavra, 2011.

RIGBY, Jonathan. **Studies in Terror:** Landmarks of Horror Cinema. Cambridge: Signum Books, 2011.

ROJAS, José Luis de. La Documentación. In: **La Etnohistoria de América:** los indígenas, protagonistas de sua historia. Buenos Aires: Editorial SB, 2008. PP. 51 – 65.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUBIN, Gayle S. Thinking Sex: Notes For a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: PARKER, Richard; AGGLETON, Peter (Eds.). **Culture, Society and Sexuality:** A Reader. London: University Of London, 1999. PP. 143 – 178.

SABAT, Ruth. Gênero e sexualidade para consumo. In: LOURO, Guacira Lopes [*et al*] (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade:** Um debate contemporâneo na educação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. PP. 149 – 159.

SCHNEIDER, Steven Jay. **101 Horror Movies You Must See Before You Die.** New York: Hauppauge Barron's, 2009

SCHOELL, William. **Stay Out Of The Shower:** 25 Years Of Shocker Films Beginning with "Psycho". EUA: Dembner Books, 1985.

SCHULMAN, Bruce J. **The Seventies:** The Great Shift in American Culture, Society and Politics. EUA: Da Capo Press, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade.** Porto Alegre, vol. 20, n. 2 jul./dez., 1995.

SKAL, David J. **The Monster Show:** A Cultural History of Horror. Nova York: Faber and Faber, Inc, 2001.

SOIHET, Rachel. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. **Revista Estudos Feministas.** V. 5. n.1, 1997.

STERN, Sol. The Campaign to Free Angela Davis and Ruchell Magee. **The New York Times,** Nova York, 27 de junho de 1971. Disponível: <http://www.nytimes.com/books/98/03/08/home/davis-campaign.html> (Acesso em 9 de junho de 2015).

SWAIN, Tânia Navarro. As teorias da carne: corpos sexuados, identidades nômades. **Labrys**, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em:
<<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/anahita3.htm>> (Acesso em 24 de agosto de 2015)

THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das mulheres no ocidente**. Volume 5: O século XX. Porto: Afrontamento, 1995. PP. 9 – 23

TURNER, Wallace. California Regents Drop Communist From Faculty. **The New York Times**, Nova York, 20 de junho de 1970. Disponível em:
<<https://www.nytimes.com/books/98/03/08/home/davis-regents.html>> (Acesso em 9 de junho de 2015).

VINER, Katharine. ‘She Never Hated Men’. **The Guardian**, Reino Unido, 12 de abril de 2005. Disponível em:
<<http://www.theguardian.com/books/2005/apr/12/gender.highereducation>> (Acesso em 8 de junho de 2015)

WASKO, Janet. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado - Estados Unidos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

WILLIAMS, Linda. When The Woman Looks. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film** . EUA: University Of Texas, 1996. PP. 15 – 34.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Tony. When Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film** . EUA: University Of Texas, 1996. PP. 164 – 180.

WILLIAMS, Joan C. **Unbending gender: Why Family And Work Conflict and What to Do About it**. Reino Unido: Oxford University Press, 2013.

WILLIS, Ellen. Radical Feminism and Feminist Radicalism. **Social Text**. Duke University Press, n. 9/10, PP. 91 – 118, 1984.

WINTER, Meaghan. Pregnant? Scared? Need Options? Too Bad. **Cosmopolitan**, EUA, 14 de julho de 2015. Disponível em:
<http://www.theinvestigativefund.org/investigations/gender/2145/pregnant_scared_need_options_too_bad./?page=3> (Acesso em 24 de novembro de 2015)

WOLLEN, Peter. Cinema e Política In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 71 – 85.

WOOD, Robin. **The American Nightmare: Essays on the Horror Film**. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.

WORLAND, Rick. **The Horror Film: An Introduction**. Australia: Blackwell Publishing, 2007.

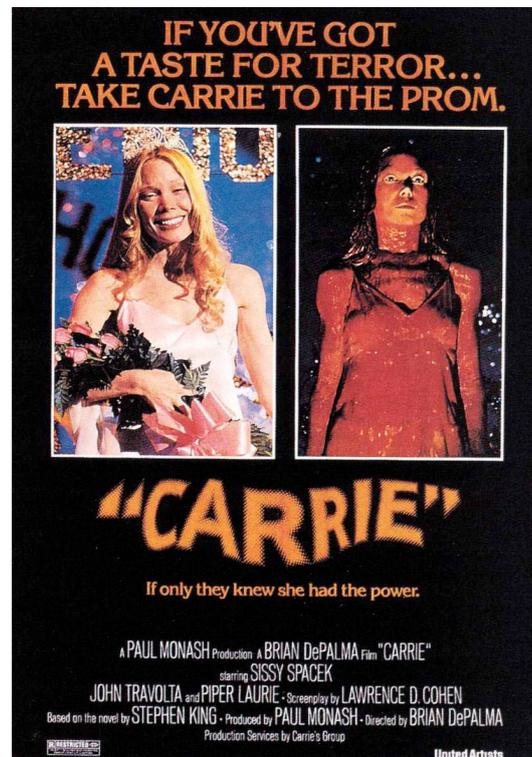
XAVIER, Ismail. Introdução. In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. PP. 11 – 17.

_____. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, (2): 1997. PP. 126 – 138.

ZEISLER, Andi. **Feminism and Pop Culture**. EUA: Seal Press, 2008.

SITES CONSULTADOS

- <http://www.biography.com/> (Acesso em 18 de agosto de 2015).
- <http://www.bocadoinferno.com.br> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.chicagotribune.com> (Acesso em 3 de dezembro de 2015).
- <http://www.dailyscript.com> (Acesso em 3 de dezembro de 2015).
- <http://www.empireonline.com> (Acesso em 18 de agosto de 2015).
- <http://www.fangoria.com> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.fridaythe13thfilms.com> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.fridaythe13thfranchise.com> (Acesso em 18 de agosto de 2015).
- <http://www.imdb.com> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.mpa.org> (Acesso em 25 de novembro de 2015).
- <http://www.newyorker.com> (Acesso em 3 de dezembro de 2015).
- <http://www.nytimes.com> (Acesso em 18 de agosto de 2015).
- <http://www.ourbodiesourselves.org> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.rogerebert.com> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.stephenking.com> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.theguardian.com/> (Acesso em 24 de agosto de 2015)
- <http://www.theofficialjohncarpenter.com/> (Acesso em 17 de agosto de 2015).
- <http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/classic.html> (Acesso em 24 de agosto de 2015)
- <https://www.plannedparenthood.org> (Acesso em 24 de novembro de 2015).

ANEXO I – POSTER PROMOCIONAL DE *CARRIE*

Pôster promocional estadunidense de 1976 de *Carrie*.

FONTE: Retirado de

<http://www.imdb.com/media/rm279755264/tt0074285?ref_=tt_ov_i> (Acesso em 13 de janeiro de 2016)

ANEXO II – POSTER PROMOCIONAL DE *HALLOWEEN*

Pôster promocional estadunidense de 1978 de *Halloween*.

FONTE: Retirado de

<http://www.imdb.com/media/rm3740852736/tt0077651?ref_=tt_ov_i> (Acesso em 13 de janeiro de 2016)

ANEXO III – POSTER PROMOCIONAL DE *SEXTA-FEIRA 13*

Pôster promocional estadunidense de 1980 de *Sexta-Feira 13*.

FONTE: Retirado de < <http://www.nitehawkcinema.com/2014/05/post-no-bills-friday-the-13th/> > (Acesso em 13 de janeiro de 2016)