

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS – UEG  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LÍNGUA,  
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – POSLLI**

**CONSTITUIÇÃO DO CORPO FEMININO NO DOMÍNIO DISCURSIVO  
DOMÉSTICO E ESCOLAR DO FILME CARRIE, DE BRIAN DE PALMA (1976):  
AUDIOVISUALIDADES NO CINEMA HORRORÍFICO**

**Goiás-GO  
2023**

**WARLEY RANIEL DE SOUZA TRINDADE**

**CONSTITUIÇÃO DO CORPO FEMININO NO DOMÍNIO DISCURSIVO  
DOMÉSTICO E ESCOLAR DO FILME CARRIE, DE BRIAN DE PALMA (1976):  
AUDIOVISUALIDADES NO CINEMA HORRORÍFICO**

**LP1 – Linha de pesquisa: Estudos de Língua e Interculturalidade**

**Professor: Dr. Guilherme Figueira Borges.**

**Goiás-GO  
2023**



## TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data<sup>1</sup>. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

### Dados do autor (a)

Nome completo Warley Raniel de Souza Trindade

E-mail warleyraniel@icloud.com

### Dados do trabalho

Título: Constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar do filme Carrie, de Brian de Palma (1976): Audiovisualidades no cinema horrorífico.

### Tipo:

Tese

Dissertação

**Curso/Programa POSLLI (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE)**

### Concorda com a liberação documento

SIM

NÃO

<sup>1</sup> Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 09 de janeiro de 2023.

Assinatura autor(a)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** GUILHERME FIGUEIRA BORGES  
Data: 09/01/2023 15:55:46-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Assinatura do orientador(a)

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

T833c Trindade, Warley Raniel de Souza.  
Constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar do filme “Carrie”, de Brian de Palma (1976) : audiovisuais no cinema horrorífico [manuscrito] / Warley Raniel de Souza Trindade. – Goiás, GO, 2023.  
108 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges.  
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

1. Audiovisual - filme de horror 1.1. Discurso.  
1.2. Corpo feminino. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 791.43-21

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

Universidade  
Estadual de  
Goiás



ESTADO DE GOIÁS  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS - UEG  
ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO - GOIÁS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu  
UEG CÂMPUS CORA CORALINA  
Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000  
Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

#### ATA DE EXAME DE DEFESA 23/2022

Aos catorze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e dois às quinze horas e trinta minutos, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Warley Raniel de Souza Trindade, intitulado "CONSTITUIÇÃO DO CORPO FEMININO NO DOMÍNIO DISCURSIVO DOMÉSTICO E ESCOLAR DO FILME CARRIE, DE BRIAN DE PALMA (1976): DISCURSOS DAS AUDIOVISUALIDADES NO CINEMA HORRORÍFICO". A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Guilherme Figueira Borges – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. João Marcos Mateus Kogawa (UFSP), Dra. Luana Alves Luterman (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo mestrando e seu orientador. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi ( X ) aprovada, ( ) aprovada com ressalvas, ( ) reprovada com as seguintes exigências (se houver): Realizar as adequações sugeridas pela banca.

Cumpridas as formalidades de pauta, às 17:30 a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 14 de Dezembro de 2022.

---

Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges (POSLLI/UEG)

---

Prof. Dr. João Marcos Mateus Kogawa (UFSP)

---

Profª. Dra. Luana Alves Luterman (POSLLI/UEG)

---



Documento assinado eletronicamente por **GUILHERME FIGUEIRA BORGES, Docente de Ensino Superior**, em 14/12/2022, às 17:34, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.

---



Documento assinado eletronicamente por **LUANA ALVES LUTERMAN, Docente de Ensino Superior**, em 14/12/2022, às 17:45, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.

---



Documento assinado eletronicamente por **João Marcos Mateus Kogawa, Usuário Externo**, em 14/12/2022, às 20:15, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.

---



A autenticidade do documento pode ser conferida no site [http://sei.go.gov.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=1](http://sei.go.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=1) informando o código verificador **000036257387** e o código CRC **F0BFE5BA**.

---

ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO - GOIÁS  
AVENIDA DR. DEUSDETH FERREIRA DE MOURA S/N, S/C - Bairro CENTRO - GOIAS - GO -  
CEP 76600-000 - (62)3936-2160.



Referência: Processo nº 202200020023021



SEI 000036257387

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado força, esperança e saúde para viver esses quase dois anos de mestrado.

Aos meus pais, pelas palavras de incentivo sobre nunca desistir dos estudos e pela incrível oportunidade de ser filho dos dois maiores seres humanos que eu conheci.

Ao meu orientador, Dr. Guilherme Figueira Borges, pelas contribuições feitas em todo meu período no POSLLI e por ter aceitado me orientar.

Aos docentes da banca de qualificação e defesa, Dra. Luana Alves Luterman e Dr. João Marcos Mateus Kogawa pelas sugestões apontadas para o enriquecimento desta dissertação.

A todos os professores que, ao longo do curso das disciplinas no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, contribuíram para minha pesquisa e para o ampliamto das minhas noções sobre língua e interculturalidade.

Aos colegas da minha turma do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, sucesso para todos.

Aos colegas que participam do GEDIN (Grupo de Estudos do Discurso e de Nietzsche), obrigado pelas discussões e leituras que foram fundamentais para a escrita da minha dissertação.



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

Wes Craven

**CONSTITUIÇÃO DO CORPO FEMININO NO DOMÍNIO DISCURSIVO  
DOMÉSTICO E ESCOLAR DO FILME CARRIE, DE BRIAN DE PALMA (1976):  
AUDIOVISUALIDADES NO CINEMA HORRORÍFICO**

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo geral analisar as audiovisualidades em *Carrie*, de Brian De Palma (1976), para que, assim, possamos compreender como o cinema de horror se materializa como lugar de produção discursivo na constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar. Os objetivos específicos são: i) desenvolver uma descrição analítica do corpo feminino no filme *Carrie* (1976) a partir de sua inscrição no domínio discursivo doméstico e escolar; ii) esboçar como a relação familiar construída entre a adolescente e sua mãe corroboram para uma construção discursiva cristã que constrói práticas corporais sobre como a mulher deve comportar-se, vestir-se e relacionar-se; iii) e, por último, demonstrar como o domínio discursivo escolar é pensado como um espaço que permite a atuação do poder disciplinar e também sobre como esse espaço suscita uma exclusão daqueles sujeitos que não se inscrevem numa ordem discursiva que o estabeleça como “normal” perante os outros sujeitos fazendo com que se materialize, em sua interioridade, práticas de *bullying*. Essa pesquisa se inscreve na metodologia da Análise de Discurso com base nos postulados de Foucault (1978, 1995, 2001, 2004, 2008, 2014 e 2016) e Milanez (2011, 2013, 2014, 2018, 2019, 2021 e 2022). À vista disso, responderemos a problematização sobre como o filme *Carrie* (1976), assim como demais filmes de horror, beneficiou-se das condições de emergência de sua época para que fosse possível sua materialização audiovisual. Para isso, partimos da hipótese de que o filme *Carrie* constrói práticas corporais para as mulheres no espaço escolar e doméstico a partir de relações de saber-poder que determinam o que elas podem e devem dizer. Então, a partir das análises, verifico que as regularidades apresentadas no batimento (MILANEZ e OLIVEIRA, 2019) das imagens correspondem ao resultado esperado pelos objetivos propostos pela pesquisa, dessa forma, verifica-se que a audiovisualidade *Carrie* (1976), dirigida por Brian De Palma, materializa uma constituição corporal feminina através dos domínios discursivos doméstico e escolar durante a trama.

Palavras-chave: Corpo; Discurso; Audiovisual; Filme de horror.

**CONSTITUTION OF THE FEMALE BODY IN THE DOMESTIC AND SCHOOL  
DISCURSIVE DOMAIN OF THE FILM CARRIE, BY BRIAN DE PALMA (1976):  
AUDIOVISUALITIES IN HORRIFIC CINEMA**

Abstract: This dissertation has the general objective of analyzing the audiovisualities in *Carrie*, by Brian De Palma (1976), so that we can understand how horror cinema materializes as a place of discursive production in the constitution of the female body in the domestic and school discursive domain. The specific objectives are: i) to develop an analytical description of the female body in the film *Carrie* (1976) from its inscription in the domestic and school discursive domain; ii) outline how the family relationship built between the teenager and her mother corroborates a Christian discursive construction that builds bodily practices on how women should behave, dress and relate; iii) and, finally, demonstrate how the school discursive domain is thought of as a space that allows the action of disciplinary power and also about how this space provokes an exclusion of those subjects who do not inscribe themselves in a discursive order that establishes it as “normal” before the other subjects, causing bullying practices to materialize in their interiority. This research is part of the Discourse Analysis methodology based on the postulates of Foucault (1978, 1995, 2001, 2004, 2008, 2014 and 2016) and Milanez (2011, 2013, 2014, 2018, 2019, 2021 and 2022). In view of this, we will respond to the questioning of how the film *Carrie* (1976), as well as other horror films, benefited from the emergency conditions of its time so that its audiovisual materialization was possible. For this, we start from the hypothesis that the film *Carrie* builds corporal practices for women in the school and domestic space based on knowledge-power relations that determine what they can and should say. So, based on the analyses, I verify that the regularities presented in the beat (MILANEZ and OLIVEIRA, 2019) of the images correspond to the expected result by the objectives proposed by the research, thus, it appears that the audiovisual *Carrie* (1976), directed by Brian De Palma materializes a female body constitution through the domestic and school discursive domains during the plot.

Keyword: Body; Discourse; Audio-visual; Horror movie.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 A GRANDE TELA EMERGE E O HORROR APARECE .....</b>	<b>12</b>
1.1 CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DO CINEMA .....	13
1.2 O HORROR E A SOCIEDADE: O MEDO DE ENFRENTAR A REALIDADE .....	17
1.3 MATERIALIDADES ENUNCIATIVAS DO CORPO NAS AUDIOVISUALIDADES DE HORROR .....	24
1.4 AS CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DO FILME CARRIE (1976) .....	34
<b>2 SER MÃE É PADECER NO PARAÍSO .....</b>	<b>43</b>
2.1 SER MÃE: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL .....	44
2.2 EVA, MARGARET E CARRIE: A FIGURA FEMININA E O FANATISMO RELIGIOSO ..	49
2.3 A MATERNIDADE E A OBJETIVAÇÃO DE CARRIE WHITE. ....	63
<b>3 ENTRE OS MUROS DA ESCOLA E O HORROR DO BULLYING.....</b>	<b>71</b>
3.1 QUANDO O SINO TOCA EM BATES HIGH: O PODER DISCIPLINAR NO ESPAÇO ESCOLAR.....	72
3.2 A PRIMEIRA MENSTRUACÃO E O BULLYING .....	84
3.3 O ÚLTIMO BAILE E A DESSUBJETIVAÇÃO DE CARRIE WHITE .....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugida aparência. (FOUCAULT, 2008, p. 171).

Desde a infância desenvolvi um fascínio pelo horror. As idas à locadora com o meu pai era sempre um evento semanal no qual eu passava pela sessão de horror e visualizava a capa de cada um dos filmes que ali se encontravam e foi assim durante grande parte da minha vida. No videogame, era sempre um *Resident Evil* diferente no qual eu me assustava em meios as fases e as figuras monstruosas que apareciam pelo caminho. Entre os meus autores favoritos, Stephen King sempre se fez presente com suas histórias que inspirariam várias produções audiovisuais como essa que utilizo para o *corpus* da minha dissertação. No mestrado, o horror não podia me abandonar e eu precisava homenageá-lo, pois, ele sempre me ensinou que não há monstro que não possa ser derrotado.

Durante minha adolescência, fiz parte de um grupo religioso, no qual filmes de horror não eram vistos com bons olhos, portanto, havia decidido que não os assistiria mais. Durante todos aqueles anos, meus personagens favoritos ainda estavam presentes no meu imaginário e eu pensava: “Será que nunca mais vou assisti-los?”. Assim que me desliguei do grupo religioso, fui correndo assistir todos os filmes de horror que eu pudesse e foi quando me interessei ainda mais por essas produções. Fazer um mestrado no qual posso dar atenção aos filmes de horror que tanto amo fez com que eu ampliasse minha visão sobre todas as técnicas e táticas que regem à audiovisualidade horrorífica.

O tema deste trabalho se relaciona as audiovisualidades no cinema de horror com ênfase na constituição do corpo feminino no domínio discursivo e escolar em *Carrie*, dirigido por Brian De Palma (1976). Por meio da inscrição do corpo feminino nesses domínios, este estudo tem a seguinte problematização: como *Carrie* (1976) emerge como um efeito do contexto sócio histórico de sua época para se materializar, discursivamente, através da audiovisualidade dirigida por Brian de Palma? Partimos da hipótese de que o filme *Carrie* (1976) constrói, através da materialização, práticas corporais para as mulheres no espaço escolar e doméstico a partir de relações saber-poder que determinam o que elas podem e devem dizer.

O cinema é uma das formas de entender o funcionamento das regras morais e culturais que são recorrentes em uma sociedade. No cinema, o gênero de horror é extremamente popular e embora possa ter início desde as produções cinematográficas expressionistas alemãs de 1920, somente na década de 30 é que o horror será tratado como um gênero, devido às produções do

estúdio de cinema norte-americano Universal Studios, como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931). Em 1968, após o fim do Código Hays, conjunto de regras morais destinado aos filmes lançados nos Estados Unidos, que teve como principal objetivo censurar as produções de Hollywood, as produções cinematográficas passaram a serem regidas pela classificação de faixas etárias e, com isso, o público jovem passou a consumir produções com um maior nível de violência gráfica em relação às produções lançadas durante o período em que o Código Hays estava sendo aplicado nas audiovisualidades norte-americanas.

Essa pesquisa, nesse sentido, busca empreender estudos sobre o corpo feminino a partir de sua inscrição no domínio discursivo doméstico e escolar na audiovisualidade *Carrie* (1976), através da rede teórica foucaultiana (1978, 1995, 2001, 2004, 2008, 2014 e 2016). O objetivo geral desse estudo é analisar as audiovisualidades em *Carrie*, de Brian De Palma (1976) para compreender como o cinema de horror se materializa como lugar de produção discursivo na constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar. E como objetivos específicos: i) desenvolver uma descrição analítica do corpo feminino no filme *Carrie* (1976) a partir de sua inscrição no domínio discursivo e escolar; ii) esboçar como a relação familiar construída entre a adolescente e sua mãe corroboram para uma construção discursiva cristã que constrói práticas corporais sobre como a mulher deve comportar-se, vestir-se e relacionar-se e iii) demonstrar como o domínio discursivo escolar é pensado como um espaço que permite a atuação do poder disciplinar e também sobre como esse espaço suscita uma exclusão daqueles sujeitos que não se inscrevem dentro de uma ordem discursiva que o estabeleça como “normal” perante os outros sujeitos fazendo com que se materialize, em sua interioridade, práticas de *bullying*.

Após realizar pesquisas no banco de dissertações e teses da Capes, percebemos uma reduzida (praticamente inexistência) de pesquisas acadêmicas no campo da Análise de Discurso sobre o filme *Carrie* (1976), o que evidencia a singularidade do objeto recortado para essa pesquisa. Portanto, ao digitar as palavras-chaves: Discurso; Horror; e/ou feminino, o site apresenta, aproximadamente, 53.471 resultados para dissertações. Dentre esses resultados, foram selecionadas quatro dissertações para a verificação de possíveis pesquisas com a mesma temática dentre os estudos discursivos foucaultianos.

Há estudos como da pesquisadora Gabriela Muller Larocca, intitulado *O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e Sexualidade nos Filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970 – 1980)*, no qual, de fato, há um aprofundamento sobre cinema de horror, corpo feminino e o filme *Carrie*, porém o trabalho não contempla o quadro discursivo foucaultiano e não utiliza dos conhecimentos acerca da área da Análise de Discurso.

Utilizando-se dos conhecimentos sobre o quadro discursivo foucaultiano e o cinema de horror, foi encontrado no banco de dissertações e teses da Capes, a dissertação de Renata Celina Brasil Maciel, cujo nome é *Discurso e memória da (a)normalidade: o corpo monstruoso do zumbi no cinema*. Embora as noções sobre cinema e Foucault seja de grande interesse para a composição da minha dissertação, ela não trata nem sobre o corpo feminino, nem sobre o filme *Carrie* (1976), dirigido por Brian De Palma.

Outra pesquisa que versa acerca do corpo monstruoso, é intitulada *A Estranha Memória do Corpo Monstruoso: Sujeito e Discurso do Horror em Seis Contos da Literatura Brasileira do Século XIX* que também utiliza das teorias sobre discurso, horror, corpo e cinema, mas não foca na produção cinematográfica *Carrie* (1976).

Ainda na busca pelas pesquisas com as palavras-chaves: Discurso; Horror; e/ou feminino foi encontrado também outras dissertações sobre as figuras do horror, mas que não se encaixam nos conceitos foucaultianos sobre Análise de Discurso ou sobre o filme *Carrie* (1976). Como, por exemplo, *A Crise dos Paradigmas: Descaminhos da Personagem Grotesca em Hellraiser*, pesquisado por Paulo José Cavalcanti Holanda, produzido com um viés mais literário que linguístico.

Dessa forma, esta pesquisa, estabelecendo uma originalidade em relação às outras pesquisas apresentadas, justifica-se academicamente por apontar as práticas corporais vinculadas ao corpo feminino que foram delimitadas no filme *Carrie* (1976). Com isso, a pesquisa demonstra como o corpo feminino é esquadrihado e discursivizado pelos espaços institucionais da família e da escola.

Por meio de uma inscrição na rede teórica foucaultiana (1978, 1995, 2001, 2004, 2008, 2014 e 2016), essa pesquisa busca evidenciar o horror como um lugar de produção discursivo através da audiovisualidade no que tange à constituição do corpo feminino materializado no domínio discursivo escolar e doméstico do filme *Carrie*, dirigido por Brian de Palma (1976).

À vista disso, o primeiro capítulo, propõe-se lançar o olhar para a história do cinema, as técnicas cinematográficas e o cinema de horror, evidenciando a construção das audiovisualidades no cinema horrorífico. Para isso, utilizaremos as teorias de Bernardet (2012) para apresentarmos o desenvolvimento do cinema e suas técnicas utilizadas para filmagem. Em seguida, apresentaremos os postulados de Rossi (2008) para discutir o aparecimento do gótico e sua possível influência sobre o cinema horrorífico que concatena com os estudos desenvolvidos por Carroll (1999) que relata como o horror foi construído, ao longo dos anos, como forma de comunicar com os medos de sua época, além de diferenciar o horror artístico do horror natural. Ainda no primeiro capítulo, utilizaremos os estudos de Foucault (2008) para

demonstrar o processo arqueológico que nos auxiliará na “escavação” sobre as audiovisualidades horríficas que rompem a linearidade construída sobre o cinema de horror que só considera as obras horríficas, a partir da década de 30, com o cinema advindo de *Hollywood*. Depois disso, estabeleceremos uma relação entre as teorias foucaultianas e a audiovisualidade, através de Milanez (2019). Por fim, descreveremos as condições de emergência que possibilitaram o aparecimento do filme *Carrie* no cinema, à vista disso, abordaremos as teorias César (1998) e Doherty (2002) que descreverá a forma que a adolescência é retrata em filmes norte-americanos e descreveremos o contexto sócio-histórico dos Estados Unidos através dos postulados de Karnal (2007), King (2012) e Wolf (2018).

No segundo capítulo, a discussão versa sobre a maternidade materializada no *corpus* da pesquisa que faz com que a figura feminina seja vista como inferior, através dos discursos religiosos sobre a mulher que circulam em nosso meio. Para isso, utilizaremos Muraro (2002) que nos apresentará a forma com a qual a mulher é tratada desde os primórdios da humanidade e de Robles (2006) que demonstra como a figura de Eva é retratada pelos textos sagrados tendo como legado a punição à humanidade, principalmente, as mulheres pelo seu ato de desobediência e Vigarello (1998) para discorrer acerca do estupro marital sofrido por Margareth White, mãe da protagonista. Por fim, as teorias de Carmo (2020) corroborarão para o entendimento de maternidade tóxica e as teorias de Foucault (1995) serão utilizadas para demonstrar os modos de objetivação que transforma os seres humanos em sujeito que será manifestada para discorrer sobre a relação da matriarca com sua filha.

No terceiro capítulo, o foco é na descrição do espaço escolar e nas práticas de *bullying* que exercem violências capazes de fazer com que a protagonista vivencie uma experiência de dessubjetivação de si. Para a descrição de como o poder disciplinar é materializado no ambiente escolar, recorreremos aos estudos de Foucault (1995 e 2004) que auxiliarão no entendimento sobre como o corpo é esquadrihado, vigiado e punido na escola Bates High, espaço escolar, significado no cinema, no qual a protagonista está inscrita. Após isso, lançaremos o olhar sobre o *bullying* sofrido pela adolescente, por parte dos alunos matriculados em sua turma, para entender como o *bullying* funciona, para isso, as teorias de Bandeira e Hutz (2010) demonstra como a violência escolar atinge a autoestima dos adolescentes e revela um binarismo na forma como o *bullying* age sobre os corpos inscritos nas instituições escolares. Por fim, Milanez (2013 e 2021) e Foucault (2016) nos demonstra como a dessubjetivação atua após uma experiência-limite, que é vivenciada pela adolescente após o trágico evento no baile de formatura que fará com que a jovem inicie uma chacina contra a comunidade escolar presente naquele ambiente.



## 1 A GRANDE TELA EMERGE E O HORROR APARECE

O horror também invoca uma reação física ao nos mostrar algo que está fisicamente errado. (KING, 2012, p. 31).

Este primeiro capítulo empreende os estudos sobre cinema e sobre o quadro discursivo foucaultiano com foco na audiovisualidade. Para isso, utilizaremos as teorias de Bernardet (2012) no sentido de apresentarmos o desenvolvimento do cinema, ao longo de sua história, até alcançar a forma com a qual o conhecemos atualmente. Dessa forma, apresentaremos as condições para o surgimento do cinema, suas técnicas de filmagem e os planos utilizados para o enquadramento fotográfico do audiovisual.

Em seguida, apresentaremos os postulados de Rossi (2008) para discorrer sobre o aparecimento do gótico e sua possível influência sobre o gênero discursivo horror que concatena de modo apropriado com os postulados de Baleiro (2019) e Radcliffe (2019) que apresentam uma diferenciação entre o horror e o terror. À vista disso, Carroll (1999) demonstrará sobre como o horror foi construído, ao longo dos anos, para relatar os principais medos da sociedade em uma dada época. Além disso, neste capítulo pretendemos diferenciar o horror artístico do horror natural demonstrando como o medo age nos telespectadores mediante ao horror artístico. Por fim, apresentaremos algumas hipóteses levantadas pelo autor em uma tentativa de verificar os motivos pelos quais o gênero é tão popular.

Mediante a isso, a pesquisa demonstrará as materialidades enunciativas do corpo nas audiovisualidades de horror no qual, através de Foucault (2008), entenderemos alguns princípios que regem o processo arqueológico discursivo e o trabalho de escavação que é apresentado pelo autor. Enquanto isso, utilizaremos Medeiros (2016) para demonstrar um irrompimento das audiovisualidades horroríficas antes mesmo da “criação” do cinema de horror hollywoodiano na década de 30. Utilizaremos também as teorias suscitadas por Milanez (2019) que discorrem acerca da teoria foucaultiana e a audiovisualidade no qual os conceitos estabelecidos por Foucault são estendidos até o cinema, no qual o corpo, a composição cênica e as imagens servirão como um quadro de espessuras materiais para o discurso nas audiovisualidades. Nesse capítulo, através de Bernardet (2012), também será demonstrado como os elementos do cinema de horror se materializavam, antes mesmo das produções de *Hollywood*, através do cinema expressionista alemão, que demonstra uma ruptura na linearidade no conjunto do cinema horrorífico. Utilizaremos também Aristóteles (2000) na

tentativa de demonstrar como as paixões são suscitadas discursivamente, relacionando-as com o cinema de horror.

Posteriormente, descreveremos as condições de emergência do filme *Carrie* (1976), para isso, serão utilizados os escritos de César (1998) e Doherty (2002) com o intuito de demonstrar as formas de materialização da adolescência, no cinema estadunidense, através dos *teenpics*, e as teorias de Karnal (2007) sobre a década de 60 nos Estados Unidos, enquanto Wolf (2018) descreve o impacto dos movimentos sociais na década de 70 que evidenciarão as condições sócio-históricas que cercam a sociedade estadunidense no mesmo período de lançamento do filme *Carrie* (1976). Também utilizaremos os escritos de Larocca (2016) que demonstra a recepção do filme dirigido por Brian De Palma pela crítica renomada norte-americana. Além disso, será utilizado as teorias de Clover (1992) que instiga a discussão sobre a personagem Carrie White que a classificará como “female victim-hero” e os postulados de King (2012) que descreverá algumas diferenças entre o seu livro e a audiovisualidade de Brian De Palma evidenciando as condições de emergência para o filme *Carrie* (1976).

### 1.1 CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DO CINEMA

Jean-Claude Bernardet (2012) na obra *O Que É Cinema* informa que a data da primeira exibição pública de cinema ocorreu no dia 28 de dezembro de 1895 em Paris. Segundo Bernardet (2012), George Méliès, que posteriormente se tornaria um cineasta, ao demonstrar interesse pelo aparelho cinematográfico, foi desmotivado por Lumière que acreditava que as exibições logo perderiam o encanto e não haveria futuro para o cinema nos anos seguintes.

O escritor demonstrou que o interesse pelas imagens em movimento vinha muito antes dos anos de 1895. Inúmeros homens, ao longo da história, sejam para os avanços de estudos científicos ou pela paixão em fotografia já haviam tentado construir mecanismos que demonstrassem as imagens em percurso. De acordo com Bernardet (2012), a exibição de um trem chegando à estação impressionou de tamanha forma a plateia que acreditavam que aquela ilusão projetada pela máquina era real e os assustavam por tamanha semelhança com um verdadeiro trem em movimento.

Para o autor, uma das condições que contrasta um show ou peça de teatro com um filme seria a possibilidade de tirar cópias do filme. O show ou peça de teatro possuem um público limitado que necessitariam de presenciar o espetáculo em um mesmo e único momento, enquanto isso, o filme poderia ser consumido por um público muito mais amplo e que segundo Bernardet (2012, p. 24) “[...] amplia as possibilidades de divulgação e dominação ideológica e

tem profundas repercussões sobre o mercado”. Dessa forma, o sistema de cópias possibilita uma expansão profunda na divulgação fílmica promovendo uma expansão mundial das obras cinematográficas. Outro aspecto que revela o caráter mercadológico do cinema, segundo o autor, é como as produções, com o passar do tempo, exigiam uma equipe com mais profissionais responsáveis por aspectos específicos, dessa forma, o autor revela que, nos primórdios do cinema, um mesmo profissional pensava, filmava e montava um filme e que, posteriormente, as indústrias segmentavam esses trabalhos distribuindo essas funções a diversos profissionais tais como: equipe de montagem, diretor, roteirista etc. De acordo com Bernadet (2012):

No início da história do cinema, o trabalho requerido por um filme era feito por umas poucas pessoas; uma mesma pessoa pensava, filmava, e montava o filme. À medida que a indústria foi-se implantando, maior rigor foi imposto ao planejamento do filme e as funções foram-se dividindo. O planejamento - roteiro preciso, orçamento detalhado, elenco etc. (BERNARDET, 2012, p. 68).

O autor também revela em seus escritos que, até o ano de 1915, os filmes eram bem mais curtos, ou seja, “o filme era uma sucessão de ‘quadros’, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a incipiente linguagem cinematográfica não conseguia fornecer” (BERNARDET, 2012, p. 34). Bernardet (2012), também, revela que o cinema não possuía uma linguagem definida no início, porém acabou prevalecendo a linguagem fictícia deixando a linguagem científica e ensaística em desuso. Para o escritor, isso se dá pela popularidade dos folhetins, fragmentos de romance, que eram extremamente populares e que o cinema conseguiu transferir, gradativamente, as histórias para as telas de cinema.

Para o entendimento sobre as câmeras e as técnicas cinematográficas de filmagem, o autor aborda duas formas utilizadas no início do cinema: *travelings* e as panorâmicas. Os *travelings*, também conhecidos como carrinhos, consistem em deslocar todo o corpo da câmera da esquerda para direita ou de cima para baixo, enquanto isso, as panorâmicas não deslocam em relação ao chão, mas permitem um movimento de 360° graus que, segundo o autor, assemelha-se com a visão de uma coruja.

Bernadet (2012) também descreve como a posição da câmera, além de recortar sentidos que são históricos, contribuem para a determinação do ângulo durante as filmagens e ainda pontua a importância do cineasta americano D.W. Griffith que, dentre suas várias contribuições, estabeleceu duas noções conhecidas atualmente: tomada e plano. Para o autor, Griffith desempenha um papel importante já que:

A partir dele, e numa época em que o cinema ainda era mudo, estabelecem-se momentos básicos da expressão cinematográfica: 1) a seleção de imagens na

filmagem: chama-se tomada a imagem captada pela câmera entre duas interrupções; 2) organização das imagens em uma sequência temporal na montagem: chama-se plano uma imagem entre dois cortes. (BERNARDET, 2012, p. 39).

Para a construção do entendimento acerca dos diferentes tipos de planos no cinema, Bernardet (2012) divide os planos entre: Plano Geral (PG), Plano Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiro Plano (PP) e Primeiríssimo Plano (PPP). O PG é o plano responsável por mostrar um grande espaço onde não será possível visualizar de forma precisa os corpos dos personagens. De acordo com Maciel (2016, p. 56), o plano geral “[...] visa fazer com que o público se impressione com a grandeza e com o alcance da cena”. Já o PC, por sua vez, consiste em apresentar um grupo de personagens reconhecíveis em um dado ambiente. Para o autor, o PM “enquadra as personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés” (BERNARDET, 2012, p. 40). Enquanto isso, o Plano Médio se diferencia, dessa forma, do Plano Americano que utiliza do corte nas personagens na altura da cintura. Por fim, o PP corta as personagens no busto e o PPP, no rosto. Podemos ver esses planos sendo usados também no filme *Carrie* (1976):

**Fonte:** *Carrie*. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 1 (0h:00m:36s); 2 (0h:07m:50s); 3 (0h: 47m:28s).

Na imagem 1, foi utilizada a técnica de Plano Geral, dessa maneira, as adolescentes, inscritas na instituição Bates High, utilizando camisetas amarelas e shorts azuis como uniforme utilizado para prática esportiva, foram enquadradas de forma que demonstre o cenário que as cercam, por isso, as figuras humanas ocupam um espaço reduzido na tela de modo que conseguimos visualizar grande parte da quadra esportiva localizada na escola. Desse modo, o PG oprime as personagens e, assim, possibilita um efeito de massificação que condena corpos incapazes de serem adestrados e utilizados para a docilidade do domínio discursivo escolar. Ou seja, a formação arquitetônica da quadra esportiva, assim como os demais lugares do ambiente escolar, é pensada para que os corpos inscritos, nessa instituição, não circulem de maneira difusa e sejam distribuídos ao longo do espaço escolar que almeja docilidade-utilidade desses sujeitos conforme veremos no terceiro capítulo dessa dissertação. Já na imagem 2, é possível ver a professora de educação física, Srta. Collins, em pé, atrás da cadeira do diretor Sr. Morton, nessa cena, foi utilizado o Plano Conjunto, sendo assim, a câmera revela parte significativa do

cenário à sua frente em que é possível reconhecer o rosto dos sujeitos mais próximos à câmera. Por fim, na imagem 3, temos um exemplo de Plano Médio em que a figura de Margaret White aparece de forma inteira na tela e apresenta, parcialmente, o chão e o teto. Outros planos também foram materializados na audiovisualidade, conforme podemos ver nos recortes abaixo:

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 4 (0h:37m:26s); 5 (0h:39m:48s); 6 (0h: 38m:08s).

Na imagem 4, somos apresentados ao diálogo realizado entre a protagonista e sua professora de educação física, à vista disso, o Plano Americano corta os personagens na altura da cintura. Dessa forma, o PA é utilizado para uma focalização em uma interação entre personagens, especificamente, entre a docente e sua aluna. Enquanto isso, na imagem 5, o PP corta a personagem no busto enquanto ela conversa com Tommy Ross e sua namorada após saber que o rapaz levaria Carrie White ao baile. No fundo da imagem, é possível ver alguns alunos se locomovendo pelos corredores da escola, provavelmente, se encaminhando para alguma sala de aula. Por fim, o PPP é utilizado como um enquadramento que corta apenas o rosto da personagem. Dessa forma, através dessa técnica, também conhecida como *close-up*, há uma priorização dos sentimentos das personagens, portanto, a sensibilidade é explorada. No filme, esse momento ocorre quando a professora, com bastante carinho e sensibilidade, estava falando com Carrie sobre o quanto ela era linda, nesse momento, uma trama melancólica intitulada *You can trust me* é materializada de forma com que a imagem e o som conseguissem explorar esse sentimentalismo suscitado pelo PPP na imagem 6.

Além de técnicas de filmagem, Bernardet (2012) revela que o cinema, principalmente advindo de *Hollywood*, era conhecido por “vender sonhos”, com isso, algumas produções demonstravam uma ascensão social em seus personagens ou finalizava a história da mulher solitária e tímida com um casamento perfeito. Em seus postulados, o autor releva que não é apenas pela “fábrica de sonhos” que o cinema se constituiu, mas também revela o caráter de diálogo da sociedade com sua realidade onde “seus medos e inseguranças serão canalizados” (BERNARDET, 2012, p. 82). Além disso, *Hollywood* criou um modelo de filmes acelerados onde ocorriam muitos feitos em pouco tempo, fazendo com que o público se habituasse com essa fórmula e considerasse as produções que fugissem desse padrão como monótonas demais.

Dessa maneira, o cinema não se apoia, exclusivamente, na “fábrica de sonhos” implantadas pelos filmes de *Hollywood*, mas consegue, através dos filmes de horror, explorar os pesadelos da sociedade de sua época conforme veremos no tópico a seguir.

## 1.2 O HORROR E A SOCIEDADE: O MEDO DE ENFRENTAR A REALIDADE

Para entender como o horror se constitui, faz-se necessário pensar as condições de possibilidades históricas que regem a formação do horror por meio dos feitos dos Vikings e a emergência do estilo gótico, portanto, Rossi (2008) apresenta o nascimento da cultura gótica através dos vikings, que seriam os povos da região conhecida atualmente como Escandinávia, em que se destacam os “vândalos, jutos, suevos, godos, visigodos e ostrogodos, todos genericamente conhecidos como vikings” (ROSSI, 2008, p. 58). Segundo o autor, esses povos invadiram várias regiões do Império Romano em busca de expansão territorial, consequentemente, formando colônias em várias regiões do continente europeu. Para Rossi (2008), os vikings são:

povos essencialmente nômades e guerreiros, totalmente adaptados às intempéries da natureza e acostumados com mares revoltos e invernos longos e rigorosos. Em razão do rigor dos invernos escandinavos, que chegam a durar nove dos doze meses do ano, esses povos aprenderam a conviver com a noite e com a sombra, já que o sol só se lhes apresenta por um curto período tempo e, mesmo assim, seus raios não são suficientemente fortes para esquentar a terra e derreter completamente as geleiras das montanhas. (ROSSI, 2008, p. 59)

Rossi (2008, p. 60) afirma que, posteriormente, parte dessa cultura viking é “incorporada pela Europa romanizada” fazendo com que surjam línguas que nada se assemelham ao latim, porém não é somente ao surgimento de línguas que os vikings contribuem, pois, há também a forte presença de seu estilo artístico na arquitetura conhecida como “estilo gótico”. Segundo o autor:

A palavra gótico vem dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma, e indica basicamente, na arquitetura, um estilo muito específico de construção surgido na França no século XII, normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas (estátuas de criaturas monstruosas que eram colocadas nos quatro cantos das construções com o objetivo de escoar a água das chuvas e de espantar espíritos ruins), abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva [...] (ROSSI, 2008, p. 60)

Já a literatura gótica tem seu surgimento na segunda metade do século XVIII na Inglaterra como uma literatura que confronta as ideias iluministas. Para Rossi (2008), esse confronto se estabelece já que os iluministas, firmados na razão e na ciência, haviam se esquecido do sujeito e da subjetividade que se manifestariam na forma da literatura gótica que

trazia à tona o humano reprimido e que possui em sua composição a “presença do horrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos.” (ROSSI, 2008, p. 61).

À vista da literatura gótica, Balieiro (2019) descreve Ann Radcliffe como uma das autoras de maior importância para a literatura britânica, principalmente, na virada entre os séculos XVIII e XIX e de acordo com o autor, o romance *Os mistérios de Uldoph*, trabalho mais conhecido da autora, é um dos mais influentes em relação à ficção gótica que, inclusive, influenciara grandes escritoras como Jane Austen. O escritor, então, propõe-se a traduzir o texto *On the Supernatural in Poetry* de Ann Radcliffe que abarca uma das diferenciações mais antigas entre o terror e o horror. Segundo Balieiro (2019):

Não se deve perder de vista que as posições defendidas pela autora têm como pano de fundo, justamente, uma discussão bastante acalorada sobre a maneira como outros escritores haviam procedido ao retratar a violência e, mais especificamente, o tratamento que haviam conferido a personagens femininas (BALIEIRO, 2019, p. 254)

Sendo assim, Balieiro (2019) pontua que essa discussão proposta por Ann Radcliffe ocorre após a publicação, no ano de 1796, de *O Monge* de Matthew Gregory Lewis, cujo conteúdo continha violência explícita e paixões excessivamente violentas até para os padrões góticos. Sobre o texto de Ann Radcliffe traduzido por Balieiro (2019) como “Do sobrenatural na poesia”, que distinguirá horror e terror, Balieiro afirma que:

O texto traduzido a seguir foi publicado postumamente, anos depois de *The Italian*, em 1826, no volume 16 da *New Monthly Magazine*. Pretendia-se, inicialmente, que o texto fosse parte do prólogo de Glaston de Blondville, romance que também foi publicado após a morte de Radcliffe. O texto, escrito em forma de diálogo, deixa bastante claras as influências burkeanas da autora. Sob o pretexto de discutir aspectos particulares da obra de Shakespeare, as personagens, W- e o Sr. S-, envolvem-se em uma conversa na qual se estabelece a diferença, hoje bastante conhecida no âmbito da crítica literária, entre terror e horror. O primeiro, relacionado à apresentação obscura dos objetos que o suscitam, de modo que a imaginação teria liberdade para operar, seria capaz de engendrar o sublime. O último, por sua vez, seria resultado da apresentação excessivamente explícita e diria respeito a sentimentos “menores”, como o asco, a repulsa. (BALIEIRO, 2019, p. 254)

Dito isso, Radcliffe (2019) empreende em seu texto diálogos realizados pelo senhor S- e senhor W- que conversam sobre obras shakespearianas e a profundidade dos personagens contidos nessas obras. Em um dado momento dos diálogos, os homens passam a refletir sobre as bruxas em *Macbeth*, de Shakespeare e o senhor W- revela que as descrições dadas à bruxa do poeta, tais como, vestimentas selvagens, e um olhar ‘que não é desse mundo’ são traços essenciais de agentes sobrenaturais que promovem o mal e o mistério, dessa forma, essas noções e sentimentos estão conectadas com o terror. Já ao descrever o personagem do fantasma de Hamlet, senhor W- relata que a atmosfera que rege as descrições do cenário e o aparecimento do fantasma cria nos leitores “sentimentos desamparados, melancólicos e solenes e nos dispõem

a receber, com trêmula curiosidade, o ser horrível que se aproxima e a dar vazão àquela estranha mistura de horror, piedade e indignação produzida pela história que ele revela.” (RADCLIFFE, 2019, p. 260). Em momentos posteriores, os personagens delimitam a discussão sobre a diferenciação que seria dada, então, entre o terror e o horror. À vista disso, os homens revelam que o terror e o horror são opostos já que o terror é responsável por expandir a alma e despertar as faculdades a um grau elevado da vida, enquanto isso, o horror as contrai e quase aniquila essas faculdades. Para Radcliffe (2019), o terror se alojaria nos vislumbres e nos contornos que surgem fazendo com que a imaginação se encarregue de completar o resto, dessa forma, é construído, gradualmente, uma espécie de suspense, criando, assim, uma ansiedade de que algo terrível estaria prestes a acontecer. Enquanto isso, o horror se materializaria sobre algo emocional e arrasador fazendo com que, além de produzir ansiedade, cause repulsa por aquilo que, literalmente, aconteceu.

Empreendendo discussões entre terror e horror, Larocca (2021) pontua que para além das postulações de Radcliffe (2019), que traça diferenças entre horror e terror, alguns países utilizem um termo, ao invés de outro, para nomear o gênero audiovisual horror. Dessa forma, países como o Brasil optaram por tratar as produções audiovisuais horríficas como produções de terror. Enquanto isso, países como Estados Unidos e Inglaterra optaram por chamar essas produções de filmes de horror. Por fim, cabe ressaltar que além de nossa fonte audiovisual *Carrie (1976)* ser denominada como um filme de horror, nossas referências bibliográficas também utilizam o termo horror para a designação das obras audiovisuais que compõe o cinema horrífico, portanto, a partir desse momento, nossa dissertação referirá ao gênero como horror.

À vista disso, Noël Carroll, autor da obra *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, distingue o horror artístico do horror natural, sendo assim, o horror artístico diz respeito a um gênero específico que se cristaliza, de forma aproximada, com a publicação de *Frankenstein*, dos romances e peças do século XIX e dos filmes do século XX. O autor aponta o seu despertar entre a segunda metade do século XVIII “como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha” (CARROLL, 1999, p. 28). Enquanto isso, o horror natural se vincula com situações horrosas como o horror da fome, o horror dos desastres ambientais etc. Na tentativa de situar o horror artístico, Carroll aponta que:

Assim, pode-se esperar situar o gênero do horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que as obras desse tipo são destinadas a gerar. Os membros do gênero do horror serão identificados como narrativas e/ou imagens (no caso das belas artes, do cinema etc.) que têm como base provocar o afeto de horror no público. (CARROLL, 1999, p. 30).



Carroll (1999), ao perceber que é regularmente subjetiva a associação o horror com figuras monstruosas, rompe essa objeção de definição de horror artístico pela ótica dos monstros e demonstra como inúmeras histórias, que não pertencem ao horror artístico, também utilizam dessas mesmas figuras. Contos de fadas, ficção científica ou filmes que retratam aventuras por terras mágicas utilizam monstros como parte de seu enredo, porém o que seus personagens e o público sentem ao ver essas figuras é que determinam os monstros do horror e os demais monstros fictícios. Nas histórias que não se encaixam no gênero de horror, os monstros pertencem àquele universo e não causa repulsa nos personagens da história e, principalmente, no público que os assiste. São as sensações em causar perigo e a impureza que distingue os monstros do horror dos demais monstros da ficção. Na distinção entre os monstros do horror artístico e as demais figuras monstruosas, o autor pontua que:

Os monstros do horror, porém, quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos na história [...] o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. (CARROLL, 1999, p. 32).

O horror artístico pretende causar em seus telespectadores, ouvintes ou leitores sentimentos semelhantes aos que os sujeitos da história sentem ao esquivarem-se das figuras monstruosas que os assombram, dessa forma, emoções que desencadeiam arrepios, encolhimentos, gritos e repugnância trazem a quem consome as obras reações similares com seus personagens. Há de se ressaltar que não apenas as criaturas fisicamente ameaçadoras correspondem ao horror, mas aquelas que também são psicologicamente amedrontadoras também se enquadram nesse gênero. Para a conceituação de horror, Carroll (1999) define que:

A palavra “horror” deriva do latim “horrore” – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo “orror” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (CARROLL, 1999, p. 41).

A definição de Carroll (1999) sobre o horror foi também utilizada por Milanez (2011) em sua obra intitulada *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer* que acrescenta ao horror as sensações de aumento no batimento cardíaco e a aceleração na respiração.

Para Carroll (1999), o surgimento do horror, principalmente pela forma gótica, associa-se ao mesmo período no qual os historiadores classificam como “Iluminismo”. Carroll (1999), atrela a importância do Iluminismo dentro do horror artístico quando se trata de considerar a natureza, dessa forma, os monstros inseridos em histórias de fantasia, por exemplo, não

subvertem a ordem da lei natural, ou seja, sua existência não desafia as regras científicas que regem aquele contexto, porém ao falar sobre cinema de horror é notório que há uma subversão do natural pela figura monstruosa dentro de um universo fictício que tal qual o movimento iluminista rejeita a existência de evidências sobrenaturais e se confia plenamente na ciência. Acerca do Iluminismo e o horror, o autor exemplifica que:

Assim, uma das hipóteses acerca da correlação entre o Iluminismo e o surgimento do horror é a de que o gênero pressupunha algo como visão iluminista da realidade científica para gerar o necessário sentimento de uma violação da natureza. Ou seja, o Iluminismo tornou disponível o tipo de concepção da natureza ou o tipo de cosmologia necessário para criar um sentimento de horror. (CARROLL, 1999, p. 81)

Sobre a figura do monstro no cinema horrorífico, Milanez (2011) pontua que a monstrosidade entrelaça o grotesco ao sujeito, dessa maneira, o monstro escapa da ordem natural e transgrede as leis biológicas instauradas sobre o corpo humano. Para Milanez (2011):

A monstrosidade se torna, dessa maneira, uma forma de resistência a limites sociais e suas moralidades, criando uma aura de veneração para o monstro. Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força o limite das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro lado, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazer íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si. (MILANEZ, 2011, p. 82)

Carroll (1999) levanta várias hipóteses que buscam explicar certas leis que regem o cinema de horror e o possível interesse de quem assiste a essas produções. Uma das indagações realizadas pelo pesquisador seria o porquê o público de horror era interessado nessas produções se elas causam repulsa em quem as assiste. Com base nisso, o autor apresenta algumas hipóteses levantadas por dois psicanalistas, Ernest Jones e John Mack, que buscaram entender como os filmes de horror eram produzidos e o que diziam a respeito de quem os assistia. Para eles, o público se atraía pelos filmes de horror porque se sentiam reconhecidos ao verem seus desejos proibidos e reprimidos materializados nas produções horroríficas. De acordo com o escritor:

As dimensões repulsivas dos seres de horror servem para satisfazer a censura; mas, na verdade, são um expediente enganador, que torna possível o prazer mais profundo da satisfação de desejos sexuais poderosos. Somos atraídos pelas imagens de horror, porque, apesar das aparências, tais imagens permitem a satisfação de desejos psicosssexuais profundos. Esses desejos só poderiam ser satisfeitos de modo aceitável se desse ao censor a sua parte. Ou seja, a repugnância pelas criaturas do horror é, na verdade, o meio pelo qual – dado uma visão freudiana da maneira como a economia do indivíduo é explicada – se pode obter prazer. (CARROLL, 1999, p. 246).

Porém, Carroll (1999) mesmo citando essa teoria como uma possível hipótese de atração por parte do público pelo cinema de horror discorre sobre possíveis fraquezas existentes nesse campo teórico. Para isso, o autor pontua que “as fraquezas óbvias dessa teoria, porém, são o fato de requerer um desejo motivador que, por sua vez, deve ser entendido como sexual, pelo

menos no sentido ampliado do conceito de sexualidade autorizado pela psicologia freudiana” (CARROLL, 1999, p. 246). Carroll (1999) descreve que certos seres horríficos se encaixariam nessa teoria como, por exemplo, o vampiro. Para Carroll (1999), o vampiro ao mesmo tempo que seduz suas vítimas/telespectadores ainda não deixa de causar os sentimentos de repulsa e medo, em contrapartida, o autor discorre que é mais difícil de entender a satisfação de um desejo sexual em criaturas horríficas como o Godzilla, por exemplo. Carroll (1999) descreve que embora Jones seja um freudiano ortodoxo e que enfatiza os desejos incestuosos na formação de conflitos do pesadelo alegando sempre relação com o ato sexual, acaba, entretanto, construindo uma perspectiva que não consegue abarcar inúmeras criaturas do cinema horrífico.

Carroll (1999) revela em seus escritos outras possíveis explicações sobre o fascínio do público para com as produções de horror, com isso, através das teorias levantadas pelo filósofo Gary Iseminger somos apresentados a dois conceitos que permeiam as produções horríficas: a visão integracionista e a visão co-existencialista. Dessa forma, a primeira diz respeito às emoções aflitivas provocadas por uma ficção, dessa maneira, as emoções causadas pela obra contribuem para o prazer de quem consome essas produções, enquanto isso, a visão co-existencialista retrata “a sensação do prazer proporcionada por ficções aflitivas deve-se ao fato de um sentimento ser forte o bastante para derrotar o outro, como no caso do ‘riso entre lágrimas’” (CARROLL, 1999, p. 271).

Segundo Carroll (1999), outro prazer que pode ser dado ao telespectador pelo cinema de horror é o confronto proporcionado pela rivalidade construída entre o monstro e a vítima, dessa forma, a humanidade sai ao encontro de seu monstro em busca de um confronto que pode ocorrer uma ou mais vezes, capaz de alcançar diferentes níveis de intensidade durante o duelo. Segundo Carroll (1999):

o movimento de confronto também pode adotar o formato de problema/solução. Ou seja, os confrontos iniciais com o monstro provam que ele é invulnerável à humanidade de todas as maneiras imagináveis; mas, então, a humanidade arranca a vitória das mandíbulas da morte, preparando uma contramedida de “última chance”, que muda o curso dos acontecimentos. (CARROLL, 1999, p. 152).

Para o autor, *Carrie (1976)* é um dos filmes de horror responsáveis por contrariar essa ideia já que a adolescente é implacável em sua chacina cometida no baile e aniquila todos os membros presentes na formalidade. Além disso, no fim da trama, somos apresentados a um sonho da personagem Sue Snell, única sobrevivente do massacre no baile escolar já que ela não se fazia presente na festividade no momento da chacina. No sonho, Sue Snell está

realizando uma visita à casa da protagonista e, no meio dos destroços, a mão de Carrie agarra seu braço, dessa forma, a audiovisualidade “sugere que o monstro não foi completamente aniquilado e está preparando seu próximo ataque” (CARROLL, 1999, p. 154).

Carroll (1999) apresenta outra hipótese que contraria a de o cinema de horror ser subversivo, o autor demonstra como inúmeros filósofos do horror atribuíram um certo caráter politicamente repressivo em algumas produções audiovisuais horríficas e que mantinham a ordem estabelecida por um sistema político. Dentre elas, destacam-se: a xenofobia introduzida pelas figuras monstruosas que, vistas como diferentes da ideia de humanidade, eram eliminadas, o anticomunismo dos filmes de ficção científica da década de 50 que retratam os alienígenas como figuras comunistas que assolam o capitalismo americano e a manutenção dos papéis sociais conservadores que, através do cinema de horror, punia as mulheres por transgredirem aquilo que acreditavam que fossem seus deveres.

Por fim, Carroll (1999) demonstra o caráter cíclico do cinema de horror e de como ele utiliza o contexto da época para explorar os medos dos seus telespectadores. Os filmes expressionistas alemães foram produzidos sendo contextualizados com a República de Weimar, designação histórica pela qual é conhecida a república estabelecida na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Enquanto isso, os monstros clássicos do horror produzidos pela Universal têm como plano de fundo a Grande Depressão, em que uma forte recessão econômica atingiu o capitalismo internacional no final da década de 1920. A Guerra Fria, período histórico do século XX no qual o mundo ficou dividido em dois blocos políticos e ideológicos, comandados de um lado pelos EUA e de outro, pela URSS, influenciaram o horror de ficção científica no qual a ameaça espacial invasora era comparada com a suposta invasão comunista em território norte-americano. Sobre os exemplos sobre os ciclos do cinema de horror, Carroll estabelece que:

Como indicam esses exemplos, é pelo menos plausível aventar a hipótese de que os ciclos de horror provavelmente ocorrem em períodos de tensão social pronunciada, em que as ficções de horror servem para dramatizar ou expressar o mal-estar predominante. Aqui, não devemos ir em frente dizendo que elas desafogam ou aliviam essas ansiedades por meio de algum processo tão contestado como a catarse; basta dizer que elas estão propensas, nesses períodos, a inspirar interesses especiais, na medida em que projetam representações que se ajustam a essas ansiedades e, portanto, discutem, ainda que só por meio de imagens galvanizantes, preocupações prementes. (CARROLL, 1999, p. 293)

Mediante as construções teóricas entre horror e cinema realizadas nos subcapítulos anteriores, o próximo tópico tentará demonstrar as materialidades enunciativas do corpo nas audiovisualidades de horror, em que a teoria de Análise do Discurso, embasada pelos estudos

realizados por Michel Foucault, nos auxiliarão como ferramentas metodológicas necessárias para a construção do saber no qual a audiovisualidade será utilizada como objeto da teoria discursiva foucaultiana.

### 1.3 MATERIALIDADES ENUNCIATIVAS DO CORPO NAS AUDIOVISUALIDADES DE HORROR

De acordo com Medeiros (2016), somente após a década de 30, o horror ganha destaque como um gênero devido produções audiovisuais como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931). Dessa forma, traçou-se uma linha do tempo para o horror como um gênero do cinema a partir de produções *hollywoodianas* e, portanto, a história tendia a ignorar todos os feitos que antecederam os monstros da Warner, em *Hollywood*, cravando o nascimento do gênero cinematográfico de horror nos anos de 1930. É sobre essa linearidade temporal e as rupturas ignoradas no conjunto de filmes enquadrados no cinema de horror, que suscitamos as teorias de Foucault (2008) em *Arqueologia do Saber* que, na introdução da obra, chama atenção do leitor pela forma com a qual a história se deu ao longo dos anos, sendo assim, ele demonstra como a história clássica descreveu uma série de acontecimentos que ignoravam as rupturas ou suas descontinuidades para criar uma linearidade de acontecimentos que seriam organizados em conjuntos, mas que por consequência, excluía aqueles fatos que não se encaixavam na construção desses mesmos conjuntos. Segundo Foucault:

Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas - e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. (FOUCAULT, 2008, p. 09).

Nilton Milanez (2019) em sua obra intitulada *Audiovisualidades: Elaborar com Foucault* traça o caminho que conecta as teorias postuladas por Foucault com os tempos atuais e, dessa forma, lança-se o olhar para o audiovisual. Milanez (2019, p. 11) pontua que o discurso “constitui-se por uma quimera de redes intrincadas, que marcam o espaço geográfico, físico ou mental, em um momento particular no tempo de uma história coletiva ou individual”. Para isso, o autor relata que além do discurso estar naquilo que se diz ou no modo em que se fala, o discurso se faz muito mais presente naquilo que não é pronunciado como, por exemplo, em nossos gestos, atitudes e modo com o qual nos relacionamos. No filme *Carrie* (1976), os gestos, atitudes e o modo com a qual a protagonista se relaciona, no domínio discursivo doméstico e escolar, enunciam sua estranheza com relação aos demais adolescentes que a cercam e, no fim da trama, esses elementos enunciam sua implacável monstruosidade, exercida pelos seus

poderes, ao exterminar a comunidade escolar presente no baile de formatura e, posteriormente, assassinando sua própria mãe fazendo com que sua residência desmorone sobre si e sua matriarca.

Para Milanez (2019), falar sobre audiovisualidades é esbarrar nas espessuras das materialidades de si. Segundo Milanez (2019, p. 25), “Qualquer história de nossas audiovisualidades que seja, das nossas políticas de vida, das nossas intimidades secretas, dos nossos prazeres mínimos, é formatada por uma espessura histórica do ver e do escutar”. Para o autor, o sujeito possui uma constituição dual entre o “eu” e o “tu” que definem a forma com a qual o sujeito se estabelece consigo mesmo. O professor exemplifica o nascimento do lugar discursivo quando o sujeito se desloca do eu para nós, com isso, há o entendimento de um sujeito que seria o “eu” que se priva por uma alteridade do “tu”. Dessa forma, o autor determina que o trabalho do sujeito sobre si próprio seria o de desenvolvimento de técnicas que não decifrassem a presença do eu, mas, que sim decifrassem seu posicionamento de “eu” com as relações aos “tus” que o designam. Para isso, o autor utiliza o exemplo da esfinge na qual o sujeito, diante da esfinge, afirmaria sua identidade pela presença do outro. Para o autor:

Essa alteridade pode estar em vários campos. No espaço da intimidade, nas relações com o seu amante, mas também nas relações domésticas, na relação com os pais, filhos, irmãos, parentes, ou ainda em relação à nossa rua, comunidade, estado, nação e seus aparelhos midiáticos. (MILANEZ, 2019, p. 31).

À vista disso, Milanez (2021) questiona de onde vem o modo de encarar o discurso das audiovisualidades, para isso, o autor elucida que os contornos dessa teoria têm como objetivo esboçar as regras de formação que se materializam no terceiro capítulo da obra *Arqueologia de Saber*, em que Foucault (2008) propõe destrinchar o que seriam as “regras de formação”, para isso, o filósofo direciona sua atenção para a Psicopatologia e os objetos pelos quais ela se ocupou ao longo do tempo. Esses objetos apresentariam superfícies de emergência, instâncias de delimitação e grades de especificação. As superfícies de emergência caracterizam o objeto da Psicopatologia por:

[...] mostrar onde podem surgir, para que possam, em seguida ser designadas e analisadas essas diferenças individuais que, segundo os graus de racionalização, os códigos conceituais e os tipos de teoria, vão receber a qualificação de doença, anomalia, demência, neurose, psicose, degenerescência etc. (FOUCAULT, 2008, p. 46).

No que diz respeito as regras de formação nos filmes, Milanez (2019) apresenta duas superfícies de emergência para a formação dos objetos das audiovisualidades: a imagem e o som. Para o autor, o corpo é descrito e analisado no cinema e, assim, consegue materializar as imagens do corpo na história do dia a dia, através da grande tela, pelas múltiplas formas de se

ver o corpo, por exemplo, pode-se ver o corpo de frente, de costas, de cima, de baixo e etc. Sendo assim, o corpo é imagem visto que “é regido e controlado por uma gama de leis e regulamentos disciplinarizantes, dizendo ao corpo como ele deve ser, agir, se mostrar e que imagens deve produzir sobre si” (MILANEZ, 2019, p. 18). Além de imagem, o corpo, para Milanez (2019), é som. Portanto, o docente relata que o corpo biológico é audível através dos sons e sinais e, com isso, o corpo revela quando está faminto, doente, nervoso etc. Sendo assim:

Quando o som do corpo revela a história de um cotidiano comum em um objeto das audiovisualidades, temos o início da formação de uma bio-história audiovisual, do corpo histórico audiovisual. Esse conjunto de intrincamentos caracteriza os modos de enunciação do discurso das audiovisualidades, por meio de um longo e forçoso trabalho em recuperar as memórias do que já fora dito pelo nosso próprio corpo na interrelação com o corpo de outros sujeitos e com o corpo social nas audiovisualidades. (MILANEZ, 2019, p. 20).

Para exemplificar as instâncias de delimitação, Foucault (2008) demonstra como a loucura foi instaurada como objeto pela medicina do século XIX que se destacou “como instituição regulamentada, como conjunto de indivíduos que constituem o corpo médico, como saber e prática, como competência reconhecida pela opinião pública, a justiça e administração” (FOUCAULT, 2008, p. 47). No entanto, Foucault (2008) ressalta que o objeto loucura não foi apenas nomeado pela instância superior da medicina, mas também demonstra seu aparecimento em outras instâncias como a justiça, a autoridade religiosa, e a crítica literária e artística. Na audiovisualidade, as instâncias aparecem ao pensar

a delimitação de uma série, estabelecendo seus quadros, concerne aos artefatos da história que se ligam aos procedimentos de imagem, não a fixa, mas a da luminosidade mágica de uma lanterna que traz o som e o movimento dando vida às audiovisualidades na produção cinematográficas. (MILANEZ, 2019, p. 12).

Enquanto isso, Foucault (2008) falando sobre a loucura discorre acerca das grades de especificação que são “sistemas segundo os quais os separamos, opomos, associamos, reagrupamos, classificamos, derivamos, uma das outras, as diferentes “loucuras” como objetos do discurso psiquiátrico” (FOUCAULT, 2008, p. 47). Já nas audiovisualidades, as grades de especificação estão vinculadas ao modo do sujeito ser mostrado sob as audiovisualidades em que é descrito “na perspectiva de um movimento de câmera, da posição espacial que ele ocupa dentro de um quadro, do ângulo que lhe é atribuído em relação ao cenário e outros personagens” (MILANEZ, 2019, p. 16). Essas grades de especificação auxiliam o analista ao separar sequências, associá-las, reagrupá-las e até mesmo opô-las.

Para Milanez (2019) as regras de formação também contribuem para tornar os personagens em sujeitos no interior das audiovisualidades. De acordo com Milanez (2019, p. 12), “Aquilo que me é muito significativo em termos de produção histórica e que estende ao

audiovisual é o estabelecimento de séries, de quadros possíveis de se constituírem em um jogo de correlações uma organização de audiovisualidades”. Dessa forma, o autor utiliza das teorias foucaultianas na obra *Arqueologia do Saber*, em que o filósofo havia discorrido sobre quadros e séries, e as estendem para as audiovisualidades. No que diz respeito aos sujeitos estruturados pelo cinema de horror, Milanez (2011) aponta “uma mutação de seus olhares para o mundo, tomando técnicas, regras e funcionamentos que estão estritamente ligadas ao corpo no seu plano biológico” (MILANEZ, 2011, p. 31). Portanto, o corpo que deveria indicar, no plano físico, qualidade de vida e prolongamento da longevidade, e no plano simbólico, poder e sucesso, é subvertido de sua ordem no cinema horrorífico fazendo com que haja a degradação desse corpo e “o desmantelamento de seu arsenal simbólico de poder” (Milanez, 2011, p. 32).

No cinema de horror, Milanez (2011), descreve a possibilidade de circulação e de emergência das imagens do horror, dessa forma, o autor salienta que os medos, anseios e temores do sujeito contemporâneo são materializados nas histórias audiovisuais horroríficas. Para o autor:

Esses tipos de sentimentos não são de motivações metafísicas, mas fazem parte de um movimento histórico do cotidiano do nosso presente, que brota de uma prática, muito mais do que de uma estética. Não vejo o horror, tampouco, como um gênero, mas como um lugar de produção do discurso do qual fazem parte uma coleção de figuras distintas baseadas em tabus dos quais estamos proibidos de falar. (MILANEZ, 2011, p. 30)

Dessa forma, Milanez (2019) ao relacionar as teorias foucaultianas acerca das superfícies de emergência, as instâncias de delimitação e as grades de especificação com as audiovisualidades, demonstra que os filmes, incluindo os filmes de horror, são fatos históricos que possuem um tipo de organização específica, à qual cabe sua descrição e investigação para se compreenderem em casos de discursos, sendo estes que fazem proliferar as audiovisualidades” (MILANEZ, 2019, p. 07), sendo assim, lançar o olhar para o audiovisual é analisar as materialidades do corpo, da música e das imagens. A composição cênica, o enquadramento, o ângulo, as cores, a iluminação e a musicalidade compõem um quadro de espessuras materiais para o discurso das audiovisualidades. Dessa forma, um conjunto de regras podem correlacionar entre si criando “uma espessura temporal em cuja tessitura os discursos subsistem, se conservam e são reativados incessantemente” (MILANEZ, 2019, p. 38).

Em relação ao arquivo, Foucault (2008) o apresenta como a lei do que pode ser dito, ou seja, o arquivo seria um sistema que rege o aparecimento dos enunciados. Outra função dada ao arquivo, por Foucault (2008), é o de que:



o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. (FOUCAULT, 2008, p. 147).

No que diz respeito ao audiovisual, Milanez (2019) estabelece o corpo como um arquivo das audiovisualidades, dessa forma, som e imagem compõem aquilo que pode ser visto e enunciável. Para o autor, o som e imagem criam “as condições para o exercício do corpo em suas funções enunciativas” (MILANEZ, 2019, p. 21). Enquanto isso, o campo das sonoridades atua juntamente com o corpo, por exemplo, pode-se observar no corpo aquilo que pode ser dito através de sua voz ou até mesmo pelos ruídos que ele emite e, no caso dos filmes de horror, “pelo desespero do grito, pelo sibilar dos sussurros” (MILANEZ, 2019, p. 21). Com isso, Milanez (2019) estabelece que o entrelaçamento entre o corpo e as sonoridades nas audiovisualidades faz com que funcione como um dispositivo capaz de enunciar seu lugar no mundo.

Outra forma de representação sonora nas audiovisualidades, é a trilha sonora. Para Milanez (2019) a delimitação de um campo sonoro em uma especificidade musical é capaz de criar um cenário singular, em que mesmo que as músicas possam ser materializadas em outros filmes, ela não será repetida dada a singularidade que a musicalidade exerce em cada trama audiovisual. Segundo Milanez (2019):

Isso nos mostra que tanto os sons do corpo quanto a música não assumem um papel secundário na composição do objeto fílmico. Ao contrário, elas organizam um princípio de desenvolvimento para o campo sonoro. A música como a imagem vem à tona na repartição descontínua de suas vocalidades. Não busquemos, portanto, um contínuo musical ou de sonoridades, mas fiquemos alertas para as rupturas musicais e sonoras em geral. (MILANEZ, 2019, p. 22).

À vista disso, Milanez (2019, p. 22) descreve a importância das materialidades do corpo e do som que oferecem “uma gama de objetos sobre os quais podemos falar, nomear e descrever, para, então, trabalhar essas unidades em um feixe relacional para a materialização dos discursos em audiovisualidades”. Entretanto, Milanez (2019) alerta que tomar o discurso das audiovisualidades como arquivo não significa dizer que estamos refletindo sobre um conjunto de filmes, mas sim “no modo de articulação das táticas discursivo-audiovisuais dentro de um mesmo filme como também no exercício que se estabelece entre a direção de um filme a outro e as condições de possibilidade de aparecimento deles” (MILANEZ, 2019, p. 23).

Dessa forma, Milanez (2019) estabelece em seus escritos que o a priori histórico diz respeito à uma determinação histórica, portanto, relacionando-as com as imagens vistas, os sons ouvidos, o enquadramento dos sujeitos e seus modos a serem mostrados. De acordo com Milanez (2019):

Sob esse funcionamento, é o a priori que coloca os filmes e seus discursos em rede, permite a forma de superposição de imagens, como também a sobreposição de sons dentro de um filme entre eles, outros suportes e sua simultaneidade discursiva com outros filmes, mesmo que de épocas diferentes. (MILANEZ, 2019, p. 23).

Sendo assim, Milanez (2019) informa que o discurso das audiovisualidades funciona como um modo de compartilhar a história em um quadro de dispersão temporal, com isso, o arquivo é “a conjunção de elementos que se correlacionam e se impõem como forma de coexistência, sempre uma constelação possível de transformações e mutações para o sujeito na história” (MILANEZ, 2019, p. 23). Estendendo para o cinema horrorífico, Araújo e Milanez (2015) pontua que estética dos filmes de horror das décadas de 60 e 70, como é o caso de *Carrie* (1976), caracteriza-se por se referenciar de momentos políticos e de crise social fazendo com que os elementos que compõem a audiovisualidade horrorífica dialoguem através do corpo, pela imagem e pelo som, permitindo a formação de uma espessura histórica que se reative constantemente, ou seja, é construída uma memória coletiva a todos nós embora não vivêssemos determinado período histórico. Segundo Milanez (2019):

Nesse percurso está a regularidade da seriação dos quadros e tudo aquilo que se pode ser enunciável ou interdito de enunciar, como também apagado na enunciação. Sendo um meio de materialização para os discursos, o corpo agrupa em forma de arquivo sedimentos incomuns tanto quanto desfaz regularidades dadas. O corpo, afinal, é o motor de funcionamento para o discurso das audiovisualidades, ainda que ele não esteja em cena e exista apenas na prática por trás das câmeras. (MILANEZ, 2019, p. 24).

Para entender como as paixões são discursivamente suscitadas nas audiovisualidades horríficas, Aristóteles (2000) tende a fazer uma separação entre a substância e a sensação, dessa forma, o que é primeiro em si é vinculado à substância e, enquanto isso, define o que seria o que é primeiro, para nós, como a “sensação que adquirimos por meio de predicados sensíveis (ARISTÓTELES, 2000, p. 31). Porém, o autor aponta que, embora imbricadas, essas duas ordens devem ser separadas, segundo Aristóteles (2000, p. 31) “Nessas condições, não se percebe bem como será possível unir, exceto pelo desejo, o mais cognoscível para nós ao mais cognoscível em si, que se apresenta antes de tudo como um desconhecido.” Com isso, o filósofo atribui ao *páthos* e a paixão o caráter insustentável a separação entre o primeiro em si e o primeiro para nós. Sendo assim, Aristóteles (2000, p. 32) afirma que “a substância está em

potência em suas qualidades, que é a atualização delas. Mas poder-se-ia dizer também que ela é o que não é, o que ela não é o que é”.

Dessa maneira, faz-se necessário taxionomizar como as paixões são suscitadas, discursivamente, nas obras audiovisuais de horror. Para Aristóteles (2000, p. 03), “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor”. Dessa forma, o filósofo chama atenção ao temor colocando-o na posição do iminente, ou seja, não se teme aquilo que está distante de si, porém aquilo que se encontra próximo e que se apresente de forma desgostosa ou danosa. Para exemplificar o temível, o filósofo utiliza a morte como algo danoso, mas que como não se apresenta como algo imediato, conseqüentemente, não revela preocupação. Segundo Aristóteles:

[...] são temíveis aquelas coisas que parecem possuir grande capacidade de arruinar, ou de causar danos que levam a grande desgosto. Para isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; e nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do temível. (ARISTÓTELES, 2000, p. 31).

Posteriormente, Aristóteles (2000) discorre que o temível pode ser sentido pelas pessoas devido às injustiças, ao ódio e à cólera já que esses sentimentos são comuns nas pessoas que nos rodeiam na sociedade fazendo com que o mal esteja próximo e visto, assim, como algo danoso e iminente. A noção entre a relação das paixões suscitadas entre o cinema de horror e o temível estabelecido por Aristóteles (2000), pode ser evidenciado na seguinte citação:

Todas as coisas temíveis são ainda mais temíveis se não é possível a seus autores corrigi-las, ou porque isso é absolutamente impossível, ou porque não depende deles, mas de seus adversários. Igualmente, são temíveis as coisas contra as quais os recursos não existem, ou são difíceis. Para falar de modo geral, tudo o que, acontecendo ou estando prestes a acontecer a outros, provoca compaixão. (Aristóteles, 2000, p. 33)

À vista disso, o cinema de horror, ao explorar o medo de seus telespectadores através da grande tela, provoca o sentimento de compaixão no público que o assiste, pois, para Aristóteles (2000), as pessoas só temem aquilo que, de fato, julgam poder sofrer, sendo assim, o diálogo estabelecido entre as produções horroríficas e os medos da época, na qual as audiovisualidades emergem, suscitam no telespectador o sentimento de compaixão, através do temível, que se apresenta de forma iminente e que projeta, na tela do cinema, os perigos de seu tempo.

É acerca das produções horroríficas e a compaixão suscitada pelo temível, que antes de os famosos monstros da *Universal Studios* aparecerem nas grandes telas, Medeiros (2016)

apontava uma presença do horror no cinema expressionista alemão. Segundo o autor, o cinema de horror, seja pelo viés *hollywoodiano* ou pelo expressionismo alemão, dialoga com os medos da sociedade e seu contexto, dessa forma, “lançar o olhar para a materialidade fílmica implica analisar sentidos singulares que são construídos nos/pelos sujeitos que assistem em diálogo com sentidos que são históricos” (UTIM, MORAES, FIGUEIRA-BORGES, 2020, p. 44). Assim, Medeiros (2016) aponta que em 1930, após os Estados Unidos sair de uma crise financeira, o cinema dialogava com filmes esperançosos acerca do futuro, porém a *Universal Studios* optando pelo caminho contrário entregava aos telespectadores suas criaturas monstruosas como *Frankenstein*, *Drácula*, *Múmia* entre outras. Já a década de 40, marcada pelo horror da Segunda Guerra Mundial, fez com que a realidade fosse muito mais assustadora que os monstros citados anteriormente e os filmes de horror, nessa época, passaram a construir finais felizes e enredos harmoniosos para que os telespectadores se distraíssem de sua aterrorizante realidade. Da mesma forma, o cinema expressionista alemão de 1920 também dialogavam com o contexto da difícil realidade alemã e suas feridas causadas pela Primeira Guerra Mundial. Para um entendimento acerca do expressionismo alemão, Rubinato discorre que:

O expressionismo alemão é uma cultura de crise, reflexo da profunda crise espiritual gestada nos campos de batalhas da Primeira Guerra Mundial. A face da morte, estampada nos rostos de milhões de jovens precocemente ceifados, despertou os sentimentos de terror, misticismo e magia, adormecidos nas mais recônditas paragens da alma alemã. A certeza positiva dos sonhos de glória do imperialismo germânico cedeu espaço à sombra da derrota, da humilhação e do desespero. O renascimento do horror foi, pois, o fermento ideal para o surgimento do espírito expressionista, fim de todas as ilusões de poder alimentadas pela lucidez delirante da Era Bismarckiana. Povoado de incertezas e sombras, surgia, inclemente, um novo mundo, e o movimento expressionista, apoteose do indistinto e do vago, se transformaria na estética perfeita para esta realidade atroz. (RUBINATO, 2010).

Segundo Bernardet (2012, p. 56), o cinema expressionista alemão apresentava “Uma fotografia cheia de penumbras, fachadas que se fecham sobre ruas, espelhos que podem roubar a imagem de quem se reflete neles, sombras que podem abandonar seus donos, perspectivas distorcidas que oprimem os personagens”. Para o autor, inclusive, certos aspectos estilísticos dessas produções influenciaram os cinemas americanos no qual produtores e atores alemães migraram para os Estados Unidos para fugirem do regime nazista e a Segunda Guerra Mundial.

À vista disso, propomos uma tabela que descreve algumas produções de horror advindas do cinema expressionista alemão com a tentativa de demonstrar os filmes de horror que não se enquadram na linha temporal do cinema de horror *hollywoodiano* com início da década de 30. É importante ressaltar que embora seja feito um trabalho de “escavação” nas rupturas que

atravessam o conjunto do cinema de horror, não queremos construir uma linha temporal para o cinema horrorífico e, sim, uma possível arqueologia.

Tabela 1

Filme	Diretor	Ano	Sinopse
O Gabinete do Dr. Caligari.	Robert Wiene.	1920	Um doutor chamado Caligari chega em um pequeno vilarejo acompanhado por um sonâmbulo que, supostamente, estaria adormecido por 23 anos.
O Golem: Como veio ao mundo.	Paul Wegener e Carl Boese.	1920	O Rabino Loew com a ajuda de seu assistente cria um Golem, gigantesca figura de barro com força sobre humana, para proteger seu povo, porém o Golem é influenciado por uma criatura demoníaca.
Nosferatu	F.W Murnau	1922	Hutter, agente imobiliário, viaja até os Montes Cárpatos para vender um castelo no Mar Báltico cujo proprietário é o excêntrico conde Graf Orlock, que na verdade é um milenar vampiro que, buscando poder, se muda para Bremen, Alemanha, espalhando o terror na região.
O Gabinete das Figuras de Cera.	Paul Leni e Leo Birinski.	1924	Um jovem poeta é contratado para trabalhar em um museu, em que deverá escrever, em figuras de cera, a biografia de três grandes criminosos: o califa Harun al Raschid; Ivan, o Terrível e Jack, o Estripador.
O Estudante de Praga	Henrik Galeen.	1926	Balduin, jovem estudante e exímio esgrimista, enfrenta problemas financeiros que impedem de cortejar a condessa pela qual se apaixonou. Mas um homem sinistro surge, oferecendo uma solução para seus problemas e exigindo, em troca, sua sombra.
Fausto	F.W Murnau	1926	Fausto é um velho alquimista que vê sua cidade ser assolada pela peste negra. Vendo tanta morte, começa a pensar sobre sua própria finitude. Ele então faz um trato com Mefistófeles, cedendo-lhe sua alma em troca da eterna juventude. Tudo corre bem, até que Fausto se apaixona por uma jovem italiana.

Fonte: Elaboração própria a partir de dados coletados no site IMDb (Internet Movie Data base).

Na tabela 1, seis filmes de horror, que compõem o cinema expressionista alemão, foram selecionados para evidenciar a existência de produções audiovisuais que materializaram em sua composição o gênero discursivo horror. Essas obras audiovisuais apresentam, em sua

materialização narrativa e cênica, elementos que condizem aos parâmetros utilizados em produções horroríficas. Todas as produções listadas na tabela emergem de um período sombrio da memória alemã assolada pelo horror natural causado pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, dessa forma, o cinema “equivale a um arquivo operador de memória, fazendo emergir encadeamentos históricos” (MACIEL, 2016, p. 16). É sobre essa relação entre o cinema e a memória que Milanez (2011) pontua que:

[...] essas breves imagens, até mesmo fictícias, talvez, sobre os filmes que assistia, fazem parte de uma memória comum a todos nós, mesmo que tenhamos vivido ou não naquela época. Quero dizer com isso que nossas lembranças são sempre coletivas, porque para encontrarem eco precisam estar inseridas em uma rede de acontecimentos que as despertam. (MILANEZ, 2011, p. 24).

À vista disso, o primeiro filme listado é intitulado *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, que constrói sua narrativa em ambiente nebuloso através da fotografia preto e branco e maquiagens que contrastam a escuridão com a luz. No início da trama, somos apresentados ao personagem Francis, interpretado pelo ator Friedrich Fehér, que narra um estranho caso que ele havia presenciado, portanto, ele conta a história do hipnólogo Dr. Caligari, interpretado pelo ator Werner Krauss, que estava acompanhado de um sonâmbulo por 23 anos que era capaz de responder qualquer pergunta, porém o protagonista desconfiava que o doutor utilizava esse sonâmbulo para cometer crimes de sequestro e assassinato durante a madrugada. A ambientação escura e os crimes de assassinato cometido pelo sonâmbulo são elementos que os relacionam ao cinema de horror.

Enquanto isso, no segundo filme listado cujo nome é *O Golem: Como veio ao mundo* (1920) dirigido por Paul Wegener e Carl Boese, é contada a história de uma figura gigante feita de barro que compõe o folclore judaico, porém para inscrever a narrativa na ordem do horrorífico, a criatura é atormentada por uma ser demoníaco causando horror na cidade que deveria, até então, proteger.

Em *Nosferatu* (1922), os elementos do horror estão presentes em toda sua construção visual. A criatura é uma adaptação do romance *Drácula*, escrito por Bram Stoker. Conforme mencionado na sinopse da tabela 1, a figura do Conde Orlock causa espanto devido sua fisionomia que apresenta segundo Araújo (2022), “dentes e nariz pontiagudos, orelhas grandes, esguio, alto e de aparência esquelética. Além de seguir a risca as características encontradas no livro de Stoker, *Nosferatu* é uma transfiguração do horror, representa o mal e o estranhamento que é a principal particularidade do vampiro”. A busca do monstro por sangue corrobora para sua inscrição nas audiovisualidades horroríficas.

Já em *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), o horror é invocado através das figuras presentes no museu, principalmente, Jack, o Estripador, conhecido como um dos *serials killers* mais famosos do mundo cujo a identidade não foi revelada. A direção de arte elabora uma estética que corrobora diretamente nos cenários fazendo com que eles apresentem “vida própria” construindo arquiteturas excêntricas com nuances expressionistas em que portas e janelas fiquem completamente distorcidas e ruas em zigue-zagues.

O quinto filme listado, *O Estudante de Praga* (1926), constrói sua atmosfera horrífica na perda da sombra do protagonista após um acordo feito com um homem sinistro. A sombra é um recurso utilizado na fotografia do expressionismo alemão para a criação de um ambiente amedrontador que dialoga diretamente com a perda da sombra feita pelo próprio corpo do personagem principal da história.

Por último, *Fausto* (1926) se inscreve na ordem discursiva do horror por materializar em sua audiovisualidade a figura demoníaca de Mefesto e as representações imagéticas do poder do demônio criando uma atmosfera maligna, melancólica e sombria incorporada ao longo dos anos pelo cinema de horror e suas audiovisualidades.

Dessa maneira, as condições de emergência pelas quais os filmes expressionistas de horror alemão emergem demonstram a função discursiva do cinema horrorífico e a realidade pós-guerra já que para Milanez (2019, p. 11), o discurso é entendido como uma “quimera de redes intrincadas, que marcam um espaço geográfico, físico ou mental, em um momento particular no tempo de uma história coletiva ou individual”.

Agora que entendemos o funcionamento da Análise de Discurso para com as audiovisualidades e demonstramos as condições de emergência do cinema horrorífico, o próximo tópico da pesquisa lançará o olhar sobre as condições sócio-históricas de emergência que possibilitaram o aparecimento do filme *Carrie* (1976), dirigido por Brian De Palma.

#### 1.4 AS CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DO FILME CARRIE (1976)

*Carrie* (1976) é um filme estadunidense dirigido por Brian De Palma e produzido por Paul Monash sendo baseado no romance de mesmo título do autor Stephen King. Carrie White (Sissy Spacek) é uma adolescente da escola Bates High, que sofre *bullying* pela comunidade escolar por ser considerada “estranha”. Seu relacionamento abusivo com sua mãe Margaret White (Piper Laurie), uma fanática religiosa, corrobora para a introspeção de Carrie que, inclusive, desconhecia a existência da menstruação, que marcará o aparecimento dos poderes

de telecinesia da protagonista, caracterizado como movimento de objetos a distância, sem intervenção direta ou contato físico de alguém e supostamente devido ao poder paranormal. Os poderes telecinéticos da estudante vão chegar ao limite no baile de formatura, local em que a jovem sofrerá *bullying*, pela última vez, por parte de seus colegas e, com isso, matará toda comunidade escolar presente naquele ambiente.

Lançado nos cinemas americanos em 03 de novembro de 1976 e em 08 de agosto de 1977 no Brasil, o filme *Carrie (1976)* é ambientado nos anos de 1979 na cidade fictícia de Chamberlain, localizada no Maine. O filme possui cerca de 98 minutos e contou com um orçamento de \$1,8 milhões de dólares conseguindo, assim, alavancar uma bilheteria de aproximadamente \$33 milhões de dólares. A atriz Sissy Spacek foi indicada ao Oscar, cerimônia de premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, na categoria de melhor atriz pela sua atuação como Carrie White e a atriz Piper Laurie foi indicada a categoria de melhor atriz coadjuvante por seu papel como Margaret White.

Além de ser um sucesso entre o público e contar com indicações ao Oscar em duas categorias importantes, Larocca (2016) aponta que o filme *Carrie (1976)* foi recebido com enorme entusiasmo pela crítica renomada. A pesquisadora aponta que críticos conceituados como Roger Rebert considerou *Carrie* como uma obra de horror fascinante enquanto Pauline Kael em sua crítica feita pela revista *The New Yorker* elogiou as atuações das atrizes Sissy Spacek e Piper Laurie além de tecer elogios sobre a direção de Brian De Palma.

King (2012) aponta que o sucesso de bilheteria do filme foi devido ao apelo direto aos adolescentes de 15 anos que constituíam uma parcela importante dos consumidores de filmes de horror na época. Para King (2012):

Tanto o romance quanto o filme têm uma sensação agradável de High School Confidential, e, ainda que existam algumas mudanças superficiais do livro para o filme (a mãe de Carrie, por exemplo, parece ser apresentada no filme como uma espécie de estranha Católica Apostólica Romana renegada), o esqueleto básico da história é bem o mesmo. Trata-se de uma garota chamada Carrie White, a amedrontada filha de uma fanática religiosa. Devido a suas roupas estranhas e maneirismos tímidos, Carrie é objeto de todas as pilhérias de classe, a pária social em todas as situações. Ela também possui uma branda habilidade telecinética, que se intensifica após seu primeiro período menstrual, e ela finalmente usa esse poder para ‘botar a casa abaixo’, após um terrível desastre social no seu baile de formatura. (KING, 2012, p. 178).

King (2012) traça elogios à adaptação de Brian De Palma sobre seu livro e diz que sua direção conseguiu transformar a história em algo mais suave e habilidoso. O autor diz que seu livro buscou retratar a solidão de uma garota com seu desesperado esforço em fazer parte de uma sociedade elegante na qual ela julgava necessário pertencer e em como seu esforço não é



recompensado, ademais, King (2012) também pontua que a obra *Carrie* narra que “o colégio é um lugar de um conservadorismo e intolerância quase insondáveis, um lugar onde os adolescentes que o frequentam não têm mais chances de ascender para ‘acima de seu lugar’ do que um hindu teria de ascender para ‘acima de sua casta’” (KING, 2012, p. 178). King (2012) revela que o subtexto de sua obra que, posteriormente, materializa-se na audiovisualidade dirigida por Brian De Palma é que a história sobre *Carrie* 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 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. O livro é, entre suas implicações mais adultas, um retraimento masculino inquietante frente a uma futura igualdade feminina. Para mim, *Carrie White* é uma adolescente tristemente abusada, exemplo de um tipo de pessoa cujo espírito é tão frequentemente quebrado, para sempre, naquela máquina de triturar homens e mulheres que são as mais normais escolas secundárias dos subúrbios. Entretanto, *Carrie* é também, ao final do livro, mulher, sentindo seus poderes pela primeira vez e, como Sansão, derrubando o templo sobre as cabeças de todos à sua frente. (KING, 2012, p. 178)

Em *Carrie* (1976), parte do enredo do filme se justifica devido ao bullying proferido contra *Carrie* por parte dos adolescentes inscritos na comunidade escolar *Bates High*, enquanto isso, os aparecimentos dos poderes sobrenaturais da protagonista se ligam diretamente à sexualidade feminina, sendo assim, os poderes da jovem só surgiram a partir de sua primeira menstruação.

Acerca do período da adolescência e a sociedade norte-americana, César (1998, p. 69) narra sobre um crescente índice de maus comportamentos exercidos pelos jovens, por volta de 1910, nos Estados Unidos, dentre esses maus comportamentos, destacam-se os “furtos de frutas, de brinquedos, de cigarro, ou ainda, por brincar nas ruas e provocar arruaças”. Com esses acontecimentos, a adolescência passa a ser algo temível por parte da comunidade norte-americana que os classificam como “delinquentes juvenis”. Já nos anos vinte, César (1998, p. 69) aponta que “60% dos delitos cometidos por rapazes eram atentados contra a propriedade, enquanto para as moças, 60 a 80% dos casos de ‘delinquência’, eram relativos à ‘imoralidade’”. A autora ainda pontua que experiências sexuais precoces, más condições de moradia e a despreocupação dos pais com relação aos seus próprios filhos corroboravam para seu enquadramento dentro da “delinquência”.

Larocca (2016) aponta, a partir da década de 50, um crescente interesse acerca da “sexualidade adolescente”, com isso, a fase da adolescência foi pesquisada com maior afinco por especialistas, criando uma ideia de que esse momento deveria ser temido. Segundo Larocca

(2016, p. 54), é nessa década que “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 está última se tornou cada vez mais frequente”. À vista disso, César (1998) aponta o cinema como um dos meios de massa responsáveis pela consolidação da imagem típica da adolescência exportada para todo mundo, dessa forma, surgem os *teenpics*, designação dada aos filmes lançados com intuito de retratar os conflitos adolescentes que assolam a juventude norte-americana, dessa forma, a autora apresenta quatro divisões entre esses filmes: os *teenpics* sobre *Rock and Roll*, os filmes sobre delinquência juvenil, os *clean teenpics* e os filmes de horror.

De acordo com César (1998), os *teenpics* sobre *Rock and Roll* estão atrelados diretamente à indústria musical da década de cinquenta, ou seja, o estilo musical havia se popularizado de tal modo entre os adolescentes que acabaram influenciando as produções cinematográficas da década. Para César (1998), a figura de Elvis Presley é essencial, nesse período, para a construção da ideia de rebeldia entre os adolescentes, já que o artista “escandalizava por ter aparecido em uma época e uma região extremamente marcados pela segregação racial. Ao mesmo tempo que causava desconforto para os padrões da ‘normalidade’ da *white middle-class* suburbana” (CÉSAR, 1998, p. 80).

Já os *teenpics* sobre delinquência juvenil são, para César (1998), filmes relacionados à quebra dos laços familiares, dessa forma, essas produções enfatizam a “fragilidade da instituição familiar e a necessidade da existência de uma instituição social externa capaz de lidar com a rebeldia juvenil” (CÉSAR, 1998, p. 80). Esses filmes utilizam a imagem do oficial de justiça que se apresenta como uma figura compreensiva e que entende os processos da adolescência.

Os *clean teenpics* são filmes com temáticas menos polêmicas se comparadas com as produções da década de 50. Para Doherty (2002), esses filmes retratam adolescentes de ensino médio que vem de famílias abastadas e projetam, na grande tela, seus principais problemas como, por exemplo, suas aprovações nos exames finais de ensino médio e problemas com namoro. Dentre as identificações geradas entre o público-alvo e os filmes pertencentes ao *clean teenpics* estão os símbolos de consumo como: tênis, suéteres, Coca-Cola, hambúrgueres, clubes de ensino médio, jukeboxes e o desejo de ter um carro.

Doherty (2002) aponta que o cinema horrorífico, da década de 50, dialogava com as criaturas espaciais e com os monstros originários de outros planetas, mas que não possuíam

tanta popularidade com o público adolescente da época. À vista disso, a empresa americana AIP (American International Pictures) lançou no cinema a obra audiovisual *I Was a Teenage Werewolf* (1957) que conseguiu atrair o público adolescente até os cinemas. Para Doherty (2002), parte desse sucesso se dá pelo fato de o filme construir uma narrativa que leva a subcultura adolescente até a grande tela. Na trama, um jovem é utilizado como cobaia para testar um sêrum que acaba o transformando em um lobisomem. Dessa forma, foram utilizados, na composição do filme, elementos que retratavam a cultura adolescente da época como o cenário educacional e relacionamentos adolescentes marcando, assim, o aparecimento das produções classificadas como *horror teen pics*.

Segundo Karnal (2007), a década de 60 nos Estados Unidos é marcada por uma variedade de movimentos sociais e pela valorização da juventude. O autor pontua que embora as mulheres correspondessem a 40% da mão de obra economicamente ativa no país, elas ainda sofriam discriminação no mercado de trabalho e na família. No que diz respeito aos direitos femininos, Karnal (2007) revela que:

Revistas e jornais feministas espalharam-se. Mulheres cada vez mais se destacaram na cultura pop, na mídia, nas universidades e nas políticas públicas. Já nos anos 1960, vários atos legislativos proibiram a discriminação sexual no emprego e, em 1973, por decisão da suprema Corte, o aborto foi legalizado no país. (KARNAL, 2007, p. 236).

Karnal (2007) postula que a década de 60 é abarrotada de críticas sociais que permitiram o surgimento de diversos grupos sociais, dentre os mais famosos, destacam-se a comunidade *hippie* que propagam em seus ideais “críticas aos valores e convenções da classe média” (KARNAL, 2007, p. 237). Os anos 60, para Karnal (2007) promove impactos de cunho social e político que foram sentidos ao longo de toda década de 70.

Os anos de 1970 são marcados por várias conquistas feministas, segundo Wolf (2018, p. 22), “as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e reprodutivos, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto a seu papel social”. Dentre essas conquistas, Wolf (2018) ressalta o direito ao aborto pelas mulheres norte-americanas nos anos de 1973. Para a autora, é nessa década que as mulheres avançam no mercado de trabalho de uma forma que não podia mais ser considerada intermitente com relação ao seu papel de mãe e esposa, porém apenas entre 1% a 2% dessas mulheres conseguiam ocupar posições de alto nível nas empresas norte-americanas.

Wolf (2018) ainda aponta que foi na década de 70 que inúmeros procedimentos estéticos ganharam popularidade, de acordo com a autora, o mito da beleza foi uma das maneiras criadas

para fazer com que o movimento feminista se enfraquecesse. O uso de cosméticos também é acentuado durante essas décadas em que as revistas femininas criavam a falsa ideia de que as mulheres precisariam comprar determinados produtos para se manterem dentro de um padrão estético que indicaria beleza, à vista disso, Wolf (2018, p. 103) discorre que “anunciantes precisam vender seus produtos num bombardeio generalizado de imagens destinadas a reduzir o amor próprio das mulheres”. Em *Carrie* (1976), a protagonista ouvirá de sua própria professora que ela precisa utilizar itens de maquiagem para que sua beleza seja valorizada no dia do baile de formatura. Em relação a essa indústria estética Wolf (2018) afirma que:

Quando uma mulher é forçada a se enfeitar para conseguir ser ouvida, quando ela precisa de boa aparência para proteger sua identidade, quando passa fome para manter o emprego, quando precisa conquistar um amante para poder cuidar dos filhos, é exatamente isso o que faz com que a “beleza” doa. Porque o que incomoda as mulheres no mito da beleza não são os enfeites, a expressão da sexualidade, o tempo gasto se arrumando ou o desejo de conquistar alguém. Muitos mamíferos se arrumam, e todas as culturas usam adornos. Não está em questão o que é “natural” ou “não natural”. A verdadeira luta é entre a dor e o prazer, a liberdade e a obrigação. (WOLF, 2018, p. 307).

É acerca do contexto sócio-histórico da década de 70 nos Estados Unidos, período que marca o aparecimento do filme *Carrie* (1976) nos cinemas, que Larocca (2016) pontua a disputa política instaurada por diversos grupos religiosos e conservadores que marcam o surgimento da Nova Direita ou Direita Cristã no solo americano, portanto, esses grupos “se organizaram e atingiram visibilidade pública, marcando presença nas mídias e nos espaços políticos” (LAROCCA, 2016, p. 77). À vista disso, a pesquisadora revela em seus escritos a influência desses grupos em alguns produtos culturais, tais como livros e filmes, no intuito de disseminar a ideia de que “o movimento feminista teria sido o pior inimigo das mulheres” (LAROCCA, 2016, p. 77). Consequentemente, o cinema de horror se aproveita desse cenário sociocultural para explorar na grande tela a ideia de mulher enquanto ameaça em potencial, ou seja, as vítimas nesses filmes são perseguidas e punidas por tentarem ocupar o papel de sujeito que procura satisfazer seus desejos. Para Larocca (2016) essas mulheres:

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. 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 homem de sua inocência e conseqüente expulsão do paraíso, tornando-se culpada por todo o sofrimento humano. (LAROCCA, 2016, p. 72).

Larocca (2016) postula que uma das formas que o cinema de horror encontra para retratar o monstruoso pela ótica feminina é através do útero. A pesquisadora descreve que, dos tempos clássicos até a Renascença, esse órgão era desenhado, muitas vezes, com chifres, assim,

assimilando-o ao animalesco. Dessa forma, o cinema de horror constrói, em sua materialidade fílmica, narrativas que contribuam para caracterização negativa desse órgão, para Larocca (2016, p. 73), “O útero caracterizaria então uma das formas derradeiras de abjeção, trazendo contaminação como sangue, fezes e outros produtos do nascimento”. A representação do corpo feminino é tida no cinema de horror como algo marcado de impureza e as habilidades que podem ser exercidas por esses corpos, que não podem ser executadas pelo corpo masculino, são constantemente associadas como algo que possa sofrer de influências malignas como, por exemplo, a especificidade de dar à luz e a maternidade. Esses aspectos sobre o corpo feminino retratados nas audiovisualidades horroríficas são de extrema importância pois “os modos de dizer do corpo atingem o nível do enunciável e colocam o sujeito na rede genealógica que vai responder aos lugares institucionais e os espaços de desejo aos quais o corpo se imbrica nas relações do sujeito com a história” (MILANEZ e OLIVEIRA, 2019, p. 17). Portanto, torna-se inviável a separação entre o filme e o contexto sócio-histórico que o envolve durante sua construção. Sobre a monstrosidade feminina explorada pelo cinema horrorífico, Larocca (2021) aponta que:

O cinema de horror está inserido nesta tradição que encara o feminino como monstruoso e diferente, o incorporando em diversos arquétipos de personagens perigosas: a mãe arcaica; a vampira; a bruxa; o útero monstruoso; o corpo possuído; a mãe castradora; a assassina sedutora e a psicopata. Todas estão inseridas em narrativas da suposta diferença da sexualidade feminina, a qual é pautada no monstruoso. Desta forma, o monstro feminino horroriza de maneira diferente do monstro masculino, reforçando a visão ambígua de que as mulheres são naturalmente frágeis ou perigosas. O monstro feminino explora e revela muito mais medos masculinos do que medos e subjetividades femininas. (LAROCCA, 2021, p. 250).

Além do feminino pela ótica do monstruoso, Larocca (2021) elucida que outra roupagem dada às figuras femininas no cinema horrorífico é pelo estereótipo da vítima no “qual reforça as mulheres como indefesas e frágeis, evidenciando um artifício para a exibição de nudez, violência e punição corporal contra elas” (LAROCCA, 2021, p. 252), a autora pontua que não foi o cinema de horror que inaugurou a representação da mulher no papel de vítima, mas atesta que inúmeras produções de horror que não colocam a mulher como monstro acabam colocando-as no papel da figura que, para escapar dos monstros, ampara-se nas forças masculinas.

Com base nessa monstrosidade feminina e na representação de vítima dada às mulheres no cinema de horror, Clover (1992) instiga a discussão sobre a longa-metragem que compõe o *corpus* de nossa pesquisa ao questionar onde está o horror no filme *Carrie* (1976). A autora pontua que se a liberação feminina for o medo, então, Carrie será a representação do monstro, mas se Carrie for, de fato, o monstro da história, então, quem é o herói? Clover (1992) busca

responder esses questionamentos ao dizer que Carrie é vítima em dois momentos da narrativa: Carrie é vítima de alguns estudantes de sua escola que cometem *bullying* contra ela e é vítima das monstruosidades cometidas por sua mãe que é uma religiosa fanática, porém alerta que no fim da trama, a protagonista “vira a mesa” ao derrotar as monstruosidades que a assolavam ao preço de se transformar em uma figura implacável e demoníaca. Essa reviravolta define a adolescente, segundo Clover (1992) como “female victim-hero”, essa definição atesta Carrie White como uma vítima heroica (mesmo que parte desse heroísmo seja implicado em um dado grau de monstruosidade), dessa forma, a autora pontua que o movimento feminista deu uma linguagem à sua vitimização dando uma nova força à raiva que subsidia seu próprio ato de vingança.

Na audiovisualidade, Carrie não utiliza seus poderes para obter benefícios próprios ou para machucar as pessoas por prazer, entretanto, quando seus poderes são suscitados, é devido à condição de opressão que a adolescente se encontra, sendo assim, nas cenas iniciais, quando a jovem explode a lâmpada do banheiro, é porque ela havia sofrido humilhação por parte de seus colegas. Posteriormente, ela derruba o cinzeiro de cigarros de seu diretor, após o mesmo errar seu nome, inúmeras vezes, e não demonstrar compaixão pela sua situação. Quando ela utiliza seus poderes para prender sua mãe na cama, é para que ela consiga participar do baile e sua matriarca impedia sua passagem. Ou seja, diferente das criaturas monstruosas que matam por prazer, Carrie age sob uma condição opressiva que só a utilização de sua telecinesia é capaz de livrá-la. O único momento que a jovem utiliza seus poderes para matar é durante o baile de formatura, após ser atingida com um líquido sanguíneo por seus colegas e perder o controle de seus poderes, porém, ao voltar para a casa, ela demonstra profundo arrependimento que a diferencia das criaturas horríveis, vingativas, implacáveis e perversas que foram materializadas nas audiovisualidades de horror ao longo dos anos.

Acerca das figuras femininas e dos movimentos sociais que forneceram as condições de aparecimento do filme *Carrie* (1976), King (2012) elogia a maestria de Brian De Palma em lidar com seu elenco feminino e aponta que “o filme surgiu em um momento em que os críticos de cinema estavam lamentando o fato de que não havia filmes com papéis femininos bons, substanciais” (KING, 2012, p. 180), porém o autor desaprova parte desses críticos que não notaram que o filme *Carrie* (1976) pertencia quase que inteiramente às mulheres, dessa maneira, King (2012) relata que Billy Nolan, utilizado em vários momentos da narrativa em seu livro, foi reduzido a um personagem coadjuvante na audiovisualidade de forma que as personagens femininas ganharam cada vez mais destaque durante o filme.

Sobre as diferenças entre o espaço escolar presentes no livro e no audiovisual, King (2012) revela que em seus postulados sua visão sobre a escola secundária é bem comum e a descreve como uma máquina que “tritura” homens e mulheres, em contrapartida, evidencia que na produção fílmica de Brian De Palma, o espaço escolar ganha originalidade e funciona como um espaço de matriarcado, portanto, King (2012) pontua que:

Não importa para que lado você olhe, sempre há garotas nos bastidores, manipulando fios de marionete invisíveis, armando eleições, usando seus namorados como escudo. Contra esse pano de fundo, Carrie se torna duplamente digna de pena, porque é incapaz de fazer qualquer uma dessas coisas — tudo que pode fazer é esperar ser salva ou condenada pela ação de terceiros. Seu único poder é sua capacidade telecinética, e tanto o livro quanto o filme acabam chegando ao mesmo ponto: Carrie usa seu “talento incontrolável” para colocar abaixo toda essa sociedade podre. E uma das razões para o sucesso da história tanto em livro quanto em filme, acredito, está no seguinte: a vingança de Carrie é algo que qualquer estudante que em algum momento teve seu short de ginástica arriado durante a Educação Física ou seus óculos quebrados na biblioteca aprovaria. (KING, 2012, p. 181).

Além da crueldade adolescente e de elementos relacionados ao corpo feminino que são explorados ao longo de toda a narrativa presente no filme *Carrie (1976)*, é materializado na audiovisualidade que parte da estranheza de Carrie com relação aos demais adolescentes de sua classe se dá devido à sua relação abusiva com sua mãe, Margaret White, que a criou estipulando sobre o corpo da adolescente as formas de se comportar e de se vestir. Por ser uma fanática religiosa, a mãe da protagonista atribuía à sexualidade feminina e a momentos da adolescência aos aspectos negativos de sua religião, dessa forma, Carrie White cresceu envolta a uma atmosfera religiosa que condenava sua sexualidade à pecados bíblicos, portanto, no próximo capítulo intitulado “Ser mãe é padecer no paraíso”, abordaremos a relação entre Carrie e sua matriarca, para isso, lançaremos o olhar acerca de como a maternidade é construída socialmente e evidenciaremos a maneira a qual a mulher é retrata desde os tempos bíblicos, cuja retratação possui forte influência sobre o lar da protagonista tendo em vista que sua mãe utiliza desse tratamento para impor sobre sua prole práticas corporais sobre as mulheres.

## 2 SER MÃE É PADECER NO PARAÍSO

É como Mãe que a mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la. (BEAUVOIR, 1970, p. 212).

O segundo capítulo desta pesquisa analisará, na materialidade fílmica do filme *Carrie* (1976), a maternidade. Para isso, estruturamos o capítulo em três subcapítulos intitulados: Ser mãe: uma construção social; Eva, Margaret e Carrie: a figura feminina e o fanatismo religioso e, por último, a maternidade e a objetivação de Carrie White.

No primeiro subcapítulo, evidenciaremos como a figura materna é construída socialmente, sendo assim, as teorias de Muraro (2002) auxiliarão na compreensão da sociedade e sua organização social binária na qual, desde os primórdios da humanidade, estabelece as funções sociais segundo o gênero do sujeito. A autora aponta que a chegada do capitalismo fez com que a ideia dos papéis familiares alterasse e, conseqüentemente, a ideia de maternidade também. Ainda no primeiro subcapítulo, apresentaremos como se dá o aparecimento dessas mães no cinema horrorífico pelos postulados de Florence e Hafdahl (2020) e Greven (2011), que destacará o complexo de Electra como uma das possíveis estruturas teóricas de construção de Carrie White e Margaret White.

No segundo subcapítulo, discorreremos sobre como a figura feminina é vista pela ótica religiosa, para isso, utilizaremos as teorias suscitadas por Silva (2019) que estabelece uma relação entre saúde psíquica e a religiosidade e por Robles (2006) que constrói uma análise sobre a figura de Eva, primeira mulher criada por Deus, segundo a Bíblia Sagrada, na qual a partir de sua suposta desobediência traz à figura feminina todos os males de seu pecado. Para isso, é utilizado imagens do filme *Carrie* (1976), em que é materializada a relação entre mãe e filha em que, grande parte dessa relação, é marcada pela imposição de práticas corporais femininas. Por fim, utilizaremos das descrições de Vigarello (1998) para discorrer sobre estupro marital cometido por Ralph White contra sua esposa.

No terceiro subcapítulo, focaremos na maternidade e na objetivação de Carrie White, para isso, construiremos, através de Carmo (2020), as noções acerca de maternidade tóxica na qual fica explícita, através dos recortes fílmico, traços dessa maternidade contida na relação entre Carrie White e sua mãe. Em Foucault (1995), apresentaremos as teorias suscitadas pelo filósofo que, ao empreender estudos relacionados ao sujeito, esbarra-se nas noções de poder. Dessa forma, lançaremos o olhar para os modos de objetivação que transformam os seres



humanos em sujeito e, por fim, direcionaremos nosso olhar ao poder pastoral e a forma com a qual o Estado utiliza-se dessa noção para se dirigirem à população.

## 2.1 SER MÃE: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL

Segundo Muraro (2002), a sociedade matricêntrica dos animais não foi de grande interesse aos antropólogos por muitos anos, dessa forma, os estudiosos tendiam a buscar no reino animal exemplos de relação em que o macho dominasse o grupo animalesco estudado, enquanto, na verdade, a fêmea/mãe ocupava o papel central, por exemplo, a abelha rainha comandando a colmeia, a leoa provendo a caça nas florestas e o mosquito fêmea cumprindo a função de sucção sanguínea.

No que diz respeito às relações humanas, Muraro (2002) atribui ao patriarcado, sistema social baseado em uma cultura, estruturas e relações que favorecem os homens, a normalização de uma sociedade que transforma o homem na figura central de toda e qualquer relação, dessa forma, o patriarcado faz parecer que a dominação masculina é algo biológico e natural. Segundo Muraro (2002):

A nosso ver, no entanto, o patriarcado teve uma origem gradual e lenta. No começo, as sociedades possuíam laços fracos de dominação, e se criaram através de laços fortes entre mães e filhos, principalmente filhas, sendo os machos elementos periféricos e instáveis nos grupos. Os laços mais fortes que estes possuíam eram com os elementos do seu próprio sexo e os filhos homens dentro da descendência matrilinear. (MURARO, 2002, p. 63).

Muraro (2002) descreve como as funções eram distribuídas por sexo, com isso, grande parte do trabalho era feito pelas mulheres como, por exemplo, cuidar dos filhos e, conseqüentemente, de toda extensão familiar além de prover os alimentos necessários, em contrapartida, os homens realizavam a caça, a pesca e a limpeza das terras. Entretanto, a autora aponta que essa divisão de trabalhos proporcionava aos homens um maior tempo livre e que, portanto, possibilitou o desenvolvimento de suas armas e a invenção de cultos específicos ao público masculino. Para o entendimento dessa divisão das funções para com o gênero, a autora pontua que:

A mulher fica mergulhada no reino da natureza, enquanto o homem aloca a si mesmo o da cultura. E como se acreditou, durante milênios, que as mulheres tinham uma relação especial com o sagrado que emanava da natureza, agora as novas religiões passaram a dirigir-se mais aos homens. A eles o domínio do sagrado, a centralidade do poder; às mulheres, a marginalidade nos cultos e no âmbito do poder e do público. (MURARO, 2002, p. 65).

Outro aspecto que surge como uma tentativa de punição sobre os corpos femininos é a moralidade, ou seja, os homens estipulam regras morais, criam tabus e deslegitimam

determinados elementos da feminilidade buscando punir esses corpos. À vista disso, o parto, a menstruação e a nudez estabelecem um “acentuado antagonismo entre os dois gêneros” (MURARO, 2002, p. 64). Portanto, estas sociedades determinam/controlam tanto a reprodução, quanto as funções exercidas pelas mulheres na sociedade.

Muraro (2002) demonstra em seus escritos que, na Idade Média, a educação feminina acontecia em conventos, nos quais as freiras eram as tutoras, porém com a crescente popularidade do protestantismo, esses mosteiros findaram e uma nova configuração social para a mulher era construída. A autora revela como a figura da Virgem Maria foi se apagando e, assim, o protestantismo criava um modelo religioso no qual as figuras principais dessa fé eram todas masculinas. Para Muraro (2002):

O feminino foi pouco a pouco sendo erradicado de seus quadros. Se as mulheres num primeiro momento ajudaram de maneira prática e significativa a revolução protestante e a implantação das novas denominações, à medida que estas iam se solidificando, iam sendo dominadas pelos homens. Como sempre, as mulheres eram usadas em períodos difíceis e perigosos e depois marginalizadas. (MURARO, 2002, p. 122).

Larocca (2021) discorre que ideia construída sobre a Virgem Maria como mãe inviolada trouxe às mulheres reais a noção de mães violadas em que elas são “violentadas, conspurcadas, envergonhadas e profanadas pela maternidade” (LAROCCA, 2021, p. 111). A pesquisadora assinala que ao exaltar a incansável pureza e santidade da Virgem Maria fez com as mães terrenas tivessem sua dignidade esmagada, além disso, a estudiosa revela que a própria Maria teve seu lado de mulher terrena anulado fazendo com que fosse atribuído à sua figura um caráter de grande imponência e intocabilidade como uma deusa que nunca houvesse sido humanizada. Portanto Larocca (2021) revela que:

Com toda essa potente tradição antifeminina e antisexual, não é coincidência que no Medievo o ato sexual passou a ser muitas vezes vinculado ao Diabo, figura cada vez mais influente e presente na vida humana. No período tardo-medieval, a literatura de aversão ao feminino deixou o âmbito recluso dos mosteiros e passou aos canonistas, moralistas e demonólogos. A tradição misógina e a diabolização do feminino atingiram total dramaticidade, assim como meios práticos de observação e funcionamento, com os tratados e perseguições às bruxas, culminando no paradigma da bruxa satânica, a expressão máxima de um longo processo de implantação nas consciências e no imaginário da vocação natural da Mulher para o Mal. (LAROCCA, 2021, p. 112).

Sobre maternidade e infância, Muraro (2002) relata que até o século XVII, as crianças não eram tratadas da mesma forma que as tratamos atualmente e, com isso, a maternidade também não. As crianças eram vistas como “adultos em miniatura” e não havia uma separação entre as fases da vida como: infância, adolescência e fase adulta. À vista disso, as crianças trabalhavam desde cedo e casavam-se prematuramente e, conseqüentemente, com a chegada do capitalismo essa estrutura é abalada, de acordo com Muraro (2002, p. 123) “Se a família

medieval era a unidade de produção e reprodução, a família capitalista passa a ser apenas a unidade de reprodução da força de trabalho”. Dessa forma, os homens dessa família tinham que se deslocar até as fábricas que ficavam distantes de suas casas e cabiam às mulheres se responsabilizarem pelos seus lares e para com o cuidado com os filhos. É, dessa forma, que segundo a autora:

Surge então a figura da dona-de-casa e da mãe dedicada e sofredora. É, pois, nessa época em que as mulheres são outra vez radicalmente excluídas do domínio público que se cria a infância com regras próprias de conduta, educação, vestuário e gestos que conhecemos hoje. O capitalismo exige preparação mais sofisticada para a sua mão-de-obra do que o mundo rural. Daí a estreita vigilância das crianças, dos seus corpos e da sua sexualidade e também a separação das crianças da vida adulta. (MURARO, 2002, p. 123).

Dessa forma, a autora demonstra como a maternidade foi moldada para alinhar com as necessidades do capitalismo que foi modificando, ao longo dos anos, a relação estabelecida entre mães e filhos na nossa sociedade. Muraro (2002) relata que as mulheres com melhores condições financeiras, após terem filhos, levava-os até as amas de leite com a justificativa de temerem que a amamentação deformasse seus corpos, porém aponta que em alguns casos, essas amas de leite possuíam tantas crianças para amamentar que algumas morriam nesse processo visto que não havia recursos e nem se pensava em cuidados necessários para com a infância. Dessa forma, visto que o capitalismo precisava de mão-de-obra barata para seu sistema de produção em massa, a autora aponta que foi utilizada estratégias de fabricação de uma “nova infância” e surge, assim, uma ideia de “amor materno”, portanto, Muraro (2002, p.123) afirma que “o amor materno, a mãe que ‘sofre no paraíso’ aparece apenas no início do capitalismo, junto com a fabricação da domesticidade, da infância e da nova feminilidade”. Em *Carrie* (1976), a relação da protagonista com sua matriarca não corresponde à idealização regularmente inerente ao mundo materno com o início do capitalismo, ou seja, embora Margaret White ofereça um lar para que sua filha possa residir, a relação entre as duas não é marcada por amor, mas por privações e violências motivadas, muitas vezes, pela forma com a qual sua mãe deseja que ela se comporte segundo padrões motivados por um fundamentalismo religioso doentio que estabelece à figura feminina práticas corporais que dizem como a mulher deve se vestir ou se comportar.

Com o papel social feminino sendo cada vez mais reduzido e as concepções de maternidade sendo modificadas, coube à mulher o espaço doméstico no qual “o lar passa a ser considerado uma ilha de amor dentro de um mundo destruidor e brutal” (MURARO, 2002, p. 124). Dessa maneira, as mulheres deviam apresentar submissão, pureza e piedade religiosa além de dedicar-se integralmente à maternidade.

Larocca (2021) pontua que ao considerar a quantidade de mulheres que morriam ao dar à luz ou que dava à luz a fetos sem vida, conhecidos como natimortos, é criada uma ambiguidade sobre a maternidade, dessa forma, o corpo feminino que era capaz de gerar vida também era capaz de gerar morte. A pesquisadora disserta que algumas civilizações atribuíam às mulheres os cuidados fúnebres, sendo assim, elas participavam com maior afinco de atividades funerárias e que, conseqüentemente, as conectavam com ciclos de vida e morte.

A maternidade é um dos temas que se materializam no filme *Carrie* e segundo as autoras Meg Hafdahl e Kelly Florence, na sua obra intitulada *The Science of Women in Horror (2020)*, a maternidade se dá em várias formas desde o nascimento de um bebê ou a dar luz a projetos artísticos. Para as autoras, as mulheres, em várias décadas e em diferentes lugares do mundo, são pressionadas a engravidarem e a tornarem-se mães, porém caso elas não consigam o sentimento comum a todas elas são de fracasso visto que a maternidade é um desejo construído socialmente desde o nascimento da mulher. As autoras também apontam que caso as mulheres consigam ser mães, elas passam grande parte de sua vida comparando sua maternidade com as de outras mulheres e, constantemente, sentindo-se mal caso não atinjam a perfeição na função materna.

É necessário pontuar que a “perfeição materna” é um discurso dentro de uma formação discursiva familiar, ou seja, em determinadas culturas e em determinados períodos, são instauradas algumas práticas específicas sobre os corpos maternos, dessa forma, os corpos que atingem essas práticas são considerados mais perfeitos que os demais. Dentre as práticas que podem ser enquadrados nessa “perfeição”, destaca-se: a dedicação em tempo integral à maternidade, na qual a mãe deve estar disponível o tempo todo para com os cuidados necessários ao seu filho; o cuidado com a estética, com isso, é exigido que as mães, mesmo com a dedicação excessiva aos filhos, consiga manter a aparência alinhada com os padrões de estética de sua época e, se caso essa mãe consiga trabalhar, é exigido que seu desempenho seja compatível com o desempenho anterior ao da gravidez. Segundo Florence e Hafdahl (2020), na era vitoriana, período que abrange os anos de 1837 até 1901, no Reino Unido, as ideias de as mães trabalharem fora e não viverem a maternidade integralmente eram consideradas um fracasso da feminilidade. À vista disso, o cinema de horror, em vários momentos, retrata, em maior ou menor grau, a maternidade, e explora os mitos criados sobre o corpo feminino e a imposição social em ter filhos. Para as autoras:

Mothers will always be portrayed in horror movies and television shows as long as the genre exists. It's our hope that they continue to be shown in the plethora of

complicated and interesting ways that explore the rich world of what it means to be a woman. (FLORENCE, K; HAFDAHL, M, 2020, p. 37).<sup>1</sup>

O portal Macabra TV redigiu uma notícia intitulada *Maternidade Macabra: As mães nos filmes de terror (2020)*, na qual algumas matriarcas dos filmes foram separadas em dois grupos: mães malvadas e mães histéricas. O primeiro grupo diz respeito às mães que oferecem perigos aos seus filhos, enquanto isso, o segundo grupo descreve as genitoras que são incapazes de proteger sua prole. Esses filmes são responsáveis por explorarem todos os horrores que cercam a maternidade materializando, nas audiovisualidades, as frustrações causadas as mulheres pelas pressões sociais sobre a gravidez e maternidade, a ausência paterna no cuidado com a criança e as modificações corporais ocasionadas pelo período de gestação. O portal pontua que:

Por causa destes elementos, elas deixam de ser a figura que dá vida para, em muitos casos, ser aquela que tira a vida, tornando-se uma outra pessoa, monstruosa e paranoica, privando as crianças e a si mesma da sociedade. Em outras palavras, no imaginário popular mais simplista: se elas não são boas mães elas são automaticamente péssimas mães. Não há meio-termo aqui. (MACABRA TV, 2020).

O podcast RDMCast comandado pelos historiadores, professores e doutores Gabriel Braga, Gabriela Larocca e Tiago Natário analisam e comentam sobre a maternidade no cinema de horror no episódio 223. Para os historiadores, o cinema de horror utiliza frequentemente, através da monstruosidade, a representação da maternidade como nos filmes *Alien 3* (1992) e *Os Filhos do Medo* (1979). Outra representação dada às mães é através da disfuncionalidade possessiva como é o caso de filmes como: *Psicose* (1960) e *Sexta-Feira 13* (1980).

Dessa forma, o cinema de horror reflete e retrata alguns dos medos mais profundos da sociedade e, especificamente, no “mundo feminino”, a maternidade é explorada desde o receio em gerar o bebê até o medo sobre o que essas crianças se tornarão após o nascer. Com isso, alguns filmes como *O bebê de Rosemary* (1968) e *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child* (1989) retratam mães, que desde o ventre, sofrem com profundas dores e sangramentos misteriosos vendo sua barriga se transformar com arranhões vindo do interior do útero, no qual, na maioria das vezes o feto apresenta garras. O medo de que as crianças se tornem psicopatas ou sejam possuídas e levadas de sua mãe após o nascimento são discursos que atravessam as mães no cinema horrorífico.

---

<sup>1</sup> \*nossa tradução do original: “As mães sempre serão retratadas em filmes de horror e programas de televisão enquanto o gênero existir. É nossa esperança que elas continuem a ser mostradas na infinidade de formas complicadas e interessantes que exploram o rico mundo do que significa ser mulher” (FLORENCE, K; HAFDAHL, M, 2020, p. 37).

À vista disso, David Greven, em sua obra *Representations of Femininity in American Genre Cinema*, aponta que a representação da maternidade nos filmes de horror tem início nos filmes dirigidos por Alfred Hitchcock ao introduzir núcleos familiares em suas produções. Dito isso, ele apresenta como alguns elementos foram tratados na constituição da audiovisualidade de *Carrie*. Dentre esses elementos, o autor menciona o complexo de Electra, em que as garotas, ao perceberem que possuem diferença anatômica entre seu órgão sexual e o órgão sexual dos garotos, gradativamente, transferem seu desejo de um pênis para o desejo de uma criança, dessa forma, ela toma seu pai como um objeto de amor e sua mãe como um objeto de ciúmes, como uma possível estrutura teórica utilizada na relação entre *Carrie White* e sua mãe. Mediante essa linha de raciocínio, Greven (2011) destaca a teoria de Lacan da passagem da criança do mundo originário da mãe ao mundo simbólico do pai, dessa forma, a criança se desprende dos laços maternos para entrar no domínio legitimador da ordem patriarcal e para o autor o embate entre Margaret e Carrie se dá pelo fato da senhora White se identificar com o sexismo patriarcal, enquanto sua filha pretende se livrar da misoginia internalizada de sua mãe. Vale ressaltar que essa hipótese pode ser questionada pelo fato de Margaret apresentar um certo posicionamento misândrico visto que ela foi vítima de estupro marital conforme veremos no próximo subcapítulo.

## 2.2 EVA, MARGARET E CARRIE: A FIGURA FEMININA E O FANATISMO RELIGIOSO

Margaret White, mãe de Carrie White, é uma mulher cristã e extremamente fanática por sua religião. Sua primeira aparição, no filme, ocorre quando ela faz uma visita à família Snell, cujo seu propósito é disseminar a palavra de Deus.

Margaret 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” 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. (LAROCCA, 2016, p. 136).

Ao chegar na casa da família Snell, Margaret é atendida na porta pela matriarca da família e pergunta sobre como ela, seu marido e sua filha estão, conseqüentemente, a senhora Snell responde que todos estão bem e convida Margaret para entrar. A senhora White entra na casa, enquanto retira suas luvas, logo em seguida, coloca sua sacola de couro sobre a penteadeira.

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 7 (0h:10m:19s); 8 (0h:10m:48s); 9 (0h: 12m:11s).

A senhora Snell relembra Margaret que sua filha Sue Snell, interpretada pela atriz Amy Irving, está na mesma turma de Carrie White e diz que Carrie poderia visitar Sue em um momento posterior, porém é interrompida pela senhora White que, com uma cara de desconforto, diz que seu único propósito ali era difundir o evangelho da salvação e, com isso, retira uma Bíblia Sagrada de sua sacola.

Na imagem 8, a câmera foca na senhora White que entrega um livreto com ensinamentos religiosos dizendo que os jovens estão perdidos e as pessoas precisam se apegar em Deus já que é uma época de pouca fé. As roupas das duas destoam bastante, já que senhora Snell apresenta uma roupagem mais moderna e um cabelo mais curto, enquanto Margaret parece não usar roupas da moda e busca cobrir todo o seu corpo. Essa descrição é de suma importância, pois, demonstra como a composição indumentária, a disposição do cabelo e a filiação estética de Margaret White determinam sua identidade religiosa já que “os sujeitos são constituídos, historicamente, no e pelo discurso, por práticas que se fazem presentes no cotidiano” (UTIM, MORAES, FIGUEIRA-BORGES, 2020, p. 53).

Já na imagem 9, vemos a mãe da protagonista se retirando da casa da senhora Snell após receber uma quantia para doação. É notório, pela fisionomia da matriarca, que ela percebe não ser bem-vinda naquele lar e que o dinheiro só lhe foi oferecido para que ela fosse embora logo. Ao se encaminhar para a porta, Margaret White volta seu corpo em direção à proprietária da casa, levantando a mão direita e declarando em voz alta que ora para que ela encontre Jesus.

Na tese da pesquisadora Lidiane da Silva intitulada *A Religião como Elemento Promotor de Internação Psiquiátrica (2019)*, a autora demonstra como a religião, por um viés de uma religiosidade deturpada, cria no sujeito problemas psiquiátricos que os levam até à internação. A autora distingue alguns conceitos como: fé, religião e a religiosidade para um entendimento sobre as diferenças entre esses termos. Com isso, a fé se vincula ao ato de acreditar e confiar em algo sobrenatural, enquanto isso, a religião se liga ao conjunto de mitos, dogmas e rituais de uma crença, específica, no sobrenatural e, por último, a religiosidade é ligada as práticas movidas por uma crença.

Silva (2019) demonstra que a religião não é uma vertente a ser ignorada pela psicologia e afirma que tanto psicólogos quanto psiquiatras admitem a importância da religião em processos humanos dolorosos “como falecimento de entes queridos, adoecimento delicado, incapacitação e falecimento” (SILVA, 2019, p. 21).

Margaret White se autodenomina uma serva de Jesus Cristo, porém não ancora sua fé na regularidade de sentidos construída sócio e culturalmente para refletir compaixão, bondade e amor de seu Deus, mas pelo contrário possui uma crença em uma divindade que pune, constrange e humilha aqueles que, porventura, desviam de seus mandamentos, ou seja, Margaret apresenta uma identificação maior com o Deus do velho testamento, que punia aqueles que desviam de seus caminhos. Segundo Silva (2019, p. 49) “Muitas pessoas, inquietas com a salvação de sua alma costumam se apegar à religião com demasiado rigor que ultrapassa o bom senso e pode atingir um estado doentio”. Sendo assim, em diversos momentos da narrativa, a senhora White apresenta comportamentos que indicam um adoecimento de sua mentalidade.

Foucault (1978), ao discorrer sobre a loucura e a religião, relata que “as crenças religiosas prepararam uma espécie de paisagem imaginária, um meio ilusório favorável a todas as alucinações e a todos os delírios” (FOUCAULT, 1978, p. 402). Dessa forma, o filósofo pontua que, desde muito tempo, os médicos apresentavam preocupações com devoções severas daqueles sujeitos que, de tanto viverem inquietos com a salvação de sua alma, caíam em melancolia, com isso, “suspeita-se que o objeto ou tema religioso provoca o delírio ou alucinação através do caráter delirante e alucinatório que lhe é atribuído” (FOUCAULT, 1978, p. 403). Ademais, Foucault (1978) demonstra em seus postulados que documentos de 1781 já apontavam a religião como um meio de satisfação ou repressão das paixões. Segundo Foucault (1978):

a religião é a mediação entre o homem e o erro, entre o homem e o castigo: sob a forma de uma síntese autoritária, ela suprime realmente o erro, realizando o castigo. Se, pelo contrário, ela se afrouxa e mantiver-se nas formas ideais do remorso de consciência, da maceração espiritual, conduz diretamente à loucura; a consistência do meio religioso é a única coisa que pode permitir ao homem escapar da alienação no delírio desmedido da falta. Na plenitude de seus ritos e de suas exigências, ela confisca ao homem a inútil ociosidade de suas paixões de antes da falta e a vã repetição de seus remorsos, uma vez cometida aquela. Ela organiza toda a vida humana ao redor do instante em plena realização. Esta velha religião dos tempos felizes era a festa eterna do presente. Mas a partir do momento em que ela se idealiza com a era moderna, suscita ao redor do presente todo um halo temporal, um meio vazio, o do lazer e do remorso, onde o coração do homem é entregue a sua própria inquietação, onde as paixões entregam o tempo à despreocupação ou à repetição, onde enfim a loucura pode desenvolver-se livremente. (FOUCAULT, 1978, p. 403).



No filme que compõe o *corpus* dessa pesquisa, nota-se que Margaret apresenta um comportamento obsessivo com a divindade em que ela acredita. Dessa forma, é possível perceber também que esse adoecimento psicológico não é tratado pela matriarca e que os demais vizinhos optam por se esquivar da presença de Margaret fazendo com que a prática de exclusão do louco seja retomada na composição fílmica. Durante o enredo, percebe-se que a mãe de Carrie White transfere sua obsessão por sua religião à figura feminina, principalmente, Eva, tida pela matriarca como a primeira pecadora do mundo.

À vista disso, Martha Robles em sua obra *Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos (2006)* relata que a mulher na cultura judaico-cristã possui, através da figura de Eva, uma dupla tarefa: servir para a reprodução e manutenção da espécie humana e despertar a racionalidade ao comer do fruto proibido no jardim do Éden que a levará à expulsão do paraíso. Dessa forma, o Deus judaico-cristão, no qual Margaret White deposita sua fé, após a criação do mundo, e posteriormente a criação do homem, decidiu, depois de ver Adão sozinho, que seria adequado criar uma companheira que pudesse, inclusive, gerar filhos e perpetuar sua descendência. À vista disso, é explícito, que a mulher não era a prioridade nem a protagonista da cronologia sagrada do cristianismo e que, posteriormente, será acusada de traição à confiança de Deus causando sua expulsão do paraíso juntamente com Adão.

A uma herança ancestral de mulheres batalhadoras, sensuais e de sugestiva fecundidade, que antecipava na mitologia remota uma esperança libertadora, a tradição religiosa de nossa era agregou – e reforçou – a personalidade culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. Uma Eva que, ao comer do fruto da árvore da sabedoria, seduz Adão e desencadeia o processo que culmina com a expulsão do casal do Paraíso, marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade. (ROBLES, 2006, p. 38).

Para Robles (2006), a mulher, desde então, carrega a culpa por ter cedido às tentações do diabo, ter levado o homem, Adão, criado a imagem e semelhança de Deus a pecar também e, conseqüentemente, é apontada como a culpada pela expulsão da humanidade do paraíso. Em contrapartida, através de uma interpretação mais feminista e libertadora, Eva é, através da genealogia cristã, a primeira mulher a exercer sua liberdade e tomar suas próprias decisões. Segundo Robles (2006, p. 39), “É ela, em seu renascimento como a primeira mulher representativa, quem explora uma experiência espiritual vivificante e profana, mas autenticamente sua”. Já o tratamento divino com Adão é mais brando, pois ele é visto como aquele que resistiu ao diabo e não ousou transgredir as leis estipuladas por Deus, mas tem como soberba a aceitabilidade ao pedido de Eva.

Robles (2006) nos atenta à interpretação dogmática que forma Adão e Eva, dessa maneira, teólogos atribuíram à figura feminina a luta pelo poder absoluto visto que Adão é originário do barro e animado pelo sopro divino, enquanto Eva advém das costelas de Adão. Ou seja, a inteligência de Eva é atribuída a carne e ao osso e a inteligência de Adão é atribuída ao barro que concentraria a virtude plena.

Por sua tendência a rebelar-se por meio da sensualidade, a maioria dos teólogos ainda associou a ela a cobiça, leia-se também a preexistência do impulso para a mudança, essa necessidade tipicamente humana da esperança que nos leva a supor que existe algo mais, diferente e melhor do que conhecemos e que, talvez, obtenhamos à guisa de recompensa por revelar um mistério: neste caso, o mistério da árvore do bem e do mal, que foi plantada por Deus no Paraíso sabendo Ele muito bem que, mais cedo ou mais tarde, suas criaturas provariam de seu fruto e que, uma vez condenadas ao trabalho com esforço, participariam do desenvolvimento do mundo parindo entre dores e redimidas pelo prazer; portanto novamente legitimadas em intervalos de grandeza e de declínio, de razão e de irracionalidade. (ROBLES, 2006, p. 40).

Robles (2006) salienta que Eva possui duas vertentes que são debatidas por teólogos tanto antigos quanto modernos: de um lado a busca pela força moral que Eva se encarecia no qual a fez ser atraída pela serpente e a outra vertente é adota pelo feminismo psicanalítico no qual “Eva é a deusa ante a morte de Deus na consciência humana” (ROBLES, 2006, p. 40). Dessa forma, a Eva se distingue de seu companheiro por possuir um raciocínio superior. Eva é uma das figuras bíblicas em que Margaret mais se refere durante o longa-metragem atribuindo à culpa por pecados que envolvem a desobediência e a sexualidade feminina.

À vista disso, Calligaris (2019) pontua que é, primeiramente, através da figura de Pandora, na mitologia grega, e, posteriormente, através da figura de Eva, na Bíblia Sagrada, que nossa cultura, erroneamente, associa a mulher como representante do mal. Dessa forma, Calligaris (2019) aponta que a cultura patriarcal culpa a figura feminina pelos desejos sentidos pelos homens, inclusive, desejos sexuais, dessa forma, o homem não responsabiliza a si próprio pelos atos cometidos contra as mulheres. Para Calligaris (2019, p.17), “Na cultura ocidental, a figura feminina é uma projeção dos desejos que o homem não conseguiria controlar. Ou seja, é graças a ela que o homem pode justificar o mal que tem em si”. Embora seja a crença de Margaret White, faz-se necessário pontuar que essa visão relacionada à Eva e as mulheres na cultura ocidental não são apoiadas por nós e nem pelas referências citadas ao longo da dissertação. Sendo assim, explicitamos que essas colocações são retrógradas já que a sociedade não deveria se apoiar em figuras religiosas femininas como tentativa de justificar sua misoginia e seus preconceitos de gênero colocando à figura de Eva e, posteriormente, as mulheres da sociedade como sendo responsáveis pelos males desencadeados pelas ações humanas.

Sendo assim, Carrie é a metonímia de Pandora (que espalha os males no mundo) e de Eva (que come o fruto proibido). É sujeito feminino incapaz de ser atravessada, discursivamente, pelo ascetismo, pela disciplina e pelo autocontrole do corpo em relação aos desígnios e aos virtuosos direcionamentos divinos, dados pelas doutrinas moralistas judaico-cristãs. Portanto, essa discussão empreendida até aqui acerca do olhar da sociedade sobre a mulher, principalmente pela figura de Eva, é materializada na audiovisualidade do filme *Carrie* (1976) em que Margaret atribuirá, a essa figura, a responsabilidade pelos pecados do mundo e, conseqüentemente, punirá sua filha com agressões físicas e verbais representadas nas imagens abaixo:

**Fonte:** *Carrie*. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 10 (0h:14m:26s); 11 (0h:14m:46s); 12 (0h: 15m:26s).

Na imagem 10, Margaret está em sua casa, onde segundo Larocca (2016, p. 138) “é representada como um espaço de misticismo, decorado por velas e imagens de santos, evocando assim uma atmosfera sombria que causa medo e aflição”, quando recebe um telefonema informando que Carrie havia menstruado na escola, neste momento, uma trilha sonora instrumental intitulada “And God Made Eve”, composta com toques de piano, auxilia na composição do ar sombrio para cena. É necessário pontuar que toda a trilha sonora do filme foi composta exclusivamente para o longa-metragem. Dessa maneira, após desligar o telefone, Margaret pede à Carrie que desça até o andar de baixo e a confronta dizendo que ela já é mulher, no mesmo instante, Carrie interroga a mãe perguntando o porquê ela não havia contado sobre a menstruação.

Após isso, Margaret bate com o livro na cara de Carrie a derrubando no chão e, a partir disso, começa a ler trechos da bíblia em um capítulo intitulado “Os pecados das mulheres”, no qual ela narra que Deus fez Eva das costelas de Adão, mas Adão foi fraco e soltou o corvo no mundo e chama o corvo de pecado. Após isso, a matriarca começa a enumerar diversos pecados realizados por Eva e pede para que Carrie os repita. O primeiro pecado, segundo senhora White, seria o coito, ou seja, a relação sexual. Carrie tenta dizer que não havia

cometido esse pecado, mas a tentativa é invalidada por sua mãe que insiste que a filha repita e nomeie o primeiro pecado que a Eva deixa de herança para as futuras gerações terrenas. Em seguida, ela golpeia Carrie no rosto com seu livro enquanto pede para que ela repita que Eva havia sido fraca. Por fim, Margaret White diz que o senhor havia amaldiçoado Eva com o sangue. Nota-se que essa não é a primeira vez que a sexualidade é visada como algo negativo, Foucault (1978) aponta que:

Ao final do século XVIII, tornar-se-á evidente — uma dessas evidências não formuladas — que certas formas de pensamento "libertino", como a de Sade, têm algo a ver com o delírio e a loucura; admitir-se-á de um modo igualmente fácil que magia, alquimia, práticas de profanação ou ainda certas formas de sexualidade mantêm um parentesco direto com o desatino e a doença mental. Tudo isso entrará para o rol dos signos maiores da loucura, e ocupará seu lugar entre suas manifestações mais essenciais. Foi necessária essa transformação, realizada pelo classicismo, nas relações que a loucura mantém com todo o domínio da experiência ética. (FOUCAULT, 1978, p. 95).

Dessa maneira, determinadas formas de sexualidade são atribuídas à desordem e ao profano desde séculos passados, esse discurso faz com que os indivíduos que desempenhem determinadas práticas sejam condenados e excluídos atribuindo sua existência ao papel do doente mental criando estigmas, principalmente, sobre o corpo feminino, determinando-o como deve agir e comportar na sociedade. As técnicas cinematográficas utilizadas nesse embate, materializado nos recortes anteriores, são o *plongée*, palavra francesa que significa “mergulho”, materializada na imagem 11, que, segundo Araújo (1995, p. 38), “A câmera ‘vê’ os acontecimentos de cima para baixo. Classicamente, tem o efeito de ‘esmagar’ o que é visto. Designa, portanto um olhar de superioridade” e o *contraplongée*, como podemos ver na imagem 10, onde o enquadramento da câmera é de baixo para cima, dessa forma, “aquele que observa é colocado em posição inferior àquilo que está vendo”. Esses enquadramentos são necessários para criar, no caso de Carrie, a posição de vulnerabilidade em relação à sua mãe, dessa forma, o *plongée* é evocado para permitir que o telespectador sinta empatia pela protagonista. Enquanto isso, o *contraplongée*, na cena que Margaret está lendo o livro, faz com que ela pareça ser maior que Carrie criando, assim, um ambiente de opressão no qual a protagonista é encurralada por sua mãe para ouvir o que a palavra de Deus tem a dizer sobre sua conduta.

Larocca (2021) relata que o imbricamento entre o pecado original, a sexualidade e a figura de Eva já estavam presentes em sermões de Santo Agostinho, filósofo e teólogo, cujo as obras foram muito influentes no desenvolvimento do cristianismo e filosofia ocidental. A pesquisadora aponta que Agostinho “associou a transmissão do pecado original ao prazer sexual, o qual após a Queda adquiriu um impulso próprio e escapou do controle da vontade,

surgindo como um inimigo perigoso e atemporal.” (LAROCCA, 2021, p. 59). Dessa forma, o ato sexual era apresentado como uma distorção permanente da própria alma fazendo com que os incontrolláveis desejos sexuais aflorassem nos seres humanos como uma consequência do pecado original.

É ainda nessa relação entre a sexualidade despenhada no corpo feminino, a religião e a exclusão daquelas mulheres que manifestam “loucura”, que Foucault (1978) em *A História da Loucura*, aponta que, durante o período Iluminista, tudo aquilo que não é racional é excluído do meio social, dessa forma, Foucault (1978, p. 93) aponta que “um recenseamento de 1690 enumera mais de 3.000 pessoas na Salpêtrière, grande parte constituída por indigentes, vagabundos e mendigos”, entretanto, demonstra que nos quartéis se apresenta internamentos diversos cujo não se justifica excepcionalmente pela pobreza. Dessa forma, o filósofo enumera o internamente de mulheres em algumas instituições, por exemplo: em Saint-Théodore havia 41 prisioneiras por cartas régias; em Saint Paul encontravam-se internadas 20 “mulheres caducas”; em Madeleine 91 “velhas senis ou enfermas”; em Saint Geneviève 80 “velhas infantis”; Saint-Hilaire 80 mulheres senis e, por fim, Foucault (1978, p. 93) descreve que “as loucas estão divididas entre Sainte-Elizabeth, Sainte-Jeanne e nos calabouços, conforme tenham apenas ‘o espírito fraco’ ou uma loucura que se manifeste a intervalos, ou sejam loucas violentas. Enfim, 22 ‘moças incorrigíveis’ foram postas, por essa mesma razão, na Correção”. Para Foucault (1978):

É possível resumir essas experiências dizendo que elas todas dizem respeito à sexualidade em suas relações com a organização da família burguesa, seja na profanação em seus relacionamentos com a nova concepção do sagrado e dos ritos religiosos, seja na “libertinagem”, isto é, nas novas relações que começam a se instaurar entre o pensamento livre e o sistema das paixões. Esses três domínios de experiência constituem com a loucura, no espaço do internamento, um mundo homogêneo que é aquele onde a alienação mental assumirá o sentido que lhe conhecemos. Ao final do século XVIII, tornar-se-á evidente — uma dessas evidências não formuladas — que certas formas de pensamento “libertino”, como a de Sade, têm algo a ver com o delírio e a loucura; admitir-se-á de um modo igualmente fácil que magia, alquimia, práticas de profanação ou ainda certas formas de sexualidade mantêm um parentesco direto com o desatino e a doença mental. (FOUCAULT, 1978, p. 95).

Dessa forma, conseguimos compreender que a representação da loucura no corpo feminino é apontada, a partir da imagem da mulher, como desatinada, devido ao seu corpo apresentar impurezas resultantes da desobediência das condutas éticas e morais estipuladas à figura feminina. Foucault (1978) revela em seus escritos que, por muitos anos, a histeria foi relacionada com um calor interno que perpassa pelo corpo com uma efervescência, em seguida, o filósofo nota a semelhança entre o calor que causa a histeria e o ardor amoroso sentido pelas jovens que procuravam um marido e pelas jovens viúvas que perderam seu companheiro.

Foucault (1978, p. 537) lança o olhar para o asilo adjetivado como “domínio religioso sem religião, domínio da moral pura, da uniformização ética”. Para o filósofo, o asilo figura como a continuidade da moral social nos quais o valor da família e do trabalho são os protagonistas. Dessa forma, “O asilo reduzirá as diferenças, reprimira os vícios, extinguirá as irregularidades. Denunciará tudo aquilo que se opõe às virtudes essenciais da sociedade” (FOUCAULT, 1978, p. 537), com isso, Foucault (1978) demonstra como o discurso médico enxergava o celibato, através dos registros nos tratados médicos, no qual o número de mulheres solteiras atacadas por “idiotia” e “demência” eram numericamente superiores àquelas que eram casadas.

Com isso, fica claro que essa ideia de que o corpo feminino conjura perigos que necessitam de correções e são responsáveis pelos deslizamentos morais dos homens não se restringe apenas a materialidade fílmica contida no *corpus* de nossa pesquisa, mas também se apresentam em textos religiosos que colocam a mulher como a responsável pelos males da humanidade e em estudos realizados sobre a loucura nos séculos XVI e XVII no qual a mulher tem o corpo esquadrihado e categorizado de modo que justifique sua exclusão social e internamento. Todas essas questões levantadas sobre a figura feminina aparecem, em maior ou menor grau, na relação vivenciada entre a protagonista e sua matriarca, cujo imersa em um domínio discursivo religioso, desliza os sentidos atribuídos aos pecados mundanos para o corpo de sua própria prole, que vive o período da adolescência, conhecido como um aflorar da sexualidade, onde a garota jovem vivenciará momentos singulares na constituição de sua sexualidade como é o caso do ciclo menstrual.

É necessário ressaltar a rivalidade feminina estabelecida entre mãe e filha. Para Mendes (2016), a rivalidade feminina é uma construção cultural, dessa forma, o machismo instaurado na sociedade faz com que as mulheres, ao invés de se unirem contra o patriarcado, passem a competir entre si, conseqüentemente, corroborar para a manutenção de um sistema dominado por homens. À vista disso, Lima (2022) relata que essa rivalidade feminina estabelecida entre mãe e filha é marcada por relações que geram culpa. Para a autora, algumas mães competem com sua filha porque anseiam, inconscientemente, por sua juventude e por sua beleza em uma falha tentativa de resgatar sua própria adolescência. A hipótese mais correta levantada por Lima (2022) que poderá ser usada para descrever a relação de Carrie com sua matriarca é a de que a agressividade, instaurada no embate entre as duas, seja pelo fato de Margaret colocar em evidência suas próprias experiências de vida fazendo com que enxergasse sua filha como um sujeito despreparado para enfrentar as situações de sua realidade. No caso da trama

pesquisada, Margaret supõe que Carrie tenha realizado o pecado do sexo, Margaret teme isso já que a própria havia sido vítima de estupro marital. Quase no fim da narrativa, somos apresentados a um diálogo realizado entre Carrie White e sua matriarca, em que Margaret White confirma que, o pai de Carrie havia “colocado nela” (expressão que indica penetração), após relatar esse acontecimento, a senhora White afirma que seu marido prometera que nunca mais faria aquilo, porém ela alega que o pecado nunca morre. Nesse momento, é perceptível que embora ela seja a vítima do estupro, ela carrega a culpa de ser conivente com o pecado do sexo. A mãe da protagonista afirma que ela sempre dormia na mesma cama que Ralph White, porém nunca haviam pecado. No dia do acontecido, Margaret confirma ter visto em seus olhos e em seu hálito de whisky o desejo do sexo e, juntos haviam pedidos forças para Deus, porém ela narra que o pai da adolescente não havia se compadecido e, de forma culpada, descreve que durante o estupro ela havia gostado. Por ser uma fanática religiosa, a senhora White assimila os poderes de Carrie com o estupro cometido naquela noite e em seu monólogo de confissão relata que sua filha e seus poderes são obras do diabo.

Vigarello (1998), aponta que durante muitos séculos, os relatos das mulheres perante o judiciário só eram confirmados através da aprovação masculina. Dessa forma, caso as mulheres fossem vítimas de abuso sexual, por exemplo, as acusações deveriam ser validadas pela família caso a mulher não fosse casada ou pelo marido na hipótese de que a mulher já tivesse se casado, segundo Vigarello (1998, p. 51) “Daí a tendência do juiz a não insistir na mulher, a desviar sua atenção da mulher, voltando-a para aqueles de quem ela depende, os parentes, o tutor, o marido, os que teriam um prejuízo decorrente do seu”. Embora na atualidade as mulheres vêm conquistando direitos sobre seus próprios corpos e alcançando validação através de suas próprias vozes, parte de nossa sociedade patriarcal ainda tende a desacreditar de relatos femininos que denunciem abusos sexuais e estupro. Provavelmente, tomada pela vergonha e pelo medo de não ser levada a sério, Margaret White viveu todos os anos de sua vida escondendo o estupro sofrido por Ralph White tendo em vista que a sociedade não validaria seu depoimento.

É necessário ressaltar que embora a relação sexual seja realizada entre marido e esposa ou namorado e namorada é preciso que haja consentimento de ambas as partes. Sobre o consentimento, Vigarello (1998) pontua que a jurisprudência do século XVIII acreditava que a força de um homem sobre uma mulher era equivalente visto que a natureza havia fornecido para as mulheres condições e recursos que poderiam livrá-la das investidas do homem. Esse pensamento errôneo fazia com que todo “estupro consumado seria um estupro consentido”

(VIGARELLO, 1998, p. 48). Para exemplificar a forma de pensamento da jurisprudência no século XVIII, Vigarello (1998) descreve um caso em que o juiz exigiu que um homem, acusado de estupro, entregasse um saco de moedas à acusadora e, logo em seguida, pede para que o homem o tomasse de volta, conseqüentemente, o acusado e acusadora entram em conflito e, no fim, acusado não havia conseguido tomar de sua vítima o saco de moedas, esse experimento serviu como resposta para o juiz que acreditava que a mulher, da mesma forma que havia defendido o dinheiro, poderia ter defendido seu próprio corpo contra o possível estupro. Embora esse fato tenha ocorrido no século XVIII, algumas pessoas ainda acreditam que a mulher seja a responsável por não se livrar da violência do estupro fazendo com que muitas vítimas de estupro permaneçam, por toda sua vida, em silêncio em relação à violência sofrida. Sobre o estupro marital, Vieira (2017) pontua que:

[...] consiste na conjunção carnal forçada dentro da relação conjugal, ou seja, do marido e sua mulher, tratada ao longo dos tempos como uma das obrigações do casamento, embora não existisse nada expresso. Já o estupro marital é aquele pelo qual um dos cônjuges comete o crime contra o seu parceiro, forçando-o a ter prática do ato sexual, pelo fato de estarem casados. (VIANA, 2017, p. 1).

Nessa situação, Margaret não havia dado consentimento ao seu marido para que juntos realizassem o ato sexual. Dessa forma, como a relação foi forçada por seu companheiro, configura-se estupro marital, pois, foi concebido dentro de uma relação conjugal por um dos parceiros sem que o outro, no caso Margaret, houvesse permitido. Diferente do pensamento da jurisprudência do século XVIII, a mulher não é a culpada pelo estupro já que a força masculina, nessas situações, acaba triunfando sobre a força feminina. Em muitos casos, as mulheres possuem tanto medo de serem mortas que preferem não reagir até o ato ser finalizado. Embora Margaret White seja construída como uma vilã na narrativa, a situação narrada pela religiosa é de profunda tristeza e foi capaz de gerar empatia até em sua filha que mesmo sofrendo de inúmeras humilhações, por parte de sua mãe, ainda se compadece e sente afeição pela mesma.

Durante a trama audiovisual do filme *Carrie* (1976), percebe-se que a senhora White apresenta características misândricas que podem ser justificadas tanto pelo estupro cometido por Ralph White quanto pelo abandono que o patriarca faz de sua família após conhecer outra mulher. Para Hickmann (2015), em sua matéria para o Portal Gelédes intitulada “Sobre misandria e a reação do oprimido”, a misoginia e a misandria não devem ser equiparadas já que a misandria não existe como um movimento social ou de opressão e, sim, como uma forma de defesa das mulheres, ou seja, o ódio das mulheres para com os homens é uma resposta pelas inúmeras violências verbais, físicas e psicológicas sofridas ao longo dos anos. Segundo Hickmann (2015), as mulheres “foram criadas para amar e idolatrar os homens, não desrespeitar



‘nosso senhor’, não odiar ‘nosso superior’. E ser sempre meiga, calma. Fomos programadas a não sentir ódio dos homens – mulher só pode sentir ódio se for de outra mulher”. A autora ainda pontua que todos os homens, em menor ou maior grau, beneficiam-se da misoginia para a manutenção de seus direitos ou para a exploração das mulheres e que a misandria se revela como uma defesa imediata às injúrias sofridas pela figura feminina.

Legroski (2016) em seu texto vinculado ao portal Medium e intitulado “A misandria, o feminismo e o discurso de ódio” discorre sobre a importância de não igualar misandria e misoginia já que para a autora esse ódio não é utilizado para combater a figura masculina enquanto indivíduo e, sim, direcionar seu combate para o homem enquanto instituição política, ou seja, “aquele portador do direito de falar, do direito de legislar, do direito de agir” (LEGROSKI, 2016). Para a autora, enquanto diversas formas de misoginia se manifestam em nossa sociedade como, por exemplo, agressões verbais, espancamentos, assassinatos, criminalização do aborto e culpabilização da vítima, a misandria se estabelece como prática de defesa e empoderamento de mulheres que foram vítimas de abusos pelos homens. Em *Carrie* (1976), Margaret White vive reclusa, na maior parte do tempo, em sua residência e seus únicos momentos registrados fora de seu lar é quando ela realiza suas visitas domiciliares com objetivo de espalhar sua crença. Sua misógina aparece quando ela enuncia, em diversos momentos, o desprezo que ela sente pelos homens e em como eles devem ser evitados para que nada de mal ocorra, dessa forma, ela priva a protagonista de ir ao baile para que ela não tenha contato com outros rapazes de sua idade.

Na imagem 12, é construído um PP (Primeiro Plano), fragmento filmado de uma forma onde “mostra o personagem da cintura para cima” (ARAÚJO, 1995, p. 63). À vista disso, podemos observar Margaret segurando as duas mãos de Carrie e, ajoelhada em frente à filha, inclinam a cabeça para o céu e começam a falar com a divindade, na qual acreditam. Margaret insiste em dizer que o seu Deus precisava perdoar sua filha e culpabiliza Carrie dizendo que se ela não tivesse realizado o pecado do ato sexual, ela não teria sangrado no vestiário da escola. Dessa maneira, é necessário pontuar que:

A história de Eva é, afinal de contas, a história de uma ideia que representa a vida e o mundo. É também a referência iluminadora da palavra, semente das ideologias mais sugestivas e instrumento dual entre a luz e a escuridão. Desejo e remorso, gozo carnal, imaginação fundadora e força libertadora: ela é a mulher, a deusa, a mãe e a amante, a abnegada parideira de homens que atravessa os séculos trazendo o símbolo da queda; mas trazendo também a consciência eletiva de quem se atreveu a desvelar o mistério mais elevado: o da sabedoria que estava entranhada na árvore proibida, imaginado por Deus para que os homens sonhassem com sua própria divindade, mesmo a preço de aniquilar sua suposta semelhança com o Criador. (ROBLES, 2006, p. 42).

Nota-se que Margaret encara a personagem de Eva, na Bíblia, como a percursora da devassidão moral e, conseqüentemente, atribuí a todas as mulheres, inclusive a sua filha, os efeitos do pecado de Eva. Dessa forma, fica explícito que Margaret é incapaz de ser crítica ao texto bíblico e interpreta a história de Gênesis de modo literal e, através de seu fanatismo religioso, busca associar a menstruação como algo não natural no campo da feminilidade e, com isso, atribuiu o sangue menstrual à prática sexual fazendo com que Carrie se sinta culpada por vivenciar algo que é de sua própria adolescência.

Margaret, após orar para que Deus perdoasse os pecados de sua filha, arrasta Carrie pelos cabelos até um estreito armário de sua casa para trancafiar a protagonista e castigá-la após humilhá-la diversas vezes por ter tido sua primeira menstruação. No armário, há uma enorme presença de figuras religiosas que condizem com a fé de Margaret e o intuito desse momento de reclusão da adolescente é para que ela ore e fale com sua divindade para que, finalmente, obtenha seu perdão.

Margaret havia relacionado o fluxo menstrual com a perda da virgindade da filha, Perrot (2007) aponta que a virgindade sempre foi cercada de tabus e de vigilância. A autora pontua que a Igreja estipulou como modelo a imagem de Virgem Maria consagrando como virtude suprema os aspectos virginais e maternos para as mulheres, além disso, as instituições familiares também se ocupavam de vigiar o corpo feminino da moça para que ela não cedesse ao sexo antes do casamento, dessa forma, “preservar e proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social” (PERROT, 2007, p. 45). A autora aponta que, na Idade Média, a violação da virgindade era tolerada entre os garotos, mas entre as garotas não haviam a mesma tolerância, dessa forma, aquela mulher que cedesse ao sexo antes do casamento teria dificuldades de arrumar um futuro marido, ou seja, “torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil. Uma vez deflorada, principalmente se forem muitos os que o fizeram, não encontrará quem a queira como esposa” (PERROT, 2007, p. 45)

Ainda sobre a virgindade, Beauvoir (1970) explica que a visão sobre a virgindade é determinada de acordo com a cultura em que se vive, para isso, a autora utiliza como exemplo algumas sociedades primitivas em que “convém que a mulher tenha sido deflorada antes da noite de núpcias” (BEAUVOIR, 1970, p. 194), segundo a autora, para essas sociedades o poder das mulheres era exaltado. Já entre os tibetanos, Beauvoir (1970) relata que eles não desejavam possuir uma jovem virgem, sendo assim, não tinha como tabu a virgindade “guardada” para o casamento. Enquanto isso, os eslavos enxergavam de forma negativa as mulheres que não tivessem perdido a virgindade anteriormente. Vale ressaltar que embora algumas dessas visões

acerca da virgindade sejam “libertadoras” se comparadas com a visão conservadora estipulada pelo cristianismo em relação à mulher e ao casamento, elas ainda se esbarram em uma concepção machista sobre o corpo feminino, já que as mulheres ainda são “validadas” pela visão masculina sobre seu corpo e sua sexualidade.

Beauvoir (1970) ainda reflete sobre como a obsessão sobre a virgindade ainda é algo relacionado a idade e a religião. Para a autora, a sociedade patriarcal só se preocupa com a virgindade existente em corpos juvenis e que, caso haja pessoas virgens com idade mais avançada, a sociedade visualiza essas mulheres como pessoas amargas que não foram desejadas sexualmente por toda sua vida. Sobre o aspecto religioso, a sociedade tende a respeitar as pessoas que optam por manter-se virgem devido ao voto com Deus, mas relacionam mulheres mais velhas que sejam virgens a um possível pacto com o diabo. De acordo com Beauvoir (1970):

A menos que a virgindade feminina tenha sido consagrada a um deus, admite-se sem relutância que implica casamento com o demônio. As virgens que o homem não dominou, as mulheres velhas que escaparam a seu poder são mais facilmente do que as outras encaradas como feiticeiras; porque, sendo a sorte da mulher destinar-se a um outro, não sofrendo o jugo do homem está preparada para aceitar o do diabo. (BEAUVOIR, 1970, p. 195).

Lima e Milanez (2019) descrevem a virgindade como uma forma de contenção dos prazeres da carne. Os autores partem do pensamento foucaultiano ao interpretar o corpo como superfície de inscrição, dessa forma, lançam o olhar para o lugar social que o sujeito ocupa e “as relações de poderes que interferem na conduta dos envolvidos no processo discursivo” (LIMA e MILANEZ, 2019, p. 115). Ao fazer uma busca por vídeos no *Youtube* que relatam sobre a virgindade, Milanez e Lima (2019) esbarram em universo discursivo religioso cristão que pode ser estendido para o *corpus* de nossa pesquisa, portanto, os autores encontraram sujeitos, que assim como Margaret White, filiam-se às “comunidades católicas ou evangélicas, predominando, assim, um lugar de fala institucionalizado pela igreja, em que os sujeitos buscam respaldo bíblico para legitimar os seus discursos” (LIMA e MILANEZ, 2019, p. 116). Os autores retomam as noções sagradas trazidas pela concepção de Jesus, através de sua mãe virgem. Segundo Lima e Milanez (2019):

Assim, constatamos que a proliferação dos discursos religiosos, no que tange ao corpo da mulher, à importância do manter-se virgem, do guardar-se para uma pessoa – comparado ao sagrado –, possibilita a irrupção de discursos que circulam na esfera virtual nos dias atuais, ou seja, ele passa por procedimentos de controle marcados pela memória coletiva de enunciados. (LIMA E MILANEZ, 2019, p. 120).

Lima e Milanez (2019) pontuam que o corpo virgem se inscreve, então, em uma ordem que está submetida a uma instituição regulamentada para determinados indivíduos. Em *Carrie*

(1976), embora a protagonista não tenha tentado perder a virgindade durante a trama, a jovem apresenta uma vontade de permanecer virgem para que não desagrade sua matriarca demonstrando que “o corpo se constitui por meio do discurso e emerge de uma construção histórica, cultural e religiosa, visto estar inscrito em um lugar da vigilância sobre o corpo do sujeito” (LIMA E MILANEZ, 2019, p. 122). Embora Carrie tente se desvincular do controle matriarcal sobre seu corpo, ela ainda filia-se em alguns enunciados que provém de um discurso religioso sobre a sexualidade feminina no qual determina o que pode ou não pode ser dito sobre os corpos dos sujeitos, além de determinar também aquilo que pode ser realizado ou proibido, segundo as instituições de cunho religioso cristão, na tentativa de um controle corporal sobre os prazeres carnavais.

Nota-se, que no embate estabelecido entre Carrie e sua mãe, eram os discursos religiosos que se materializavam em uma tentativa da própria mãe em estabelecer o controle sobre sua filha através da sexualidade, dessa forma, a matriarca se negava em explicar sobre a sexualidade feminina para a protagonista, ao mesmo tempo que se utiliza de textos religiosos para enfatizar a culpa sobre um pecado que a jovem nem sequer havia cometido. Dessa forma, estabelece-se uma tentativa de “docilização” com o intuito de fazer com que Carrie se comporte da forma que sua mãe deseja.

### 2.3 A MATERNIDADE E A OBJETIVAÇÃO DE CARRIE WHITE.

Cláudio Márcio do Carmo em seu texto intitulado *Gênero, Relações Familiares e Toxidade Materna* (2020) constrói uma linha de raciocínio, através de vários estudos, que nos leva ao entendimento da construção da família e a concepção do que seria a maternidade. Dessa forma, o autor nos apresenta à divisão social binária na constituição familiar, na qual o pai desempenhará uma dada função dentro do núcleo familiar enquanto a mãe realizará outras funções nessa família. Essa constituição familiar tradicional determina socialmente que o pai deverá ser o sujeito que trabalhará fora de sua casa e a mãe ficará responsável pelos serviços domésticos e aos cuidados com a educação da criança. É necessário pontuar que não é um fator biológico que determina se as mulheres são propícias ao serviço doméstico ou se os homens são propensos ao trabalho fora de seu lar e, sim, uma construção social que estipula as funcionalidades dos membros familiares a partir do seu gênero. Dessa forma, é importante ressaltar que algumas mudanças vêm ocorrendo no período atual já que “[...] pode haver inversão dos papéis tradicionais quando o pai se responsabiliza pelas tarefas domésticas e pela

educação dos filhos enquanto a mãe trabalha fora para o sustento de todos e tantas outras possibilidades” (CARMO, 2020, p. 106).

À vista disso, Carmo (2020) aponta que a sociedade, com o passar do tempo, criou para o universo materno a figura ideal da mãe, ou seja, a maternidade, que é algo extremamente profundo e difícil, é romantizada pela sociedade que atribuí à mãe o dever de ser sempre bondosa, exemplar e dona de um “amor incondicional”, porém há, diariamente, casos negativos acerca da maternidade como aponta Carmo (2020, p. 107) ao descrever as mães que realizaram o “abandono de filhos (inclusive em lixeiras), agressão e exploração sexual, dentre outros claramente negativos”. Entretanto, há alguns comportamentos maternos que não são tão percebíveis e malvistas como os citados anteriormente, dentre eles, destacam-se: formas de manipulação, obtenção de vantagens na relação entre mãe e filha, além de usar a criança para chantagear o pai em uma relação conjugal, onde o filho é visto como um objeto.

No caso do filme analisado, o lar disfuncional de Carrie White revela como a relação entre mãe e filha está longe de atingir o padrão romantizado de maternidade. A protagonista é privada, por sua mãe, de experienciar práticas de sua adolescência e de sua sexualidade. Margaret associa relações sexuais com pecados, pune sua filha com agressões e se nega a dialogar de forma racional com a protagonista e, dessa forma, exerce uma maternidade tóxica com sua descendente. Dessa forma, sua matriarca utiliza práticas de subjetivação relacionadas ao discurso judaico-cristão no intuito de fazer com que sua filha se comporte e se vista da maneira que ela deseja, assim, o pecado se inscreve na formação discursiva religiosa que estabelecerá o controle do corpo feminino no espaço doméstico da adolescente.

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 13 (0h:16m:24s); 14 (0h:45m:20s); 15 (1h: 31m:13s).

Na imagem 13, Carrie é forçada a orar e buscar o perdão de Deus após ser trancafiada por sua mãe em um local parecido com um santuário dentro de um armário. Segundo Larocca (2016, p. 138), “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”. Embora Carrie tenha gritado para sair do armário,

seu pedido não é atendido por sua mãe que intercede, do lado de fora do armário, por sua filha, associando-a ao pecado de Eva, após a adolescente se acalmar, ela acende as velas ao redor da figura de Jesus Cristo para iniciar seu momento devocional. Nesse momento, é dado um *close-up* na personagem, ou seja, através de um plano fechado a câmera foca na protagonista e na imagem de Jesus Cristo crucificado em cima de uma Bíblia, colocada ao lado de velas vermelhas que são acesas pela jovem, para isso, o ângulo da câmera captura o perfil de Carrie. A adolescente, então, faz uma oração e a cena se encerra.

Na imagem 14, através de um plano americano, em que os sujeitos são enquadrados acima do joelho, utilizado para focalizar a interação entre as personagens, e partindo de um ângulo normal da câmera com lado voltado para o perfil, nos deparamos com Margaret e Carrie sentadas em uma grande mesa, na qual uma se vira frente à outra e fazem uma refeição. Na mesa, encontram-se duas velas brancas, que iluminam parte do rosto delas, em cima de um grande forro branco que cobre o móvel por inteiro. Dessa forma, também é possível perceber a presença de talheres, pratos e copos sobre a mesa em que mãe e filha fazem suas refeições. O ambiente escuro, além de iluminado pelas velas, também é clareado pela presença constante de trovões já que estava chovendo no momento. No fundo da cena, há uma réplica do quadro *A Última Ceia* de Leonardo Da Vinci, onde segundo a Bíblia havia a reunião entre os discípulos de Jesus em que o Messias previa uma traição vinda de um de seus seguidores. A obra foi criada entre os anos de 1495 e 1498 e baseada nos trechos do evangelho de Mateus, em que Jesus diz “Em verdade vos digo: um de vós me trairá” (MT 26:21). Com base nisso, o quadro foi construído para demonstrar as reações de cada um dos discípulos após descobrirem que um deles trairia seu discipulador. No quadro, foi desenhado uma longa mesa branca com Jesus Cristo sentado ao centro com seus doze discípulos em sua volta, dessa forma, ao lado esquerdo, do quadro, temos as representações dos discípulos: São Bartolomeu, Tiago, o menor, André, Judas Iscariotes, Pedro e João e, do lado direito, foram desenhados os discípulos: Tiago, o maior, Tomé, Filipe, Mateus, Judas Tadeu e Simão. A refeição ocorre em uma sala quase escura, na qual permite que o foco da pintura continue sendo Jesus e seus discípulos. As paredes da esquerda e direita são revestidas com tapeçarias escuras em ambos os lados permitindo, assim, que grande parte da iluminação do quadro venha das três das janelas localizadas na parede atrás de Jesus Cristo, em que revela uma paisagem ondulante lembrando os campos de Milão. A iluminação das janelas converge sobre a figura do Messias fazendo com que ele seja colocado como o protagonista da pintura.

No filme, Carrie aproveita o momento da refeição para fazer uma declaração e conta para sua mãe que ela havia sido convidada para ir ao baile por Tommy Ross, interpretado pelo ator William Katt, que estuda em sua sala de aula. Carrie implora à sua genitora que a permita ir ao baile alegando que todos os alunos de sua sala irão e que Tommy é de boa índole, porém a senhora White arremessa um líquido de seu copo em direção ao rosto de Carrie, que faz com que as velas acesas na mesa se apaguem. Posteriormente, a adolescente continua argumentando sobre sua ida ao baile e afirma que é diferente de sua mãe e que ela gostaria de ser normal visto que os alunos de sua escola a acham estranha, após isso, sua mãe inclina-se sobre a mesa e exige que Carrie vá para o quarto enquanto sua filha pondera que nem tudo é do mal ou pecado, entretanto sua argumentação continua sendo invalidada por sua genitora que pede para que ela reze ao seu Deus para que ele a perdoe. Margaret segura Carrie pelos punhos e argumenta que os rapazes ficam atrás do sangue menstrual farejando-o e que não a deixaria sair com um deles. Para a criação de uma atmosfera amedrontadora, a trilha sonora conhecida como “Cracking the Mirror” e composta por Pino Donaggio, compositor italiano, é introduzida entre as falas das duas personagens, dessa forma, construindo uma tensão entre elas que chega ao ápice quando a adolescente, depois de insistir inúmeras vezes para ir ao baile, utiliza-se de seus poderes de telecinesia para fechar todas as janelas e portas da casa. À vista de tamanho poder, sua mãe arregala os olhos assustada e diz à Carrie que aquela é a “força de Satã” e, assim, acusa sua filha de ser uma bruxa. Por fim, Carrie rebate sua mãe dizendo que sua força advém dela mesma e que, a partir dali, muitas coisas mudariam na casa em que elas vivem.

À vista disso, podemos perceber que os sentidos do segundo plano, estabelecidos pela obra de Da Vinci, deslizam sobre o primeiro plano, ou seja, da mesma forma que Jesus pontuou que Judas o trairia, após se sentar na mesma mesa em que ele estava, Margaret White também se sentiu traída ao ver a filha revelar o desejo de ir ao baile de formatura acompanhada por um garoto. Segundo Foucault (2014, p. 25), “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”, com isso, ambos os planos estabelecem sentidos que retornam em sua trama enunciativa tais como: um jantar sendo servido em uma longa mesa, a ideia de que alguém foi/será traído e a presença de uma atmosfera religiosa que rege às figuras de ambos os planos.

Acerca da sexualidade e da confissão, Foucault (2001) discorre sobre a qualificação do corpo como carne e aponta que a sexualidade entre séculos XVII e XIX é regida pelo mecanismo confissão-silêncio isso se dá pois:

Desde seu aparecimento como objeto de um discurso analítico infinito e de uma vigilância constante, a carne está ligada, ao mesmo tempo, a instauração de um procedimento de exame completo e a instauração de uma regra de

silêncio conexas. Deve-se contar tudo, mas somente aqui e a ele. Só se deve contar no confessional, no âmbito do ato da penitência ou do procedimento de direção de consciência. Portanto, só falar aqui e a ele não é, evidentemente, uma regra fundamental e originária de silêncio à qual viria se superpor, em certos casos, a título corretivo, a necessidade de uma confissão. (FOUCAULT, 2001, p. 256)

Foucault (2001) aponta que essa técnica permitiu que se desenvolvesse um misticismo católico acerca da carne que possibilitou o aparecimento de um novo aparelho de controle e de poder na Igreja tendo como confronto a feitiçaria e a possessão. Foucault (2001) descreve a feitiçaria como uma espécie de fenômeno periférico onde a cristianização ainda não havia alcançado e os cultos haviam persistido por milênios. Segundo Foucault (2001, p. 259), a cristianização nos séculos XV e XVI “encontra um obstáculo, tenta atacar esses obstáculos, atribui a esses obstáculos uma forma ao mesmo tempo de manifestação e de resistência. É a feitiçaria que vai ser então codificada, retomada, julgada, reprimida, queimada, destruída, pelos mecanismos da Inquisição”. Já a possessão, para Foucault (2001), também se inscreve nessa cristianização que volta a ser ativada no fim do século XVI e enquanto a feiticeira é tida como a má-cristã e a mulher periférica da aldeia que é denunciada do exterior pelas autoridades, o possuído está no cerne da cidade religiosa e sua denúncia vem do interior. Para Foucault (2001):

A feitiçaria aparece nos limites exteriores do catolicismo. A possessão aparece no foco interno, onde o catolicismo tenta introduzir seus mecanismos de poder e de controle, onde ele tenta introduzir suas obrigações discursivas: no próprio corpo dos indivíduos. É aí, no momento em que ele tenta fazer funcionar mecanismos de controle e de discursos individualizantes e obrigatórios, que aparece a possessão. (FOUCAULT, 2001, p. 260).

Foucault (2001) na distinção entre as figuras da feiticeira e da possuída, revela que a feiticeira se constituía como uma figura dual: de um lado o diabo e do outro lado a própria feiticeira. Já a possuída é uma figura triangular constituída pela religiosa possuída, o diabo e o confessor. Foucault (2001, p. 262) aponta que a feiticeira seria vista como uma cúmplice do próprio diabo, já a possuída será a mulher “que está sob o poder do diabo. Mas esse poder, mal se arraiga, mal se introduz, mal penetra no corpo da possuída, vai encontrar uma resistência. A possuída é aquela que resiste ao diabo, no mesmo momento em que é o receptáculo do diabo”. Dessa forma, a feiticeira firma seu contrato com o diabo através do pacto, ou seja, ela dá permissão para que esse vínculo entre ela e as trevas se estabeleça. Em contrapartida, na possessão não há pacto selado, mas uma invasão do diabo no corpo do sujeito possuído. Foucault (2001, p. 265) descreve a vontade da figura da feiticeira como uma vontade de tipo jurídica, em outras palavras, a feiticeira espera receber prazer e poder em troca do seu corpo e alma, já na possessão “a vontade é carregada de todos os equívocos dos desejos. A vontade quer e não quer”.



Foucault (2001), ao distinguir o corpo da feiticeira e da possuída, discorre que o corpo enfeitado se caracterizava por duas maneiras: o corpo da feiticeira era caracterizada por uma série de prestígios cujo alguns consideram reais e outros ilusórios como, por exemplo, capacidade de transformar ou ser transformado, de aparecer ou ficar invisível, de expressar em sua composição características que revelam transmaterialidade, além disso, o corpo da feiticeira “também e caracterizado pelo fato de que é sempre portador de marcas, que são manchas, zonas de insensibilidade, e que constituem, todas elas, como que assinaturas do demônio” (FOUCAULT, 2001, p. 267). Enquanto isso, o corpo da possuída, para Foucault (2001), não é um local de prestígio e, sim um lugar de teatro. Para o filósofo, o corpo do possuído é um corpo de investimentos e contra investimentos onde é travada uma batalha entre o corpo possuído e o demônio “ficando ora do lado do demônio pelo jogo dos prazeres, ora do lado dos diretores e dos exorcistas por meio de suas resistências. É tudo isso que constitui o teatro somático da possessão” (FOUCAULT, 2001, p. 268).

No filme *Carrie* (1976), Margaret White atribui à Carrie os dois sentidos mencionados acima. Em alguns momentos, ela acusa sua filha de ser uma bruxa, com isso, dá a entender que os poderes telecinéticos da protagonista se dão devido ao fato dela se aliar ao diabo e, em outras cenas, atribuiu à sua filha o caráter de possessão dizendo que Carrie devia buscar a Deus e confessar seus pecados para que o demônio saísse dela indicando que a protagonista deveria se purificar para se livrar dos poderes de Satã. Com isso, nota-se que as características atribuídas ao corpo da feiticeira e ao corpo possuído, entre os séculos XVII e XIX, permanecerão no imaginário de Margaret White que reside com sua filha no século XX. Dessa forma, podemos verificar que esse mecanismo de controle e de poder, instaurado pela Igreja, consegue perpassar séculos e se materializar na audiovisualidade do filme *Carrie* (1976), através dos embates estabelecidos entre a protagonista e sua matriarca, em que é retomado características desse mecanismo de confissão-silêncio em que Margaret exige que Carrie se confesse a ela e a Deus sobre seus possíveis pecados.

Em “O Sujeito e o Poder”, Michel Foucault (1995) revela que ao desdobrar estudos acerca do sujeito, esbarra-se em questões relacionadas ao poder. Para a inicialização de seu pensamento no texto, o autor relaciona três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos: o modo da investigação, as práticas divisoras e o modo pelo qual um ser humano torna-se sujeito referente a determinados campos. O modo da investigação reflete o sujeito pela ótica da ciência, ou pelo menos, na tentativa de atingir o estatuto de ciência, dessa forma, o autor exemplifica objetivação do sujeito do discurso dentro da gramática ou até mesmo o sujeito produtivo, o sujeito que trabalha etc. Enquanto isso, as práticas divisoras justificam-

se pela divisão interior e em relação aos outros, portanto, segundo o autor essa prática o objetiva como nos exemplos em que se distingue o louco e o são ou o doente e o sadio. Por último, estabelece um olhar pelo ponto de vista contrário da racionalização da sociedade fazendo referência a uma experiência fundamental.

Foucault (1995) esclarece que é necessário entender as dimensões da definição do poder para, posteriormente, compreender a objetivação do sujeito. Para isso, Foucault (1995) lança o olhar visando caminhar sobre uma nova economia das relações de poder, com isso, o autor procura vincular o significado de determinados conceitos através de seu campo contrário, por exemplo, estabelece a conceituação de sanidade inscrito no campo da insanidade.

Para a justificação de tal conceituação, o autor vincula alguns pontos de análise: os embates não se limitam a um país, os objetivos desses embates são os efeitos de poder, as lutas criticam as instâncias mais próximas, questionam o estatuto de sujeito e são uma oposição aos efeitos de poder relacionados ao saber.

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência. e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e toma sujeito a (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Foucault (1995) relaciona o agir do Estado com o poder pastoral. Segundo o filósofo, o Estado moderno utiliza-se de conhecimentos pastorais para exercer o controle dos sujeitos. O cristianismo, espalhado pelo mundo, cultivava uma ideia pastoril, ou seja, designa uma forma muito específica de poder. Sendo assim, há nesse tipo de relação um cuidado grupal (comunidade religiosa) e individual (ovelha). O Estado utiliza-se dessa mecânica para controlar seus sujeitos. O dever da força estatal não é garantir a salvação religiosa, mas “mundana” como saúde e bem-estar.

Permite-se a individualidade do sujeito, mas jamais a sua separação com o todo de uma sociedade, assim, como o pastor aceita a individualidade de sua ovelha, mas não deseja vê-la fora de seu rebanho. Em ambos os casos, o controle dos sujeitos é estabelecido.

Carrie é interdita pela mãe em parte de sua vida, dessa forma, Margaret impôs sobre a protagonista práticas corporais à figura feminina baseados na sua crença religiosa, dessa forma, ensinando sua filha como ela deveria se comportar e se vestir. Com isso, Margaret como

a representação da instituição familiar sobre o lar da Carrie, estipula relações de poder sobre sua filha, oprimindo-a.

Após retornar do baile escolar, Carrie é apunhalada com uma faca, por sua mãe, nas costas, conseqüentemente, fazendo com que a jovem caísse e rolasse pela escada até a cozinha de sua residência. Após isso, Margaret desce as escadas com uma faca em mãos, porém é interrompida pelos poderes telecinéticos de Carrie que começa a lançar as facas da cozinha em sua própria mãe. A trilha sonora “For the last time, we’ll pray” marca o duelo entre mãe e filha, criando um ambiente de medo e espanto no qual a câmera passa a focar em cada uma das facas que são escolhidas na cozinha, fazendo com que o telespectador acompanhe o trajeto do utensílio doméstico em direção ao corpo de Margaret White. A trilha sonora faz com que a luta entre mãe e filha seja evocada como a última oração entre a matriarca e sua prole, dessa forma, desde o início da trama, pudemos acompanhar a religiosidade de Margaret que obrigava sua própria filha a fazer inúmeras orações em busca de perdão, com isso, o embate final da mãe é intitulado pela trilha sonora como a oração que seria feita nos últimos tempos. Na imagem 15, é possível visualizar que a primeira faca atinge a palma da mão direita da matriarca fazendo com que ela largue a faca, depois, a segunda faca atinge a região da clavícula direita, enquanto a terceira faca perfura o punho esquerdo de sua mãe fazendo com que ela fica grudada no batente da porta, por fim, são lançadas mais quatro facas que vão em direção ao abdômen de Margaret, com isso, através de um meio primeiro plano, onde a figura humana é enquadrada da cintura para cima, e com um *contraplongé* de ângulo  $\frac{3}{4}$ , onde é possível ter uma visão de baixo para cima da matriarca com um ângulo da câmera deslocado levemente para a esquerda, é possível ver que a matriarca foi crucificada com as facas lançadas por Carrie fazendo alusão à Jesus Cristo e sua morte na cruz demonstrando, assim, o ápice de uma relação tóxica entre mãe e filha, onde Carrie só se livra da dor que sua mãe lhe causa após matá-la.

### 3 ENTRE OS MUROS DA ESCOLA E O HORROR DO BULLYING.

O sujeito é instado a ser outro, apropriando-se da disciplina do outro em ambiente institucional, na família e pedagógico. (MILANEZ, 2019, p. 43)

O terceiro capítulo da nossa pesquisa lançará o olhar para a escola, materializada no filme, como um espaço em que o poder disciplinar se desvela em resistências cometidas dentro das instituições pelos próprios alunos, dessa forma, dividiremos o capítulo em três subcapítulos: Quando o sino toca em Bates High: o poder disciplinar no espaço escolar; a primeira menstruação e o bullying e, por fim, o último baile e a dessubjetivação de Carrie White.

No primeiro subcapítulo, utilizaremos as teorias suscitadas por Foucault (1995 e 2004) para descrevermos o funcionamento do poder disciplinar dentro do ambiente escolar *Bates High*, no qual Carrie está inscrita durante sua adolescência. Dessa forma, através das imagens retiradas do *corpus* da pesquisa, evidenciaremos como o corpo é esquadrihado, vigiado e, posteriormente, punido na instituição em que Carrie é aluna, com isso, demonstraremos como a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame são materializados nessa escola.

No segundo subcapítulo, abordaremos o *bullying* como uma prática de humilhação e violência cometida pelos alunos contra Carrie durante grande parte do enredo do filme. Dessa forma, utilizaremos das teorias abordadas por Bandeira e Hutz (2010) que demonstram como a prática de *bullying* incide diretamente sobre a autoestima adolescentes. Para isso, utilizaremos as imagens do filme *Carrie* (1976) em que a protagonista é humilhada, perseguida e silenciada pelos seus colegas de classe por não se encaixar nos padrões de normalidade estipulados pela comunidade escolar.

Por fim, no terceiro subcapítulo, abordaremos um evento de extrema importância no filme, o baile de formatura, festividade em que os poderes de telecinesia da adolescente chegará ao limite fazendo com que ela mate toda a comunidade escolar presente dentro daquele ambiente. Portanto, através dos escritos de Milanez (2013 e 2021) e Foucault (2016) teorizaremos a dessubjetivação, ou seja, a condição que retira o sujeito de si mesmo através de uma experiência-limite. A experiência-limite será a chacina cometida por Carrie contra os discentes e docentes presentes no baile que fará com que Carrie se desvincule totalmente do sujeito tímido e complacente em que se subjetivava até o momento. Para isso, utilizaremos as imagens de destruição e desespero instaurada pelos poderes de Carrie, após ser vítima de bullying, pela última vez, por parte dos discentes da escola Bates High.

### 3.1 QUANDO O SINO TOCA EM BATES HIGH: O PODER DISCIPLINAR NO ESPAÇO ESCOLAR.

Michel Foucault (1995) se dedicou, em seus estudos genealógicos, em explicitar o funcionamento do poder. Para isso, o autor descreve três relações: relações de poder, relações de comunicação e as capacidades objetivas. Sendo assim, as capacidades objetivas estavam relacionadas com a capacidade de exercer sobre as coisas (modificar, utilizar, consumir ou destruir), enquanto as relações de comunicação expressavam-se pelos sistemas de signos a fim de transmitir informações e, por fim, as relações de poder estabelecem a dominação e a ação dos homens sobre os homens. Foucault (1995) estabelece que essas três forças citadas são indissociáveis no estudo do poder, pois, o funcionamento de uma, na maioria das vezes, está atrelado com o funcionamento das outras. Dessa forma:

Trata-se de três tipos de relação que, de fato, estão sempre imbricados uns nos outros, apoiando-se reciprocamente e servindo-se mutuamente de instrumento. A aplicação de capacidade objetiva, nas suas formas mais elementares, implica relações de comunicação (seja de informação prévia, ou de trabalho dividido); liga-se também a relações de poder (seja de tarefas obrigatórias, de gestos impostos por uma tradição ou um aprendizado, de subdivisões ou de repartição mais ou menos obrigatória do trabalho). As relações de comunicação implicam atividades finalizadas (mesmo que seja apenas a "correta" operação dos elementos significantes) e induzem efeitos de poder pelo fato de modificarem o campo de informação dos parceiros. (FOUCAULT, 1995, p. 241).

Foucault (1995) revela que embora haja uma concordância entre os três, não existe seu aparecimento uniforme nessa relação, porém existem “blocos”. Segundo Foucault (1995, p. 241), “há também os ‘blocos’ nos quais o ajuste das capacidades, os feixes de comunicação e as relações de poder constituem sistemas regulares e concordes”. Dessa forma, Foucault estabelece a constituição do bloco capacidade-comunicação-poder e inscreve a instituição escolar dentro dessas circunstâncias. Para isso, ele exemplifica a materialização desses blocos a partir da instituição escolar. A escola conteria uma organização espacial que regularia, meticulosamente, a comunidade escolar realizando diferentes atividades que garantiriam o aprendizado e a aquisição de aptidões ou tipos de comportamentos. Dessa forma, desenvolveriam pelas comunicações reguladas (lições, questões, ordens, exortações, signos codificados de obediência, marcas diferenciais do valor de cada um dos níveis de saber) e utilizariam de uma série de procedimentos de poder (vigilância, enclausuramento, recompensa e punição).

Segundo Foucault (1995, p. 242), “só há poder exercido por ‘uns’ sobre ‘outros’, o poder só existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparso que se apoia sobre estruturas permanentes.” De acordo com o filósofo, as relações de poder vão além

de violência porque há também, em uma relação de poder, o consentimento. Para ele, o consentimento estaria ligado com a ideia de liberdade, pois, não se estabelece a noção de poder em indivíduos em situação de escravidão, por exemplo. Nesse sentido, o autor pondera que:

o exercício do poder pode perfeitamente suscitar tanta aceitação quanto se queira: pode acumular as mortes e abrigar-se sob todas as ameaças que ele possa imaginar. Ele não é em si mesmo uma violência que, às vezes, se esconderia, ou um consentimento que, implicitamente, se reconduziria. Ele é um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, toma mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações. (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Foucault (1995) escolhe o termo “conduta” para melhor descrever seu pensamento acerca do poder remetido ao viés de liberdade e consentimento. Sendo assim, a conduta abrigaria em seu âmago: o ato de conduzir os outros, utilizando-se mecanismos de coerção, e a maneira de se comportar em uma esfera de possibilidades.

Em “A Ordem do Discurso” (2014), Foucault estabelece o termo “ritual”, que exerce na esfera discursiva uma dupla sujeição, definindo assim aqueles sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo. De acordo com Foucault (2014, p. 41), “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e poderes que trazem consigo”, com isso, o sistema educacional se apoia em uma rede de poderes disciplinarizantes que buscam manter uma ordem que regula os corpos que estão inscritos no interior dessas instituições para atingir imperativos de moralidade, de saúde, de qualificação e de política.

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 16 (0h:00m:36s); 17 (0h:03m:18s); 18 (0h: 03m:38s).

Na imagem 16, na primeira cena, as alunas participam de um jogo de vôlei, após a atividade, as alunas vão ao vestiário trocar de roupa. Nesse momento, a câmera passa a focar nas partes íntimas das alunas durante o banho com foco para o abdômen, seios e pernas, com isso, as formas como os corpos das meninas são capturadas pelas filmagens criam a ideia de *voyerismo*. Janniny e Amadeu (2016) descreve a construção do *voyerismo*, através das teorias

lacanianas, no cinema. Para os autores, os sujeitos são constituídos com base em um olhar Outro, dessa forma, os aparelhos cinematográficos permitem uma “assimilação por parte do espectador do ponto de vista da câmera” (JANNINY e AMADEU, 2016, p. 229). Dessa forma, gera-se um estímulo de identificação narcísica no telespectador fazendo da tela do cinema um grande espelho. Através de teorias freudianas, os autores ressaltam que as pulsões têm por meta o ato de olhar e de mostrar-se, dessa forma, mostrar-se enquadraria em exibicionismo, enquanto olhar aquele que é mostrado enquadraria em *voyerismo*. Para esses dois atos, Janniny e Amadeu (2016) descrevem três etapas:

1) o ato de olhar como atividade voltada para um objeto estranho; 2) renúncia ao objeto e reorientação da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo; 3) introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele. Portanto, teríamos três tempos do movimento da pulsão: olhar, olhar-se, ser olhado. (JANNINY e AMADEU, 2016, p. 234).

Quando as cenas passam a se focar em Carrie e em seu banho, dentro do espaço escolar fílmico, nas imagens 17 e 18, através de um *plano detalhe*, técnica cinematográfica em que “mostra um detalhe do rosto, de uma parte do corpo, de um objeto” (ARAÚJO, 1995, p. 63), é possível ver a protagonista ensaboando todo seu corpo com uma esponja e uma barra de sabonete, através de suas mãos, a protagonista lava, vagarosamente, seu corpo, dessa forma, a câmera alterna entre as partes do corpo que estão sendo percorridas pelas mãos da adolescente e sua fisionomia que demonstra prazer como se houvesse um “descobrimento de sua sexualidade”. Esse jogo de câmeras traz ao espectador, a ideia de *voyerismo* justamente porque “o voyeur olha aquilo que não se pode ver” (JANNINY e AMADEU, 2016, p. 63), dessa forma, passamos a acompanhar cenas do banho de Carrie White em que o corpo da adolescente é esquadrihado, minuciosamente, pelo olhar da câmera, que é invasiva e indiscreta, indo à esfera íntima da adolescente de forma que o corpo feminino também é visto como sensual no cinema de horror sendo sexualizado e assediado em suas aparições. Portanto, Carrie está sendo espionada enquanto percorre cada parte erógena de seu corpo possuindo, assim, um alcance de sua puberdade em um momento privado, em que ela explora sua sexualidade, indo contra aquilo que a instituição familiar e escolar diz para que ela não faça. Isso significa mais uma resistência ao poder disciplinar como técnica regulamentada pela escola para docilidade dos corpos e para a produtividade, em detrimento da manifestação dos desejos sexuais.

É acerca do olhar no espaço disciplinar que o panóptico se constitui, Foucault (2004) apresenta o conceito de “corpos dóceis” no qual materialização dos bloco capacidade-comunicação-poder citados por Foucault em “Sujeito e Poder” (1995) faz com que haja o

surgimento das disciplinas dentro das instituições. Para isso, Foucault (2004) enumera alguns pontos de dissertação em corpos dóceis que são: A arte das distribuições, o controle da atividade, a organização da gênese e a composição das forças. Para o autor, uma forma de controlar os sujeitos, durante a história, é controlar seus corpos e seus funcionamentos, à vista disso, o filósofo salienta que

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. (FOUCAULT, 2004, p. 119).

Para o filósofo, a motivação da disciplina seria fabricar corpos que se operem conforme o desejo da instituição retirando-os seu domínio sobre si próprio e delimitando técnicas que determinem sua eficácia.

Através da distribuição dos indivíduos no espaço que a disciplina poderá ser aplicada com toda sua minuciosidade técnica. Um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si é ideal para que tudo se inicie. Segundo Foucault (2004, p.123), “É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa”. Dessa forma, estabelece o controle dos indivíduos em um dado espaço disciplinar e, assim, evita-se que haja a deserção desses sujeitos. Essas localizações nessas instituições disciplinares além de romper com “comunicações perigosas” também criariam um espaço útil. Foucault também aponta a necessidade de individualizar e criar sistemas de controle que alimentariam a rivalidade e estabeleceriam uma organização hierárquica. Para exemplificação dessa ideia, Foucault utiliza-se das filas de alunos dentro dessas instituições escolares para que os alunos sejam divididos segundo seus desempenhos, idades ou comportamentos. Dessa forma, separa-se os “bons alunos” dos que não desempenham o comportamento esperado dentro do espaço escolar, por exemplo. Em uma tentativa de demonstrar como o poder disciplinar atua no cinema horrífico, especificamente em *Bates High*, materializado no *corpus* da pesquisa, recortamos as seguintes imagens:

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)





**Imagens:** 19 (0h:19m:36s); 20 (0h:29m:27s); 21 (0h: 25m:40s).

Em *Carrie*, a instituição escolar Bates High, espaço escolar em que a trama do filme acontece, possui uma distribuição dos alunos na sala de aula de forma mista. Na imagem 19, durante a aula de inglês ministrada pelo Sr. Fromm, interpretado pelo ator Sydney Lassick, nota-se nas filas dos alunos que não há nem uma divisão de gênero, que separaria os alunos entre meninos e meninas e, nem há uma separação dos alunos na distribuição da sala na aula em que colocasse os “bons alunos” na frente e os “piores alunos” no fundo da turma, tendo em vista que Carrie senta na última carteira, da terceira fila, mesmo sendo uma aluna que apresenta um bom comportamento e, enquanto o professor Fromm caminha em direção ao Tommy Ross, aluno do qual ele lê o poema, em voz alta, para ridicularizá-lo, nota-se alguns alunos, de diferentes carteiras e filas, jogando papéis uns nos outros, extinguindo a ideia de “posição meritocrática” nas filas da sala de aula, porém, durante o jogo de vôlei é possível notar que as aulas de educação física são separadas entre os meninos e as meninas, pois, somente elas estão participando da aula da professora Collins.

Na imagem 20, através de um plano conjunto, nota-se que os alunos estão realizando uma aula de educação física em que eles deveriam correr pelo ginásio, dessa maneira, revelando que as aulas de educação física são divididas pelo binarismo de gênero. Já na imagem 21, através de um plano médio com ângulo frontal, é possível ver as alunas na quadra da escola enquanto praticam uma série de exercícios como polichinelos, abdominais e flexões devido à um castigo. Segundo Foucault (2004, p.150), “O castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios. Deve portanto, ser essencialmente corretivo”, dessa forma, nota-se estudantes com as mãos erguidas para cima, vestindo o uniforme escolar utilizado para a realização de atividades físicas, enquanto a professora caminha entre as alunas verificando se elas estão realizando os exercícios de forma adequada.

Foucault (2004) especifica em “Vigiar e Punir” sobre o controle da atividade e faz menção sobre os horários, meios estabelecidos para o controle dos alunos e tempo exigido para a realização de determinadas atividades, e de como o meio escolar os aderiu de forma ferrenha. Segundo Foucault (2004, p.128), “No começo do século XIX, serão propostos para a escola mútua horários como o seguinte: 8,45 entrada do monitor, 8,52 chamada do monitor, 8,56

entrada das crianças e oração [...]”. É possível notar que para que haja um controle minucioso do corpo, a instituição escolar utiliza-se desde a localização espaço geográfica até a forma e as horas com os quais determinados eventos acontecerão. Dessa forma, os alunos inscritos dentro dessas realidades, agirão de uma forma automática, no sentido de não conseguirem realizar uma autorreflexão de seus próprios pensamentos e nem dos pensamentos de seus outros semelhantes já que um contato com os demais, fora dos contatos estabelecidos pela própria instituição, passa a ser visto como “perigoso”. Nesse sentido, pode-se dizer, evocando palavras foucaultianas, que

A organização de um espaço serial foi uma das grandes modificações técnicas do ensino elementar. Permitiu ultrapassar o sistema tradicional (um aluno que trabalha alguns minutos com o professor, enquanto fica ocioso e sem vigilância o grupo confuso dos que estão esperando). Determinando lugares individuais tornou possível o controle de cada um e o trabalho simultâneo de todos. Organizou uma nova economia do tempo de aprendizagem. Fez funcionar o espaço escolar como uma máquina de ensinar, mas também de vigiar, de hierarquizar, de recompensar. (FOUCAULT, 2004, p. 126).

Foucault (2004) relata que o espaço escolar associava um bom rendimento escolar ao regulamento da postura corporal e seus gestos. Dessa forma, o mestre ensinaria seus alunos a postura adequada quando estivesse escrevendo e os corrigiria, toda vez que, porventura, não houvesse uma execução correta da gestualidade corporal do aluno com o intuito de docilizar os corpos dos estudantes até em sua maneira de se comportar em sala de aula.

Para definir e delimitar sobre o que se trata a divisão da gênese, Foucault (2004) introduz seu pensamento comparando a organização escolar a uma aprendizagem corporativa, sendo assim, os aprendizes possuem uma dependência total de seus mestres. O filósofo, inclusive, relata que em 1737, há a organização de escola de desenho para os aprendizes dos Gobelins completando a formação de seus alunos como mestres operários. Segundo Foucault (2004):

A escola é dividida em três classes. A primeira para os que não tem nenhuma noção de desenho; mandam-nos copiar modelos, mais difíceis ou menos difíceis, segundo as aptidões de cada um. A segunda "para os que já tem alguns princípios" ou que passaram pela primeira classe; devem reproduzir quadros "à primeira vista e sem tornar-lhes o traço", mas considerando só o desenho. Na terceira classe, aprendem as cores, fazem pastel, iniciam-se na teoria e na prática do tingimento. Regularmente, os alunos fazem deveres individuais: cada um desses exercícios, marcado com o nome do autor e a data da execução, e depositado nas mãos do professor; os melhores são recompensados; reunidos no fim do ano e comparados entre eles, permitem estabelecer os progressos, o valor atual, o lugar relativo de cada aluno; determinam-se então os que podem passar para a classe superior. Um livro geral mantido pelos professores e seus adjuntos deve registrar dia por dia o comportamento dos alunos e tudo o que se passa na escola; e periodicamente submetido a um inspetor. (FOUCAULT, 2004, p.133).

Com isso, Foucault (2004) elenca que, na época clássica, a disciplina vincula esse modelo educacional para que haja uma capitalização do tempo dos indivíduos e, assim, consiga

ter um maior domínio sobre o corpo. Quando, por exemplo, estabelece níveis para o conhecimento no qual, ao aprender determinada técnica, o aluno poderá ir para o próximo estágio, cria-se um modelo bem parecido com um modelo “fabril” de educação ao qual, os sujeitos devem aprender e ter conhecimento apenas de algumas partes de um determinado fazer e não em sua totalidade.

No que tange a composição das forças e o modelo escolar, Foucault diz que a escola colocará o aluno em dois papéis: aprender e ensinar, ou seja, aqueles alunos que tiverem um determinado nível de conhecimento, auxiliarão os alunos mais novos ou menos disciplinados de forma que nenhum estudante fique “vagando”, durante sua inscrição no campo escolar. A disciplina ocupará também por estabelecer o silêncio dentro do campo escolar, portanto, os únicos sons que serão ouvidos pelos alunos são sinos, palmas, gestos, ou o simples olhar do mestre. Esses sinais são feitos justamente para atrair os olhares para o mestre chamando-os a atenção.

Em “Os recursos para o bom adestramento”, no capítulo II, do livro “Vigiar e Punir”. Foucault exemplifica os recursos utilizados para a composição ideal do adestramento dos corpos inseridos em determinadas instituições. Para sua exemplificação, o filósofo estabelece três maneiras constituintes desse adestramento: A vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame. Dessa forma, a disciplina fabrica indivíduos que funcionarão tanto como objetos, quanto instrumentos. Sendo assim,

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até as singularidades necessárias e suficientes. (FOUCAULT, 2004, p. 143).

A vigilância hierárquica estabelece técnicas que, pelo jogo do olhar, induzam efeitos de poder, sendo assim, o poder coercitivo não se aplicará somente no campo das capacidades ou da comunicação, mas também aplicará no ato da gestualidade. Dessa forma, as instituições funcionarão como “observatórios”, tendo como modelo ideal o acampamento militar, ou seja, esse espaço serve como modelo para a materialização da vigilância hierárquica, pois, toda sua estrutura é remodelada como uma cidade apressada e artificial. Dessa forma, a estrutura estabelecida pelo acampamento militar, e que se estenderá para demais instituições, não será feita para ser vista ou para vigiar o espaço exterior e, sim, para que haja um controle interior, articulado e detalhado, dos corpos inscritos nessas instituições.

Os hospitais, por exemplo, organizaram-se como uma ação médica que os permitiria a observação dos doentes para coordenar seus cuidados. Além de separá-los para que não houvesse contágios. Enquanto as escolas teriam quartos repartidos ao longo corredor como pequenas celas. Segundo Foucault (2004, p.145), “As instituições disciplinares produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento”. Dessa forma, estabelece um aparelho que visa observar, registrar e treinar os sujeitos articulados naquele espaço.

A vigilância hierárquica procurava estabelecer imperativos de saúde, de qualificação, de política e de moralidade. Sendo assim, definiria entre os indivíduos um mesmo nível coercitivo estabelecendo, cada vez mais, controles sobre seus corpos.

Já a sanção normalizadora, reflete dentro das instituições como um poder que visa a criação de um pequeno mecanismo penal. Sendo assim, estabelece que determinadas ações que não são inscritas como crimes no campo legislativo ou judiciário, sejam, de certa forma, vistas dentro das disciplinas como “infra-penalidades” e cada instituição elencará diferentes punições para tais “delitos”. Sendo assim, as disciplinas instauradas, nessas instituições, qualificam ou reprimem um conjunto de comportamentos que quebram a ordem do controle instaurada sobre os corpos dos sujeitos que ali estão presentes.

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes "incorretas", gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo e utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações. (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Enquanto isso, o exame é uma combinação entre as técnicas de hierarquia e de sanção. É uma forma que a disciplina estabelecerá para que haja uma materialização de um meio que examine esses sujeitos. No campo hospitalar, por exemplo, a visita médica foi alterando-se ao longo do tempo de forma que há o surgimento de um olhar examinador. A priori, a visita médica, em 1661, ocorria uma vez ao dia. Em 1687, surge o médico “expectante” que se dedicava aos casos mais graves no turno vespertino. Somente em 1771, surge a figura do enfermeiro e o médico residente que trará uma dedicação plena aos pacientes e tornará o hospital um espaço científico.

As escolas cristãs, por exemplo, criaram provas de classificação que permitiriam ao mestre uma visão acerca do conhecimento dos alunos fazendo com que há escola tornasse um local de elaboração da pedagogia. Foucault (2004), nesse sentido, evidencia que

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. É por isso que, em todos os dispositivos de disciplina, o exame é altamente ritualizado. Nele vem-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade. (FOUCAULT, 2004, p. 154).

Dessa forma, na instituição escolar, o mestre além de transmitir seu saber, encontrará no exame uma forma de montar um campo de conhecimento sobre seu aluno. Retira-se do aluno o conhecimento adquirido que o classificará entre os demais visualizando-os como uma maquinaria que deverá ser funcional e que estabeleça sobre si os efeitos de poder que são instaurados pela disciplina nos blocos que constituem as instituições.

No terceiro capítulo da terceira parte de “Vigiar e Punir”, Foucault (2004) apresenta ao leitor as medidas tomadas pela cidade, no fim do século XVII, sobre a peste. Dessa forma, as cidades eram vigiadas sob um policiamento espacial estrito, ou seja, era proibido a circulação dos habitantes e as cidades eram divididas e separadas em quarteirões ficando a cargo de um intendente até o fim da quarentena. Os corpos dos habitantes eram proibidos de circular e estavam sujeitos à morte. A chave da cidade fica sob um só domínio e as casas eram trancadas todos os dias. Dessa forma, ao visitar os habitantes eram anotadas as reclamações, as mortes, o nome, a idade e outras informações que permitiriam um controle documentado para averiguação da normalidade.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica continua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos - isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 2004, p. 163).

Enquanto a lepra, durante a história, estabeleceu um modelo de exclusão, a peste suscita um modelo individualizante e de ramificação. Ela define um binarismo (doente/curado ou vivo/morto) que corrobora com a instauração de um modelo disciplinar que vai ser materializado estruturalmente no Panóptico de Bentham, cuja estrutura funcionava como uma construção central rodeada de celas que permitiria uma visão privilegiada sob todas as celas a sua volta, que estabeleceria um controle dos corpos dos detentos instituindo efeitos de poder

sobre seus corpos. Segundo Foucault (2004, p.166), “Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”.

O Panóptico, notadamente, permitia uma relação de poder que fosse visível e inverificável, ou seja, o detento conseguirá enxergar de sua cela apenas a alta silhueta onde é espionado e nunca saberá se está ou não, sendo observado, mesmo tendo a convicção de que será em algum momento. Para Foucault (2004, p. 167) “Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder”. Dessa forma, seu princípio não é estabelecido sobre uma figura detentora de poder, e sim, em uma estrutura que vai elencar os corpos em uma jornada coercitiva, minuciosa e individualizante, presente em uma maquinaria que cumpre os efeitos de poder por meio de sua própria estrutura e forma de organização. Portanto, pouco importa quem é aquele que exerce o poder, pois, o foco estabelecerá na própria maquinaria que fabricará efeitos homogêneos de poder.

Dessa forma, o Panóptico é definido como uma máquina de fazer experiências no qual efeito máximo visa modificar o comportamento dos sujeitos permitindo para aqueles que exerçam relações de poder que verifiquem seus efeitos e determinem suas punições. O Panóptico oferta, dessa forma, um local privilegiado, que através do olhar, verifique e julgue todos aqueles que estão sujeitos à maquinaria de controle. Segundo Foucault (2004, p.169), “o diretor pode espionar todos os empregados que tem a seu serviço: enfermeiros, médicos, contramestres, professores, guardas; poderá julgá-los continuamente, modificar seu comportamento, impor-lhes métodos que considerar melhores”.

O Panóptico e a cidade pestilenta possuem uma diferença de um século e meio, mas ambos possuem em comum o controle, porém quanto a cidade pautava-se pelo dualismo vida-morte, o Panóptico estabelecia e se vinculava nas relações de poder contida na vida cotidiana dos homens, sendo assim, as prisões arruinadas davam lugar as jaulas cruéis e sábias do Panóptico.

É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado. (FOUCAULT, 2004, p. 170).

O modelo Panóptico é aplicável nos espaços que não são muito extensos e que precise de vigiar determinado número de pessoas. Sua força não é reconhecida por intervir diretamente sobre os sujeitos em suas instituições e, sim, em controlar espontaneamente. Dessa forma,

aqueles que utilizarem o modelo panóptico como instrumento maquinário poderá exercer com liberdade o estabelecimento de como e quando as relações de poder serão aplicadas, por exemplo, aumentar os números que determinados mecanismos se aplicam, enquanto, diminui o número de indivíduos que poderão fazer uso dessa relação de poder. De acordo com Foucault (2004), “O panoptismo é capaz de reformar a moral, preservar a saúde, revigorar a indústria, difundir a instrução, aliviar os encargos públicos, estabelecer a economia”. Sendo assim, enquanto a cidade que buscava controlar a peste conseguiu estabelecer um modelo de organização que pretendia utilizar da violência, caso fosse preciso, para a obtenção de um modelo disciplinar perfeito, o modelo Panóptico visava a organização do poder afim de aumentar a produção, crescer a economia, compartilhar a instrução sempre visando o crescimento e a multiplicação, além de elevar o nível da moral pública.

Distinguindo-se da era clássica, momento em que as disciplinas apareceriam em locais precisos e fechados, o modelo Panóptico determina um campo muito mais abrangente para a disciplina, pois, propõe um exercício do poder eficaz e que transforma as coerções em forças mais sutis, ou seja, transforma o disciplina-bloco em disciplina-mecanismo. A disciplina-bloco é aquela instaurada a partir bloco construído entre capacidade-comunicação-poder, enquanto isso, a disciplina-mecanismo advém dos feitos conseguidos pelo panóptico capaz de fazer com que o poder disciplinar atue expandindo os rendimentos dos corpos inscritos nas instituições, conforme veremos a seguir.

Foucault (2004) aponta para o surgimento de uma sociedade disciplinar que teve sua multiplicação entre os séculos XVII e XVIII. Com isso, houve um aumento regulamentário que se materializou nas instituições o modelo panóptico. Dessa forma, a disciplina estabelecida nessas instituições trouxe o papel de aumentar a utilidade possível dos sujeitos. Segundo Foucault (2004, p.173) “[...] a disciplina faz crescer a habilidade de cada um, coordena essas habilidades, acelera os movimentos, multiplica a potência de fogo, alarga as frentes de ataque sem lhes diminuir o vigor, aumenta as capacidades de resistência, etc”. Com isso, a disciplina não procura mais impedir a deserção, por exemplo, mas procura, através de sua maquinaria, expandir seus rendimentos.

No campo escolar, por exemplo, a disciplina instaura-se de tal forma que, ao invés de deixar os filhos dos pobres em condições de marginalidade, transforma-os em sujeitos que aprenderão a utilizar de seu corpo para trabalhos mecânicos.

As disciplinas funcionam cada vez mais como técnicas que fabricam indivíduos úteis. Daí se libertarem elas de sua posição marginal nos confins da sociedade, e se destacarem das formas de exclusão ou de expiração, de encarceramento ou retiro. Daí desfazerem elas lentamente seu parentesco com as regularidades e os muros religiosos. Daí também tenderem a se implantar

nos setores mais importantes, mais centrais, mais produtivos da sociedade; e se fixarem em algumas das grandes funções essenciais: na produção manufatureira, na transmissão de conhecimentos, na difusão das aptidões e do know-how, no aparelho de guerra. Daí enfim a dupla tendência que vemos se desenvolver no decorrer do século XVIII de multiplicar o número das instituições de disciplina e de disciplinar os aparelhos existentes. (FOUCAULT, 2004, p. 174)

Foucault (2004) também enuncia que a disciplina vai deixando de ser algo maciço e tornando-se cada vez mais “livres”. Nas escolas, por exemplo, o poder disciplinar vai se difundido até chegar aos pais e vai construindo minúsculos observatórios sociais que visam verificar no adulto exercendo controle. Dessa forma, uma criança que apresenta mau-comportamento pode ter a raiz desse problema vinculada com a inadimplência do pai com relação ao exercício da fé e ao catolicismo.

Nas instâncias hospitalares, por exemplo, há a divisão de pequenos hospitais em diferentes localidades que determinariam o controle dos doentes no bairro, abrir dispensários e reuniria informações que serviriam para manter autoridades cientes do estado sanitário da região.

No século XVIII, a organização do aparelho policial é constituída pela generalização da disciplina, sendo assim, ela continua operando com seus mecanismos em um caminho que corresponde ao modelo de sociedade disciplinar. Segundo Foucault (2004, p. 177) “[...] seja enfim de aparelhos estatais que tem por função não exclusiva, mas principalmente fazer reinar a disciplina na escala de uma sociedade (a polícia)”.

Dessa forma as disciplinas caminharam desde o modelo estatal de controle a peste até a forma mais generalizável estabelecida pelo “panoptismo”. Com isso, o Estado Moderno estabelece seu domínio construindo, cada vez mais, interferências sob a vida social de seus sujeitos e, para isso, cria edifícios encarregados de vigiar os homens.

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. Somos bem menos gregos que pensamos. Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens. (FOUCAULT, 2004, p. 179).

Foucault (2004) aponta como o poder disciplinar foi escapando dos espaços disciplinarizantes indo em direção à sociedade para a fabricação de indivíduos cujo os corpos devem apresentar docilidade/utilidade. Dessa forma, partindo de uma visão global, a disciplina



é analisada como técnicas que permitem a ordem e o modelo panóptico permite que as técnicas circulem socialmente e instaurem-se na sociedade como um todo. Toda essa discussão empreendida até esse momento demonstra que o modelo escolar, materializado na audiovisualidade horrífica *Carrie* (1976,) funciona como metonímia do efeito de homogeneização das técnicas de disciplinarização dos corpos na instituição escolar que Carrie está inscrita. No próximo tópico, lançaremos o olhar ao *Bullying* materializado na audiovisualidade após a primeira menstruação da adolescente.

### 3.2 A PRIMEIRA MENSTRUACÃO E O BULLYING

A escola Bates High é o espaço discursivo no qual Carrie White está inscrita durante sua adolescência, porém sua estadia é repleta de instâncias problematizadoras (brigas, discussões, castigos, etc.) a partir da (in)tensa relação dela com a comunidade escolar e de seus colegas de classe. O fato de a protagonista não se encaixar nos padrões de “normalidade” impostos às estudantes femininas faz com que os demais alunos de sua escola a rejeite e a maltrate. Na imagem 16, a estudante está em uma aula de educação física ministrada pela professora Srta. Collins com a sua turma. Durante a aula, através de um plano geral, é possível notar que as alunas participam de um jogo de vôlei e a cena que inicia o descontentamento dos alunos com a adolescente é relacionada ao momento no qual a bola vai em direção à aluna, porém ela não consegue locomover-se e executar o movimento adequado, conseqüentemente, deixando a bola escapar. Durante essa cena, o corpo de Carrie aparece em desconjunção com os demais porque seus gestos na aula revelam parte de sua “estranheza”, pois tem uma postura atípica se comparada com as outras alunas. Seus movimentos não demonstram a postura adequada para participar do esporte, seus ombros caídos e seus braços parados fazem com que ela não alcance a bola e as demais garotas a culpam pela derrota da equipe.

Foucault (1995) partilha da ideia de que as relações de poder devem ser analisadas a partir de alguns pontos: sistemas de diferenciações, tipos de objetivo, modalidades instrumentais, formas de institucionalização e graus de racionalização. Sendo assim, o sistema de diferenciações age em diferenciar o agir sobre ações dos outros ao mesmo tempo que o separa entre condições e efeitos, por exemplo, diferenças linguísticas ou culturais. Já os tipos de objetivos correspondem aos objetivos perseguidos por aqueles que agem sobre a ação, tais como, a manutenção de privilégios ou acúmulo de lucros. As modalidades instrumentais correspondem ao modo com o qual o poder se exerce, por exemplo, os efeitos das palavras, por

sistemas de vigilância ou através da disparidade econômica. Enquanto as formas de institucionalização dizem respeito a materialização de um âmbito pelo qual surge o poder, tais como, estruturas jurídicas ou o Estado. E, por último, os graus de racionalização, que demonstram o funcionamento das relações de poder como ação sobre um campo de possibilidades.

No espaço escolar significado no cinema horrífico, especificamente em *Carrie* (1976), as relações de poder entre a protagonista e as demais pessoas do espaço escolar ficam evidentes. Um dos sistemas de diferenciação que pode ser visto é o não enquadramento da aluna no que os outros esperam por “normalidade”, sendo vista como uma figura “estranha” por seus colegas, portanto, seus gestos e suas vestimentas inscrevem a adolescente como diferente dos demais. Os objetivos de toda essa relação colocam-na em uma situação inferior, pois aqueles que exercem poder sobre a mesma buscam a manutenção de seu privilégio, afinal, para colocar-se na posição de normal, a adolescente foi colocada na posição da “menina estranha”. Os instrumentos utilizados para que esse poder opere, materializam-se na linguagem e nos efeitos das palavras que a subjugam como estranha. O espaço institucionalizado é a própria instituição escolar que, de certa forma, corrobora com o *bullying* sofrido por Carrie em não se importar com a mesma e com sua dor, já que o próprio diretor desconhece o nome da protagonista chamando-a de Cassie.

Michel Foucault (1995) diferencia e conceitua as relações de poder e as relações estratégicas. Para o filósofo, as relações de poder são aquelas em que há um conjunto de meios operados para fazer funcionar ou manter um dispositivo de poder e as relações de estratégia são os próprios mecanismos utilizados nas relações de poder. Para Foucault:

o ponto mais importante é evidentemente a relação entre relações de poder e estratégias de confronto. Pois, se é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma "insubmissão" e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venham a se superpor, perder sua especificidade e finalmente a se confundir. Elas constituem reciprocamente uma espécie de limite permanente, de ponto de inversão possível. (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Sendo assim, Foucault (1995) teoriza que toda estratégia de confronto sonha em ser uma relação de poder, enquanto isso, as relações de poder possuem dois caminhos: seguir seu desenvolvimento ou esbarrar com resistências e, desse embate, tornar-se a estratégia vencedora.

Os autores Cláudia de Moraes Bandeira e Claudio Simon Hutz em seu texto intitulado “As implicações do *bullying* na auto-estima de adolescentes” definem o *bullying* como uma

subcategoria de violência, sendo assim, a intenção dessa prática é sempre causar dano físico ou moral à vítima.

No bullying, as agressões podem tomar a forma de abuso físico com a utilização de chutes, socos, pontapés, empurrões, roubo ou dano aos pertences. As agressões podem ser verbais, com a utilização de apelidos, insultos, comentários racistas, homofóbicos, de diferenças religiosas, físicas, econômico-sociais, culturais, morais e políticas. (BANDEIRA e HUTZ, 2010, p. 132)

Bandeira e Hutz (2010) aponta que a vítima do *bullying* é escolhida sem uma justificativa ou motivação, dessa forma, esse sujeito é visto, pelo agressor, como alguém mais fraco do qual será possível oprimi-lo sem sofrer consequências. Com isso, o agressor, além de ser bem aceito entre os colegas, é caracterizado como alguém que sente prazer em dominar e julgar outros estudantes considerados como inferiores e, conseqüentemente, enxerga sua agressão como algo positivo e vantajoso.

À vista disso, os autores Bandeira e Hutz (2010) lançam o olhar à autoestima dos adolescentes e as consequências que o *bullying* pode trazer para suas vítimas. Dessa forma, os autores apontam que a autoestima está ligada ao bom rendimento escolar dos alunos, visto que aqueles estudantes que sofrem de baixa autoestima “distorcem a comunicação de seus pensamentos e sentimentos e dificultam a integração grupal” (BANDEIRA e HUTZ, 2010, p. 133). Portanto, uma boa autoestima é crucial para um desenvolvimento saudável dos adolescentes visto que ela os torna mais confiáveis para tentar atravessar os obstáculos e dificuldades que surgem durante a vida desses jovens. Os autores apontam sobre a influência do olhar da sociedade estar ligado diretamente à autoestima dos sujeitos, ou seja, a forma que o sujeito se enxerga diz muito sobre como os outros o enxergam e sobre como ele constrói seu olhar sobre si mesmo.

Bandeira e Hutz (2010) demonstram uma diferença do *bullying* com base no sexo de quem o pratica, dessa forma, é mais comum que os problemas causados pelos meninos em ambiente escolar sejam agressões físicas, tais como: empurrões, chutes e socos e entre as meninas; agressões verbais, fofoca, insulto e mentira, com isso, os autores reafirmam que o uso de apelidos são comuns entre os dois gêneros, porém é comum que meninos pratiquem *bullying* em outros meninos enquanto as meninas cometem esse ato contra outras meninas. É acerca do *bullying* que recortamos as seguintes imagens:

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1976)



**Imagens:** 22 (0h:05m:12s); 23 (0h: 09m:38s); 24 (0h:21m:39s).

Na imagem 22, verificamos um ato de *bullying* cometido contra Carrie White que definiria todo o percurso do filme já que são as consequências dessa ação que acarretará nos futuros acontecimentos da trama. Durante o banho da protagonista, após o jogo de vôlei, ela se ensaboava no chuveiro do vestiário quando é interrompida abruptamente pela primeira menstruação, dessa forma, seu rosto, que antes revelava relaxamento, agora demonstra espanto pelo líquido sanguíneo que escorre pelas suas pernas. Dessa forma, o panóptico vigia os corpos femininos mesmo em esfera privada, quando, em suas intimidades, escapam do controle que regulamenta como pode e deve se vestir e se comportar esse corpo adestrado para ser útil e dócil a um sistema que castra mulheres, chancelando o discurso que preconiza a mazela feminina cujo primado é a natureza do corpo, maldade embutida na manifestação do corpo orgânico feminino, que seduz e incita o corpo masculino biologicamente predestinado ao envolvimento sexual com a fisiognomonía naturalmente atraente e frágil do corpo feminino. É esse saber que legitima e justifica discursivamente abusos sexuais e estupros.

Por não saber nada acerca de sua sexualidade, Carrie desconhecia o sangue menstrual e, por isso, pensava estar morrendo. No desespero por desconhecer o que se passava com seu corpo e na busca por ajuda, ela recorre, desesperadamente, às colegas do vestiário que ao invés de apoiá-la, passam a ridicularizá-la e jogam absorventes na protagonista, com isso, ela se esquiva e chora sem entender o que está acontecendo. Toda essa ação é interrompida quando a senhorita Collins, interpretada por Betty Buckley, aparece no vestiário e dá uma bronca nas garotas oferecendo, assim, suporte à Carrie. Nesse momento, explode uma lâmpada dentro do vestiário marcando a chegada dos poderes telecinéticos, que são poderes advindos da telecinesia no qual há movimentos em objetos distantes por um suposto poder paranormal, que aparecem e se fortificam adjunto ao descobrimento da sexualidade de Carrie por meio da menstruação.

Após ser acolhida por sua professora de educação física, Carrie é levada até a direção da escola, posteriormente, a aluna é liberada podendo ir para sua casa. Assim que a estudante sai do ambiente educacional, ela retorna pela calçada em direção à sua residência, porém uma criança de bicicleta começa a ridicularizá-la gritando “Carrie louca” veementemente, com isso,

o enquadramento da câmera utiliza da técnica cinematográfica do Plano Detalhe, na imagem 23, onde os dois olhos da protagonista são colocados na tela, através de um ângulo  $\frac{3}{4}$ , para nos levar a compreender que os poderes telecinéticos da jovem iniciam-se com seu olhar, e por consequência, após encarar a criança, a bicicleta do mesmo perde o controle e o arremessa em direção ao gramado.

O primeiro *bullying* materializado na audiovisualidade analisada tem início após a primeira menstruação da protagonista, dessa forma, a adolescente tem dois marcos de alcance à puberdade: os poderes de telecinesia e a própria menstruação que trazem à adolescente a ideia de autonomia e empoderamento enquanto mulher, após esses ritos de passagem estabelecidos entre a infância e adolescência.

Beauvoir (1970) postula que a menstruação era vista pelos anglo-saxões como uma “maldição” e que, no período de Aristóteles, acreditavam-se que o sangue escorrido mensalmente era destinado a constituir a carne e o sangue da criança. Com o passar do tempo e o avanço medicinal, novas pesquisas foram realizadas para ir em encontro do real motivo da menstruação. Para Beauvoir (1970), esse ciclo ocorre porque:

Durante cerca de 14 dias, um dos folículos de Graaf que envolvem os óvulos aumenta de volume e amadurece, enquanto o ovário secreta o hormônio situado ao nível dos folículos e que se denomina foliculina. No décimo quarto dia verifica-se a ovulação: a parede do folículo rompe-se (o que acarreta, por vezes uma ligeira hemorragia), o óvulo cai nas trompas, enquanto a cicatriz evolui de maneira a constituir o corpo amarelo. Começa então a segunda fase, ou fase luteínica, caracterizada pela secreção do hormônio chamado progestina e que age sobre o útero. Este modifica-se: o sistema capilar da parede congestiona-se, ela enrugase como um coscorão, formando uma espécie de renda. Assim forma-se na matriz um berço destinado a receber o óvulo fecundado. Sendo essas transformações celulares irreversíveis, no caso de não haver fecundação, esse edifício não se reabsorve. Possivelmente, nos demais mamíferos, os restos inúteis sejam carregados pelos vasos linfáticos, mas na mulher, quando as rendas do endométrio se desprendem, produz uma esfoliação da mucosa, os tubos capilares abrem-se e uma massa sangüínea destila-se externamente. (BEAUVOIR, 1970, p. 48).

Beauvoir (1970) afirma que enquanto a mulher ainda é uma criança, a sociedade a trata com pureza, porém “é a partir do dia em que se torna suscetível de conceber que a mulher fica impura” (BEAUVOIR, 1970, p. 188). Dessa forma, a autora pontua que as sociedades criaram tabus sobre a menstruação e, dessa forma, não construíam diálogos com as jovens mulheres dizendo que a menstruação era algo normal e natural do corpo humano. No filme *Carrie* (1976), percebe-se que a protagonista se espanta, verdadeiramente, com o líquido sanguíneo que escorre entre suas pernas e, ao invés de ser acolhida pelas suas colegas de classe, é humilhada com vários ataques de absorventes menstruais sobre seu corpo enquanto escuta as risadas que causam humilhação sobre o despertar de sua sexualidade. Beauvoir (1970) descreve que em

várias sociedades, inclusive nos tempos bíblicos, as mulheres menstruadas deviam ser isoladas do grupo, os objetos que entrassem em contato com seu corpo considerado “sujo” deveriam ser queimados e, em casos extremos, elas eram privadas até de receber comida. Beauvoir (1970) afirma que em 1878, um membro da Associação de Medicina Britânica associava a menstruação feminina com o apodrecimento de carnes. Isso mostra que o preconceito acerca da menstruação feminina não se restringiu somente aos tempos bíblicos. Beauvoir (1970) afirma que:

Sem dúvida, o sangue é em si um elemento sagrado, penetrado mais do que qualquer outro pelo mana misterioso que é a um tempo vida e morte. Mas os poderes maléficos do sangue menstrual são mais singulares. Ele encarna a essência da feminilidade. É por isso que põe em perigo a própria mulher cuja mana assim se materializa. (BEAUVOIR, 1970, p. 190).

Beauvoir (1970) aponta ainda que algumas culturas primitivas encaravam a menstruação como um fluxo causado pela picada de uma serpente, enquanto em outras culturas, torna-se proibido à prática de relações sexuais com a mulher menstruada e, caso o homem venha a realizar o ato, esse mesmo ficará impuro por sete dias.

Sardenberg (1994) pontua que os nativos das Ilhas Trobriandesas embora relacionassem o sangue menstrual e a formação do feto, ainda acreditavam que os filhos eram dados aos seus pais pelos espíritos ancestrais conhecidos como baloma que “apareciam em sonhos para as mulheres pronunciando a iminência de uma gravidez” (SARDENBERG, 1994, p. 316). Para os habitantes dessa região, a crença dominante era a de que a criança-espírito era colocada sobre a cabeça da mulher e que, conseqüentemente, fazia com que o sangue descesse da cabeça até o útero ajudando na formação e alimentação do feto. Enquanto isso, na região de Dobu, povos vizinhos dos nativos Trobriandeses, Sardenberg (1994) discorre que eles acreditavam que o sêmen fertilizaria a mulher fazendo com que o sangue menstrual coagulasse dentro dela e formasse o feto. A partir desses desdobramentos de como a menstruação se deu em diversas regiões e em diversos tempos pelo mundo, que compreendemos os processos pelo qual algo que deveria ser tão natural como a menstruação, foi tornando um tabu ao longo dos anos. O pouco conhecimento que os povos mais antigos tinham sobre a sexualidade feminina, fez com que o ciclo menstrual fosse alvo de várias teorias que envolviam desde espiritualidade à ideias de impureza, em sua definição, fazendo com que inúmeras mulheres fossem impossibilitadas de conhecer seu próprio corpo e, conseqüentemente, sua própria sexualidade.

Ainda sobre a menstruação, Perrot (2007) lança o olhar sobre o momento da puberdade, ou seja, o mesmo momento em que Carrie White está inserida na trama analisada. Para a autora, esse momento é pouco celebrado na cultura ocidental que opta por ignorá-lo, ao invés de dissertar sobre ele, de modo que as jovens se sintam confortáveis com o seu próprio corpo e

sexualidade. Para Perrot (2007) o que se vê na cultura ocidental, e que podemos estender para o filme *Carrie* (1976), é o silêncio e a vergonha. Em relação ao filme, temos o silêncio da mãe da protagonista que em nenhum momento explicitou sobre o que seria a menstruação e as colegas de classe que preferiram ridicularizar a adolescente a explicar que aquele momento era normal na vida de toda jovem.

Perrot (2007) aponta que o sangue das mulheres sempre é visto como impuro e sinal de vergonha que “ao escorrer involuntariamente é tido como ‘perda’ e sinal de morte” (PERROT, 2007, p. 44), em contrapartida, o sangue dos homens guerreiros irriga os sulcos da terra com glória e o sêmen, ou seja, é visto como uma sementeira fecunda fazendo com que “a diferença dos sexos hierarquize as secreções” (PERROT, 2007, p. 44).

Na imagem 24, após o *bullying* cometido no banheiro contra a protagonista, as alunas foram reunidas em uma quadra esportiva para conversar sobre a situação, entretanto, Carrie vai até a porta da quadra para espionar a conversa, nesse momento, é possível ler a pichação com tinta vermelha, que faz alusão ao sangue menstrual e ao sangue suíno que será despejado em Carrie no baile, “Carrie White eats shit”, nesse enunciado, Carrie é colocada como o sujeito que pratica a ação de comer e como substantivo foi escolhido o termo “merda” criando a frase “Carrie White come merda”. É comum que alguns insetos e animais sejam coprófagos, ou seja, que se nutram de excrementos, porém essa prática não é comum e saudável aos humanos, com isso, é notório a animalização que alguns adolescentes fazem de Carrie atribuindo à adolescente práticas que a desviam de sua humanidade.

Em *Carrie* (1976), os alunos a tratam de maneira inferior, propagando *bullying* em suas ações. O espaço escolar não é apenas um local de busca por conhecimento, mas torna-se um local de injúria, onde alguns discentes se sentem no direito de humilhá-la apenas por ela não se encaixar no modelo de normalidade estipulado por aqueles estudantes. As relações com os professores, nas cenas em ocorrem, mostram que a aluna é vista como incapaz de ser dona de sua própria história ou incapaz de estabelecer uma própria opinião sobre si mesma, dessa forma, até o parceiro que a leva ao baile é escolhido pelos próprios alunos. Em casa, local onde ela deveria se sentir segura, ela é constantemente humilhada por sua mãe que, inclusive, tenta doutrina-la, através seus dogmas religiosos, que deturpam os contextos bíblicos para dizer que sua filha, por ser mulher, está sendo punida. As maquinarias que a controlam são estabelecidas por instituições, como a escola e a família, e exercem na protagonista diferentes relações de poder que a coloca em situações humilhantes e a coage para viver conforme modelos ao qual ela não se reconhece. A disciplina nunca cessa fazendo com que Carrie só estabeleça um fim

nessa força coercitiva quando seus poderes telecinéticos perdem o controle e a vingue por toda vergonha e degradação que os demais a causaram.

### 3.3 O ÚLTIMO BAILE E A DESSUBJETIVAÇÃO DE CARRIE WHITE

No filme *Carrie* (1976), os alunos ficaram ansiosos, durante grande parte da trama, para participarem do baile, conhecido como *senior prom*. O baile é tipicamente realizado no fim do último ano escolar do ensino médio. Sendo assim, um grupo de adolescentes, liderados pela estudante Christine Hargenson, interpretada pela atriz Nancy Allen, combinaram de sabotarem a votação de rei e rainha do baile. Com isso, eles trocaram os votos dos discentes e docentes de Bates High por outros papéis que já haviam sido marcados, anteriormente, com o nome de Carrie White e de Tommy Ross como o casal mais bonito da noite.

**Fonte:** *Carrie*. (PALMA, Brian De. 1986)



**Imagens:** 25 (1h:16m:24s); 26 (1h:17m:44s); 27 (1h: 20m:09s).

Na imagem 25, após descobrirem os resultados da votação, Carrie e Tommy se dirigiram ao palco do evento para serem coroados como os reis do baile. Ao se posicionarem no meio do palco e serem aplaudidos pela comunidade escolar que os assistia, Carrie foi atingida por um balde que continha sangue suíno e que manchou toda a sua veste, assim como seus cabelos e sua maquiagem. Mais uma vez, o sangue simboliza a menstruação, a puberdade, a descoberta do corpo e da sexualidade, o bullying sofrido pelo corpo que desconhece a menstruação e os ataques da mãe, fanática religiosa que se opõe à presença de Carrie no baile. É importante salientar que, no Cristianismo, o porco é tratado como uma criatura rude, a parábola bíblica que diz que não se deve lançar pérolas aos porcos denotam o caráter ganancioso que a religião cria sobre esses animais. No Novo Testamento, após Jesus expulsar uma legião de demônios de um homem, ele ordenou que as criaturas demoníacas saíssem do rapaz e entrassem nos porcos, fazendo com que, em seguida, os animais se jogassem no rio e morressem afogados. À vista disso, a alegria de Carrie foi transformada em espanto, no qual ela posicionou as duas mãos de forma paralela, levemente abaixo do rosto e gritou com medo, enquanto o líquido sanguíneo



escorria para o chão. Nesse momento, os aplausos da plateia deram lugar as risadas e humilhações pela situação em que Carrie se encontrava.

A partir do último bullying proferido contra Carrie no baile, os poderes telecinéticos saem do controle. Na imagem 26, a tela se divide em duas: nos primeiros segundos, o lado esquerdo deu um *close* nos olhos arregalados de Carrie indicando, dessa forma, medo e espanto e do lado direito mostrou metade do corpo de Carrie ainda incrédula com o que está acontecendo com ela naquele momento. A partir disso, a divisão da tela em duas servirá para mostrar de um lado a agonia dos estudantes em tentar escapar do salão do baile e, do outro, veremos Carrie direcionando seus poderes telecinéticos com o olhar para vingar dos estudantes. Para Milanez (2018), o olhar de Carrie é caracterizado como um enunciável sobre a morte, dessa forma, ao estabelecer um *close* nos olhos da adolescente, o telespectador entende que o olhar se torna um discurso “que faz emergir a morte como elemento de horror” (MILANEZ, 2018, p. 121).

Na imagem 27, é possível observar Carrie caminhando sobre os destroços causados pelo seu poder telecinético, dessa forma, com a quantidade de aparelhos eletrônicos que foram explodidos, formou-se pequenos focos de incêndio que juntos fizeram com que grande parte do espaço festivo se transformasse no possível imaginário que o cristianismo alimentou, sobre as populações ocidentais, acerca do inferno. Assim como no inferno, o baile se transformou em um local em que as pessoas foram colocadas em uma “fornalha de fogo, onde vão chorar e ranger os dentes de desespero” (MT 13:42). Esse versículo é vinculado na Bíblia, logo após Jesus explicar a parábola do joio e do trigo, que consiste em um ensinamento no qual as pessoas que seguem os caminhos de Deus serão tidas como trigo e aqueles que não seguem serão tidos como joio e que, no fim dos tempos, ou seja, no apocalipse, será feita colheita em que trigo e joio se separarão e o joio, as pessoas que não seguiram os caminhos da divindade, serão lançadas no inferno. Com isso, os poderes de Carrie tiveram, naquele espaço, a mesma finalidade estipulada pelo inferno do cristianismo no qual os sujeitos que praticaram *bullying* contra ela foram punidos tendo o seu fim cercado por fogo, gritos e ranger de dentes.

É diante do massacre proferido por Carrie, que a jovem esbarrara com o conceito de experiência-limite que segundo Milanez (2021, p. 18) se caracteriza como “lugar no qual o sujeito ultrapassa a sua própria subjetividade, a transgride, se desmorona nela”. Para entender, de fato, os perigos que a experiência-limite trazem para aqueles que a exercem é necessário retomar o conceito de subjetivação como “aquilo que faz com que passemos de indivíduos a sujeito” (MILANEZ, 2021, p. 13).

Carrie White é uma adolescente que se torna um sujeito ao crescer em uma casa com sua mãe Margaret White, uma fanática religiosa, que havia sido trocada por outra mulher e abandonada por seu marido. Segundo Milanez (2013, p. 373), “O sujeito é uma condição que coloca a nós, pessoas, dentro de um quadro histórico, determinado por relações exteriores a nós do qual não somos a origem nem do nosso dizer nem do nosso fazer”.

Os conhecimentos quase nulos da protagonista acerca de sua própria sexualidade revelam todo o processo de subjetivação de Carrie, ao longo dos anos, inserida nesse lar, onde o fundamentalismo religioso reinava, impondo as práticas corporais que a figura feminina deveria ter em seu lar e em sua sociedade. Para Milanez (2013), o sujeito Carrie não está sozinha em sua constituição, já que isso não se dá pela formação do “eu”, mas pela forma com a qual o sujeito está marcado com os discursos que circulam em nossa sociedade.

Tida como estranha, anormal e tímida pela comunidade escolar e desconhecendo os processos que o corpo feminino passava na juventude, toda a subjetividade de Carrie passa a desmoronar quando ela começa a matar seus colegas e professores presentes no baile. A experiência-limite atinge seu ápice quando as cenas passam a se compor em tons vermelhos fazendo alusão ao sangue do porco e ao sangue menstrual, com isso, preparando o telespectador para o extermínio dos discentes e docentes que viriam a ocorrer naquele espaço de comemoração.

Durante o processo da experiência-limite, a menina tímida passou por uma metamorfose em sua personalidade e seu semblante assustado permaneceu até o fim da chacina. Com os olhos arregalados, ela assistiu toda a situação instaurada por seus poderes telecinéticos e vê sua vingança contra aqueles que praticaram *bullying* sobre ela. Segundo Milanez (2021, p. 18), “Essa aventura de transformação do sujeito sobre si poderá produzir uma transformação tão intensa e profunda, gerando um novo sujeito, levando a uma metamorfose completa desdobrada em outro sujeito ou em um nada, um vazio, sem forma”.

Através da experiência-limite, Carrie White se desvinculou da sua antiga versão, ou seja, a protagonista viveu um processo conhecido por dessubjetivação “que propõe um caminho que leva, no processo do abandono do eu criado pelo processo de subjetivação do qual ninguém escapa, a uma recriação ou uma dispersão total do sujeito” (MILANEZ, 2021, p. 18). Dessa forma, conforme Milanez (2022) aponta em seu texto *A dessubjetivação de Foucault: corpo, dessubmissão e prazer no Zabriskie Point*, a dessubjetivação revela que o sujeito não se limita a si próprio, mas, em contrapartida, pode ultrapassar a si mesmo.

Milanez (2021), em seu artigo intitulado *A Noção Foucaultiana de Dessubjetivação* postula alguns pontos de articulação acerca da noção de dessubjetivação e seus modos de agir sobre o sujeito. Dessa forma, o primeiro tópico descrito é o descentramento do sujeito no qual “Os efeitos de um sujeito descentrado dão a ele a possibilidade de ser sempre outro, mas não sem antes ter que lutar contra o fato de ser apenas um servidor, um sargento às ordens de seu superior nas operações dos processos de subjetivação” (MILANEZ, 2021, p. 26). Com isso, Carrie ao ser confrontada pelo sangue no baile e assassinar a comunidade escolar, descentraliza-se do sujeito pelo qual se formou durante todos os anos de sua vida que foi silenciada e subjetivada dentro de uma rede discursiva familiar, escolar e religiosa que dizia a si como deveria se comportar, pensar e se vestir. Milanez (2022) pontua que:

O processo de dessubjetivação, dessa feita, abrange o enfrentamento do sujeito consigo próprio, mas, efetivamente, no modo como conduz seu laço com o corpo social, porque o sujeito faz um trabalho de investigação sobre si mesmo, recolhendo-se, desdobrando-se a sua interioridade para chegar a produzir o tipo de subjetividade que lhe convém, não apenas para desfrutá-la consigo em clausura, sobretudo, para voltar-se às relações sociais e continuar ali, transformando a sua realidade interior e a realidade social a sua volta. Portanto, se trata de um trabalho de si sobre si que engloba vorazmente o compartilhamento do espaço com o outro. O outro, assim, de desengaja do si para, mais tarde, se reacoplar diferentemente no retorno de outrem. (MILANEZ, 2022, p. 54).

À vista disso, Milanez (2022) pontua que uma das formas do sujeito realizar esse enfrentamento é através do campo da sexualidade “tomando como lugar de governo e combate as lutas pessoais que respondem pelo poder excessivo sobre os corpos” (MILANEZ, 2022, p. 55). À vista disso, Milanez (2022) contribui dizendo que o corpo é um modo histórico que produz acontecimentalizações, ou seja, “a redescoberta de outro corpo dentro do seu próprio corpo se dá por meio de um contato íntimo, no atrito de si consigo, na desregulação da ordem” (MILANEZ, 2022, p. 60). Nas imagens abaixo, acompanharemos Carrie White em um redescobrimto de sua própria sexualidade onde seu corpo será redescoberto através das vestimentas escolhidas para ir ao baile de formatura.

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1986)



**Imagens:** 28 (0h:38m:40s); 29 (0h:53m:03s); 30 (0h:53m:34s).

Conforme visto na imagem 28, a professora Collins conversou com Carrie, e assim descobriu que a aluna foi convidada por Tommy Ross para o baile. Durante o diálogo, a professora pediu para que a protagonista olhasse para o espelho e observasse seu próprio reflexo, a fim de valorizar sua aparência. Usando um suéter cinza por cima de uma camiseta social branca, a estudante tem seus cabelos segurados pela mão esquerda da professora, enquanto seu queixo é sustentado pela mão direita da mestra de forma que mantivesse sua cabeça inclinada para o confronto com sua própria imagem no espelho. A partir desse momento, a docente passou a indicar itens de maquiagem para a valorização da beleza da aluna, ao mesmo tempo que instituiu um saber acerca do corpo feminino e dos padrões de beleza da época que indicassem feminilidade. Dessa forma, a professora diz que o rímel, cosmético feminino usado para colorir e/ou acentuar a curvatura dos cílios, deveria ser utilizado pela estudante para a valorização de seus olhos, enquanto para os lábios era indicado batom e para o cabelo foi indicado que prendesse um pouco ou fizesse um ondulado. Carrie White, por ter sido criada em um lar de extrema religiosidade, não fazia o uso de cosméticos para o rosto já que sua mãe enxergava essa prática como vaidade exacerbada. No que ainda diz respeito a imagem, também é possível perceber um folheto colado na parede divulgando o *Senior Prom*.

No texto intitulado *Aula de 7 de janeiro de 1981*, Foucault (2016) iniciou citando uma produção textual de São Francisco de Sales no qual o elefante foi utilizado como uma figura de referência para o casamento, dessa forma, os elefantes machos se mantinham fiéis as elefantes fêmeas, praticavam a cópula em períodos trienais, escondiam-se da sua manada para realizar a fecundação e após a prática iam até os rios para que se purificassem. Esse mesmo pensamento conservador, que utilizava dos exemplos dos elefantes, para estabelecer moralidade ao casamento e trazer as ideias de monogamia e culpa em relação ao ato sexual, foi utilizado em outros textos, ao longo da história, tanto em produções textuais pagãs, quanto em textos relacionados ao cristianismo.

Com isso, Foucault pretendia demonstrar a circulação de discursos tidos como verdadeiros e subjetivantes na sociedade, no qual, ele separa o tema da sexualidade das temáticas com relação à loucura, à doença, à morte e ao crime. Dessa forma, o autor demonstra como o essencial do discurso verdadeiro era feito sobre o sujeito, porém vindo do exterior, ou seja, do outro.

É na medida em que não sou louco, é na medida em que o médico enquanto médico não tem de estar doente, é na medida em que não sou um criminoso e aquele que fala do crime não é pessoalmente um criminoso, é nessa medida

que podia ser feito um discurso verdadeiro sobre a doença, a loucura, o crime, a morte etc. (FOUCAULT, 2016, p. 14).

Porém, para o Foucault (2016), a sexualidade percorre um caminho diferente da doença, da loucura, do crime e da morte, pois é, em partes, institucionalizado como discurso obrigatório do sujeito sobre si. Segundo Foucault (2016, p. 15), “foi em torno da prática da confissão que o discurso verdadeiro sobre a sexualidade se organizou”.

Com isso, Foucault lança o olhar para um caminho que rege a sexualidade pautada em moralidade e, no qual, o cristianismo é um dos responsáveis por estabelecer a conexão entre a culpa e a sexualidade, sendo assim, é possível perceber em *Carrie* (1976), o quanto a adolescente sofre, ao longo da trama, para alinhar sua sexualidade com os discursos tidos como verdadeiros estabelecidos pelo cristianismo, acerca da sexualidade, proferidos por sua mãe.

Há provavelmente em toda cultura, em toda civilização, em toda sociedade, ou pelo menos em nossa cultura, em nossa civilização e em nossa sociedade, certos discursos verdadeiros referentes ao sujeito que, independentemente de seu valor universal de verdade, funcionam, circulam, têm o peso da verdade e são aceitos como tais (FOUCAULT, 2016, p. 12)

A segunda noção de subjetivação discutida por Milanez (2021) diz respeito ao quebrar a relação do sujeito consigo, portanto

À medida que o sujeito é ferido em suas condições participativas das demandas sociais em nome, por exemplo, de interdições sobre sua orientação sexual, sua expressão de gênero, sua identidade sexual, [...] ele está privado de estabelecer as relações que o definem como sujeito que precisa se constituir para viver. (MILANEZ, 2021, p. 26).

Na imagem 29, acompanhamos os momentos anteriores ao baile, em que Carrie maquiava-se e utilizava a luz de sua luminária, localizado ao lado do espelho, para ir à festividade tão esperada, porém foi confrontada por sua mãe que questionou a cor de seu vestido dizendo que só poderia ter sido vermelho, dessa forma, sua genitora atribuiu um tom negativo a cor da vestimenta como se fosse utilizada apenas por pessoas tidas como vulgares, porém Carrie a confronta afirmando que a cor do vestido em questão é rosa. Logo em seguida, sua mãe a confrontou, novamente, mas dessa vez atribuiu problemas para a seu decote e diz que é possível ver suas almofadas, e, novamente, é corrigida por Carrie que diz que as almofadas se chamam seios e todas as garotas os têm. Portanto, essa dupla tentativa de Margaret White em privar sua filha de estabelecer as relações identitárias consigo mesma, através de suas vestimentas que a definem como uma garota jovem, colocam a estudante em uma situação de privação com sua própria identidade sexual. Nota-se que os conselhos da professora surtiram efeitos e a adolescente fez uso das maquiagens indicadas, além de utilizar um vestido longo e de tom rosado, contrastando com a vestimenta utilizada, anteriormente, no espaço escolar.

Carrie é uma adolescente que queria viver como as outras garotas de sua idade e usar roupas que condissessem com seu próprio domínio acerca de seu corpo e sexualidade, enquanto sua mãe ao perceber indícios dessa possível rebeldia, passa a atribuir privações que buscam construir sobre a Carrie modelos e práticas corporais sobre seu corpo feminino ditando as vestimentas que seriam adequadas, em sua visão conservadora, acerca do corpo da mulher na sociedade. Ainda sobre a dessubjetivação, Milanez (2022) pontua que:

A dessubjetivação de uma realidade plana, superficial, regida por estratégias de dominação pelo outro, se converte em uma realidade profundamente clara e plena de sua condição, portanto, fora do quadro de subjetivação da realidade dada desde sempre, para estar dentro do quadro de uma realidade interior que amplifica a percepção do mundo e reconecta o sujeito consigo mesmo. (MILANEZ, 2022, p. 61).

Margaret White ainda insistiu que Carrie queimasse suas vestes e que pedisse perdão para Deus. O fogo é evocado, nesse momento, como um mecanismo no qual é possível que o sujeito se livre de seus males e se recomponha perante a divindade, queimando suas vestimentas como um ato de purificação. Por ser uma religiosa, a mãe da protagonista apareceu em diversas cenas lendo a Bíblia Sagrada, e é necessário retomar três momentos bíblicos para tentar entender as possibilidades que o fogo exerce sobre os sujeitos e que, possivelmente, possa fazer parte do imaginário de Margaret. No livro sagrado dos cristãos, o fogo tem três significados: juízo, purificação e/ou demonstração do poder de Deus. Para indicar juízo é utilizado a passagem bíblica sobre Sodoma e Gomorra, cidades tidas como desviantes dos caminhos estabelecidos pela divindade cristã, e que foram punidas com fogo e enxofre vindos do céu. Para demonstração do poder de Deus é atribuído o batismo com Espírito Santo e com fogo utilizados no Novo Testamento (parte da Bíblia que vai do livro de Mateus até o livro de Apocalipse) e por fim, a ideia de purificação, a mesma remetida pela mãe da Carrie é identificada no livro de Números “Tudo o que o fogo não destrói, como ouro, prata, bronze, ferro, estanho e chumbo, deverá ser purificado pelo fogo, mas tudo que o fogo pode destruir será purificado com água” (Nm 31, 22.23). Esse versículo remete a história da vitória dos povos israelitas sobre os povos midianistas que, após retornarem ao acampamento com Moisés, deveriam se purificar e purificar todas as suas vestimentas para, depois, poderem adentrar ao acampamento tido como lugar sagrado.

Enquanto isso, a terceira noção de dessubjetivação postulado por Nilton Milanez corresponde ao fato de arrancar o sujeito de si próprio. Para o autor, devido a estrondosa força que a dessubjetivação pode exercer sobre o sujeito, há a possibilidade, em alguns casos, de retirar o sujeito de sua própria pele subjetiva do qual ele se constituiu por grande parte de sua vida. Segundo Milanez, “Trata-se de desligar o sujeito das táticas e técnicas de si durante seu

processo de subjetivação, técnicas essas sem as quais jamais poderá ser o sujeito que a história dele próprio sustentou” (2021, p. 27).

Sendo assim, a história sustentada por Carrie White é uma história de privações e alienações sobre si. Em grande parte dos momentos do filme, no espaço escolar ou doméstico, a protagonista tendia a se manter calma em todas as situações que envolvessem os abusos físicos e morais que foram exercidos contra ela, seja por sua mãe, pelos seus professores ou por seus colegas de classe. A garota não conseguia lidar de forma direta contra os atos de violência em que ela era a vítima e construía toda a sua subjetividade em aceitação sobre o *bullying* e humilhação de terceiros.

**Fonte:** Carrie. (PALMA, Brian De. 1986)



**Imagens:** 31 (1h:17m:33s); 32 (1h:17m:43s); 33 (1h:19m:08s).

Quando Carrie, iniciou a chacina contra os alunos presentes no baile, ela arrancou o sujeito Carrie (tímida, complacente e indefesa) de si própria e se dessubjetivou daquela menina ingênua no qual ela era até esse momento. Após o balde cair em Carrie e Tommy Ross, a jovem demorou alguns segundos para assimilar o acontecido. Com isso, na imagem 31, ao observar os colegas que a assistia, ela percebe inúmeras risadas direcionadas a ela, portanto, será retomada a técnica que dividirá a tela em duas, de um lado será possível observar o olhar de Carrie sobre a estrutura em sua volta no qual ela utilizou seus poderes para punir os estudantes, enquanto do outro lado veremos os estudantes tentando fugir das violências que serão estabelecidas naquele local.

Carrie entra em um transe vingativo de forma que sua 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. (LAROCCA, 2016, p. 132).

A protagonista iniciou sua vingança contra a comunidade escolar, dessa forma, na imagem 32, podemos visualizar a jovem trancando as portas principais para que ninguém fosse embora e nem escapasse de sua retaliação. Com seus poderes, ela retirou as mangueiras, localizada nas paredes, para que a água derrubasse alguns estudantes e que entrasse em

contato com cabos de fiação elétrica, gerando eletrocussão e pequenas explosões que acarretaram incêndios no local. A protagonista explodiu alguns objetos como microfone e holofotes além de itens iluminação disponíveis no palco. Na imagem 33, a aluna direciona seu olhar as luminárias causando uma forte explosão. Essa técnica que dividiu a tela em duas, permite que o telespectador tenha total noção sobre os poderes de Carrie manifestados pelo olhar, enquanto, ao mesmo tempo podem conferir o que esse olhar causou aos estudantes que se encontravam presentes no baile.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2014, p. 8-9).

Essa pesquisa se empenhou em investigar as audiovisuais no cinema horrorífico com foco na constituição do corpo feminino no domínio discursivo doméstico e escolar do filme *Carrie* (1976). Para que isso fosse possível, utilizamos os estudos foucaultianos da Análise do Discurso que nos auxiliaram na construção de uma rede teórica metodológica que nos permitiram relacionar os estudos discursivos com o cinema horrorífico de modo que alcançássemos nosso objetivo geral de demonstrar o cinema de horror como um lugar de produção discursivo, dessa maneira, utilizamos os postulados de Foucault (2008) no qual o filósofo nos apresenta os conceitos de superfícies de emergência, instâncias de delimitação e grades de especificação e os estendemos às audiovisuais graças aos estudos realizados por Milanez (2019).

Por meio das análises realizadas, conseguimos lançar o olhar para o cinema, que utilizando suas técnicas e táticas, obtém a materialização do corpo, tanto em imagem quanto em som, através da audiovisualidade e, assim, nos permitiu abranger o cinema de horror que utiliza a degradação do corpo fazendo com que ao invés de indicar longevidade e qualidade de vida, passe a indicar morte e desordem além de demonstrar o caráter cíclico do cinema de horror que utiliza dos medos de sua época para a construção das suas produções cinematográficas.

À vista disso, respondemos o problema de nossa pesquisa, a saber, sobre como a audiovisualidade *Carrie* (1976) emerge como um efeito do contexto sócio-histórico de sua época para se materializar através da obra dirigida por Brian De Palma? Para essa finalidade, utilizamos os postulados de César (1998) que narra o caráter de rebeldia e delinquência dado aos adolescentes norte-americanos através da audiovisualidade e as pesquisas de Larocca (2016) que demonstra um grande interesse de pesquisadores sobre o tema da sexualidade adolescente. Além disso, utilizamos os escritos de Karnal (2007), King (2012), Wolf (2018) que descrevem a sociedade norte-americana, na década de produção do filme *Carrie* (1976), no qual a sociedade estadunidense enfrentava os efeitos na liberação feminina no qual as mulheres reivindicavam direitos básicos e essenciais para si e para outras mulheres fazendo com que surja a necessidade de produções audiovisuais que retratem mulheres em papéis bons e substanciais.

Dessa forma, conseguimos alcançar nosso primeiro objetivo específico que consistia em desenvolver uma descrição analítica do corpo feminino no filme *Carrie* (1976), a partir de sua

inscrição no domínio discursivo doméstico e escolar, portanto, utilizamos recortes das cenas materializadas no *corpus* para descrever e demonstrar as regularidades que emergiam ao longo da trama no qual a protagonista estava ou no espaço escolar ou no espaço doméstico, permitindo, assim, uma descrição minuciosa e detalhada do corpo do corpo feminino ao longo da audiovisualidade retratada nessa dissertação.

Em seguida, respondemos nosso segundo objetivo específico, ao longo do segundo capítulo, no qual propomos esboçar como a relação familiar construída entre a adolescente e sua mãe corroboram para uma construção discursiva cristã que constrói práticas corporais sobre como a mulher deve comportar-se, vestir-se e relacionar-se, com isso, utilizamos os postulados de Muraro (2002) e Robles (2006) para indicar a forma com a qual a maternidade foi construída socialmente com o passar dos anos e, principalmente, para evidenciar como a figura feminina é retratada pelo cristianismo criando um discurso religioso que é incorporada pela mãe da protagonista indicando como as mulheres devem viver e tratar sua própria sexualidade.

Por fim, lançamos o olhar para nosso último objetivo específico que consistia em demonstrar como o domínio discursivo escolar é pensado como um espaço que permite a atuação do poder disciplinar e também sobre como esse espaço suscita uma exclusão daqueles sujeitos que não se inscrevem dentro de uma ordem discursiva que o estabeleça como “normal” perante os outros sujeitos fazendo com que se materialize, em sua interioridade, práticas de *bullying*. Para cumprir com esse objetivo, respaldamos em Foucault (2004) que demonstra como o espaço educacional é transformado, gradualmente, através da vigilância hierárquica, sanção normalizadora e o exame em um espaço onde o poder disciplinar atua fazendo com que os corpos presentes naquele âmbito sofra um controle minucioso, articulado e detalhado para que se atinja imperativos de moralidade, de saúde, de qualificação e de política além disso, evidenciamos através dos recortes do *corpus* o *bullying* sofrido pela adolescente por não se enquadrar no que os demais adolescentes estipulam como “normal”.

Para isso, no primeiro capítulo intitulado “A grande tela emerge e o horror aparece”, apresentamos as teorias de Bernardet (2012) que nos auxiliaram a entender as noções básicas de cinema, assim como, as técnicas cinematográficas utilizadas nas audiovisualidades. Em seguida, as teorias de Rossi (2008) foram fundamentais em apresentar a influência do gótico sobre o cinema de horror que vai ao encontro das teorias sobre o cinema horrorífico levantadas por Carroll (1999) que fez uma separação entre o horror artístico e o horror natural. Enquanto isso, Milanez (2019), com base nos estudos realizados por Foucault (2008), lança o olhar às

teorias foucaultianas com foco na audiovisualidade, nos permitindo visualizar o horror como um lugar de produção discursivo.

Já no segundo capítulo, cujo título é “Ser mãe é padecer no paraíso”, ao discorrer sobre as opressões sofridas pela protagonista, no domínio doméstico, foram utilizadas as teorias de Muraro (2002) que demonstra sobre a retratação da figura feminina ao longo dos anos e a forma com a qual a maternidade foi se modificando, após isso, os apontamentos realizados por Robles (2006) revelam a forma com a qual uma das personagens bíblicas mais famosas da história, Eva, foi retratada no texto bíblico e como seus feitos são utilizados por fundamentalistas religiosos para disseminar o ódio contra as mulheres. Utilizamos também Foucault (1995) para demonstrar os modos de objetivação que transforma os seres humanos em sujeito e Carmo (2020) para discorrer sobre a maternidade tóxica.

No terceiro capítulo, “Entre os muros da escola e o horror do bullying”, direcionamos o olhar para o domínio escolar, onde focamos em demonstrar a instituição Bates High como um lugar onde atua o poder disciplinar e as violências sofridas por Carrie, por parte dos alunos inscritos na instituição escolar, para isso, utilizamos Foucault (2004) para o entendimento sobre como o corpo esquadrinhado e, eventualmente, punido pelo poder disciplinar e Bandeira e Hutz (2010) que descrevem o *bullying* e seus impactos à saúde mental de adolescentes. Para encerrarmos, Milanez (2013 e 2021) e Foucault (2016) conduziram as teorias sobre a experiência-limite vivida por Carrie White no baile de formatura.

Portanto, ao longo da nossa dissertação, conseguimos comprovar como verdadeira a hipótese de que a materialidade fílmica da obra audiovisual *Carrie* (1976), dirigida por Brian De Palma, constrói práticas corporais para as mulheres que determinavam o que elas podem e devem dizer tanto no lar da protagonista através de discursos religiosos subjetivantes quanto no espaço educacional onde a protagonista sofria *bullying* como uma tentativa de enquadramento da mesma para se comportar como as demais adolescentes de sua idade.

É importante ressaltar possíveis desdobramentos da pesquisa, seja para um doutorado ou para a própria educação. Pelas teorias levantadas por Foucault (1978, 1995, 2001, 2004, 2008, 2014 e 2016) e Milanez (2011, 2013, 2014, 2018, 2019, 2021 e 2022), conseguimos lançar o olhar para as audiovisualidades e demonstrar o cinema de horror como um espaço rico em discussões, principalmente, em estudos sobre o corpo seja por sua possível degradação, através do cinema horrífico, fazendo com que o corpo, ao invés de revelar longevidade, indique morte ou pela exploração da sexualidade e temas tabus que ganham inúmeras representações

no cinema horrífico. Dessa forma, uma tese de doutorado poderia, por exemplo, ser pensadas a partir dessa pesquisa.

Por fim, conseguimos demonstrar, ao longo da dissertação, que *Carrie (1976)* é uma obra audiovisual que funciona como metonímia do efeito de homogeneização que as técnicas de disciplinarização dos corpos nas instituições escola e família propõe. Sendo assim é, por meio dessa materialização, que vamos perceber os modos de resistência da Carrie a esses mecanismos de adestramento.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, I. **Cinema: O Mundo em Movimento**. 1. Ed. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- ARAÚJO, F. **Nosferatu**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/cinema/nosferatu/>. Acessado em: 20 jul. 2022.
- ARAÚJO, A. P; MILANEZ, N. O Horror Fílmico na Ordem do Corpo e da Escrita do Acontecimento. *In: III Colóquio Nacional e II Colóquio Internacional do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso: Gêneros Híbridos*, 2015, Uberlândia. Disponível em: <http://www.cecle.ileel.ufu.br/cid>. Acesso em: 07 ago. 2021. p. 96-108.
- ARISTÓTELES. **A Retórica das Paixões**. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BANDEIRA, C. de M; HUTZ, C. S. **As implicações do bullying na autoestima de adolescentes**. Revista Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional, 14(1), 2010, p. 131-138. Disponível: <http://abrapee.files.wordpress.com/2012/02/14-1.pdf>. Acessado em: 25 abr. 2022
- BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.
- BERNARDET, J. C. **O Que é Cinema**. 1. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia pentecostal para meninos**. Tradução Karen de Andrade Bandeira. Rio de Janeiro: CPAD, 2013.
- CALLIGARIS, C. **Coisa de menina? Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo**. Campinas: Papyrus 7 mares, 2019.
- CARMO, C. M. Gêneros, Relações Familiares e Toxidade Materna. *In: Gêneros sociafetivos: do sexismo à práticas discursivas insurgentes*, 2020.
- CARROLL, N. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CÉSAR, M. R de A. **A invenção da “Adolescência” no Discurso Psicopedagógico**. 133 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.
- CLOVER, C. J. **Men, Women, and Chainsaws**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- DOHERTY, T. **Teenagers and Teenpics: the juvenilization of american movies in the 1950s**. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- FLORENCE, K; HAFDAHL, M. **The Science of Woman in Horror**, New York: Skyhorse Publishing, 2020.
- FOUCAULT, M. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. *In: Dreyfus, H.; Rabinow, P. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, M. **Os anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. de Eduardo Brandão. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: Nascimento da Prisão**. Trad. de Raquel Ramalhete. 29.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. Aula de 7 de janeiro de 1981. In: FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)**. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução Rosemary Costheck Abílio. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016, p. 3-23.

GREVEN, D. **Representations of Femininity in American Genre Cinema**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

HICKMANN, A. **Sobre misandria e a reação do oprimido**. Geledés. 15 ago 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sobre-misandria-e-a-reacao-do-oprimido/>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

IMDb. **Expressionismo Alemão**. 17 mar 2018. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls023633018/>. Acesso em: 19 de novembro de 2022

JANNINY e AMADEU DE. **O voyeurismo no cinema: uma análise de janela indiscreta**. *J. psicanal.* [online]. 2016, vol.49, n.91, pp. 227-239 . Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-58352016000200020&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352016000200020&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 0103-5835.

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

KING, S. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAROCCA, G. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**. Tese (mestrado em História) – Programa de Graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2016.

LAROCCA, G. **Do Malleus Maleficarum ao cinema de horror: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960**. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2021.

LEGROSKI, M. **A misandria, o feminismo e o discurso de ódio**. Medium. 08 jan 2016. Disponível em: <https://medium.com/@marinalegroski/a-misandria-o-feminismo-e-o-discurso-do-%C3%B3dio-9823acff23f0>. Acesso em: 13 de setembro de 2022.

LIMA, C. **Competição entre mães e filhas: Relações marcadas por disputas geram culpa, insegurança e agressividade**. Disponível em: <https://www.personare.com.br/conteudo/competicao-entre-maes-e-filhas-m6189>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

LIMA, S. G. S; MILANEZ, N. Discurso, Corpo e Governamentalidade: modos de ser virgem para jovens no Youtube (2011-2018). *In: Fenômenos Discursivos: da palavra ao corpo*. EDUNEB: Salvador. 2019.

MATERNIDADE MACABRA: As mães no filme de terror. Macabra TV. 06 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://macabra.tv/maternidade-do-horror/>. Acesso em 28 de março de 2022.

MACIEL, R. C. B. **Discurso e memória da (a)normalidade: o corpo monstruoso do zumbi no cinema**. Tese (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista. 2016.

MEDEIROS. D. L. de. O Início do Horror: o nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a guerra. *In: Encontro Da Rede Sul De Letras*, 4, 2016, Palhoça, SC p. 283-287. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Daniel-de-Medeiros.pdf> . Acesso em: 29 set. 2020.

MENDES, V. **Rivalidade feminina é mito: Você sabe o que é sororidade?** Saúde Plena. 11 de abril de 2016. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/saude/2016/04/11/noticias-saude,190356/rivalidade-feminina-e-mito-voce-sabe-o-que-e-sororidade.shtml>. Acesso em: 15 ago. 2022

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento: o Corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, N. **A dessubjetivação de Dolores**. Escritas de discurso e misérias do corpo-espço. Linguagem, Estudos e Pesquisas (UFG), v. 17, 2013, p. 367-390.

MILANEZ, N. **Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento**. *In: Carlos Piovezani; Luzmara Cursino; Vanice Sargentini. (Org.). Presenças de Foucault na Análise do Discurso*. 01ed.São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 125-143.

MILANEZ, Nilton. Estratégias do discurso: modos de enunciar a si em gifs de filmes de horror. *In: GARCIA, Flávio et. al. (org.). A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 115-129.

MILANEZ, N. **Audiovisualidades: Elaborar com Foucault**. Londrina: Eduel, 2019.

MILANEZ, N; OLIVEIRA, J. P. Garotas até o fim! Genealogias do corpo de mulheres em filmes de horror (1974-1984). *In: Discursividades: Revista do Departamento de Letras e Artes da UEPB*, 4, 2019.

MILANEZ, N. A noção foucaultiana de dessubjetivação: alicerces, experiências e modos de agir do sujeito. **Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias**, v. 6, n. 3, p. 12-39, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/170142>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MILANEZ, N. A dessubjetivação de Foucault: corpo, dessubmissão e prazer no *Zabriskie Point*. *In: Foucault na Califórnia: uma experiência-limite do corpo no manuscrito de Simeon Wade*. Salvador: Labedisco, 2022.

MURARO, R. M. **A Mulher no Terceiro Milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas sobre o futuro**. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

RADCLIFFE, A; BALIEIRO, M. Do sobrenatural na poesia. In: **Prometheus - Journal of Philosophy**, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v11i31.12716>. Acessado em: 25 set. 2022.

RDMCAST: **O Babadook e a Maternidade no Cinema de Horror**. Entrevistadores: Gabriel Braga, Gabriela Larocca e Thiago Natário. 12 dez. 2019. Podcast. Disponível em: [https://open.spotify.com/episode/2lj6xNWgMuvFsnx5r61QhV?si=R1m0\\_z6vSWmP01mm4N-ehQ&nd=1](https://open.spotify.com/episode/2lj6xNWgMuvFsnx5r61QhV?si=R1m0_z6vSWmP01mm4N-ehQ&nd=1).

ROBLES, M. **Mulheres, Mitos e Deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: ALEPH, 2006.

ROSSI, A. D. Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana. **Ícone**. v. 2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, jul. 2008. Disponível em: [http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras\\_letras/aparecido\\_rossi.pdf](http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf). Acesso em: 18 de jul. 2022.

RUBINATO, A. **O Despertar da Besta: A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>. Acesso em 01/01/2021

SARDENBERG, C. M. B. De Sangrias, tabus e poderes: a menstruação numa perspectiva sócio-antropológica. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 2, p. 314-345, 1994.

SILVA, L.A **Religião como Elemento Promotor de Internação Psiquiátrica**. Tese (mestrado em Ciências das Religiões) – Programa de Pós-Graduação Linha de Pesquisa: Religião e Esfera Pública. Faculdade Unida de Vitória. Vitória. 2019.

STREVA, A. M. **Norma, assujeitamento e subjetivação: uma leitura de Michel Foucault a partir de Gilles Deleuze**. Tese (mestrado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito da PUC-Rio. Rio de Janeiro. 2016.

UTIM, M. A; MORAIS, L. B. de. FIGUEIRA-BORGES, G. Construção discursiva da homossexualidade em “Me chame pelo seu nome”, de Lucas Guadagnino. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v. 1 n 1, p. 40-55, 2020. (ISSN: 2317-1006 - online).

VIANA, R.; **Estupro marital frente aos deveres conjugais**. Jusbrasil. 2017.

VIEIRA, W. G. M.; FIGUEIRA-BORGES, G. Práticas de Subjetivação no/a Partir do Filme *Coringa*, de Todd Phillips. **Revista DisSoL - Discurso, Sociedade e Linguagem**, n. 13, 17 ago. 2021.

VIGARELLO, G. **História do Estupro: Violência sexual nos séculos XVI – XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.



**WOLF, N. O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.**  
Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2018.

#### Filmografia

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