

**SE ELES APENAS SOUBESSEM QUE ELA TINHA O PODER: A
MONSTRUOSIDADE FEMININA EM *CARRIE, A ESTRANHA* (1976)**

GABRIELA MÜLLER LAROCCA*

1. Introdução

O sentimento de horror é universal, aparecendo de diversas formas e retratado por inúmeras instâncias midiáticas em praticamente todas as culturas humanas. O que hoje consideramos histórias de horror destinadas a um entretenimento comercial foram por muitos séculos vistas como crenças e práticas religiosas. Ao final do século XIX a nova mídia cinematográfica se uniu a uma tradição de narrativas assustadoras presentes na mitologia, na pintura, no folclore, na literatura, no teatro popular e noutras formas culturais. Apesar da experiência emocional do horror ser universal, a forma que assume, ou seja, a natureza e definição do monstro, seu personagem central, é histórica e culturalmente construída (WORLAND, 2007: 26).

Os monstros, categoria que engloba diversos tipos de antagonistas, são antinaturais, assustam porque não se encaixam ou violam um esquema de ordem cultural e natural, ameaçadores ao saber comum e conseqüentemente excluídos de uma hierarquia social. O questionamento lançado é então como que o horror atrai e agrada tantos consumidores se o faz por meio de algo repulsivo que causa inquietação, medo e repulsa. Os filmes de horror ganham cada vez mais poder atrativo tendo em vista que podem desenvolver e expressar tematicamente preocupações ligadas ao período em que foram produzidos.

De tal forma, talvez mais do que qualquer outro gênero cinematográfico, o horror parece exercer grande impacto na vida das pessoas, conseguindo captar sentimentos, ansiedades e temores culturais, se mostrando interessado nas práticas culturais, políticas e sociais vigentes. De acordo com Douglas Kellner, os produtos midiáticos - o cinema, a TV, a rádio e outros - trabalham com nossas emoções e medos, fornecendo símbolos, mitos e se referindo à formações discursivas e culturais bastante complexas (KELLNER, 2011: 9).

Ao longo dos anos, em seus diferentes filmes, o gênero tem se encontrado extremamente preocupado com as questões de diferença sexual, relações de gênero e sexualidade. Em muitas produções, as políticas das diferenças são assinaladas como importantes logo nos pôsteres ou títulos, como é o caso de *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935); *A Bela e O Monstro* (Stuart Heisler, 1941), *A Mulher de 15 Metros* (Nathan Hertz, 1958) e outros.

* Possui graduação em História pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em História pela mesma instituição, bolsista CNPq. E-mail: gabriela_larocca@hotmail.com

Barry Keith Grant afirma que a experiência do horror cinematográfico é quase sempre baseada na representação visual da diferença corporal, principalmente na exibição do corpo feminino. Segundo David J. Hogan, o horror possui dois temas “gêmeos” em suas narrativas: a morte e a sexualidade, sendo que ambos devem ser estudados como questões que amedrontam, divertem e preocupam os espectadores (HOGAN, 1997: 259). Ou seja, ao examinarmos tais filmes, seja pelo viés de medos universais seja por determinadas ansiedades culturais e históricas, em ambas as análises as questões de gênero continuam centrais (GRANT, 1996: 6 – 7).

A aproximação do feminino com o monstruoso é algo comum em diversas sociedades e invoca o medo da diferença e do corpo feminino. Nosso objetivo ao longo desse trabalho é analisar a produção cinematográfica estadunidense *Carrie, a Estranha*, lançada em 1976, e suas representações de gênero e sexualidade. Ademais, refletiremos acerca da feminilidade no gênero fílmico de horror, como parte de uma longa tradição cultural que a associa ao mal, despertando medos e inseguranças. Sendo assim, podemos argumentar que a presença da monstruosidade feminina no horror diz muito mais respeito à medos masculinos do que à desejos ou subjetividades femininas.

2. A construção do corpo feminino

A ansiedade causada pelo feminino e por sua diferença corporal não é algo recente nem mesmo abordada unicamente pelo cinema. Segundo Thomas Laqueur, historiador da medicina, as diferenças biológicas que conhecemos “oficialmente” são baseadas no modelo dos dois sexos, que constrói homens e mulheres como opostos e essencialmente diferentes. Porém, Laqueur aponta que tal conhecimento não é inato aos seres humanos, tratando-se, portanto, de uma construção relativamente moderna, surgida ao final do século XVIII, que se sustenta em diversos setores da cultura e da sociedade, quando o sexo feminino é inventado como o completo oposto do masculino (LAQUEUR, 2001).

Desde os primórdios a briga com o determinismo biológico foi central, com tentativas de explicar a singularidade da anatomia e fisiologia feminina e levantando diversas questões posteriores sobre o que definia e principalmente, o que era a mulher. Os séculos XVIII e XIX foram prolíficos em relação à produção de saberes e práticas preocupadas com a especificidade do corpo feminino e sua alteridade. Tratava-se da constituição de um discurso científico e moral voltado para as diferenças sexuais com a finalidade clara de demarcar

espaços políticos de gênero, ou seja, definir lugares e estabelecer papéis para aqueles seres marcados pela sua diferença sexual: as mulheres (MARTINS, 2004: 11). O surgimento da medicina da mulher, com a constituição de saberes médicos como a obstetrícia e a ginecologia, aprofundou e delimitou a questão do exercício de sua função reprodutiva, estabelecendo a maternidade como uma função e finalidade natural, formulando consequências imediatas para uma definição essencialista e determinista da feminilidade (MARTINS, 2004: 14). Construiu-se, portanto, uma imagem feminina dependente e ancorada em um corpo ambíguo - objeto de conhecimento - ora fonte de vida, ora fonte de ameaças à ordem masculina, sendo que o destino das mulheres estava ligado à materialidade de seus corpos e não a seus desejos e subjetividade (MARTINS, 2004: 13).

Criou-se um corpo feminino completamente diferente do masculino, sendo que na definição da feminilidade o sexo era determinante. A ciência sexual e a ciência racial, ambas frutos do século XVIII, continham os mesmos princípios essenciais e chegavam a conclusões muito semelhantes, de tal forma que sexo e raça passaram a ser categorias biológicas inter-relacionadas (MARTINS, 2004: 33). A principal ansiedade em relação ao feminino girava em torno de jovens mulheres, pois os médicos acreditavam que nesse momento de passagem do corpo infantil para o corpo apto para a reprodução diversos “acidentes” e desvios poderiam acontecer, gerando graves consequências para o desenvolvimento da mulher “normal”, comprometendo assim sua mente e comportamento (MARTINS, 2004: 47). Os livros de medicina dos séculos XVIII e XIX criaram uma clivagem baseada no antes e no depois da puberdade, estabelecendo um universo feminino totalmente diferente do mundo racional masculino. A menstruação passou a ser vista como um fenômeno fisiológico que definia as mulheres, as associando a uma imagem de mulher doente (MARTINS, 2004: 40).

De tal forma, construiu-se uma imagem ambígua das mulheres, que tem alcance até o século XXI, podendo estas serem fonte de bondade, amor materno, companheirismo e outras virtudes, mas cuja natureza física sem controle poderia desencadear a maldade, os vícios, a loucura e os comportamentos criminosos (MARTINS, 2004: 41). Uma imagem moralmente superior das mulheres era propagada se estas cumprissem as funções sociais tidas como “naturais”, ou seja, o casamento, a maternidade e a educação dos filhos. Porém, se não conseguissem controlar seus desejos sexuais ultrapassariam a fronteira entre a normalidade e a patologia (MARTINS, 2004: 41). Logo, uma chave importante do domínio masculino na

construção histórica, social e imagética do gênero encontra suas explicações e justificativas na diferença do corpo feminino (MARTINS, 2004: 264).

3. Monstros femininos, ansiedades masculinas

O horror enquanto gênero cinematográfico¹ incorpora e reproduz o discurso médico que afirma que mulheres e homens são seres profundamente diferentes, evocando assim o medo da diferença corporal. Tais filmes são povoados por monstros femininos, que evoluem de imagens, sonhos, mitos e práticas artísticas, possuindo inúmeras facetas que reafirmam a representação² da mulher como ser ameaçador e monstruoso, entre elas: mãe primitiva, vampira, bruxa, útero monstruoso, corpo possuído, mãe castradora e psicopata (CREED, 1993: 1). É importante ressaltarmos que a concepção do feminino como algo monstruoso é comum em todas as sociedades, como se existisse algo no sexo feminino que o torna chocante, horrível e abjeto. As narrativas da mitologia clássica, por exemplo, foram povoadas por monstros femininos, como as sereias e a medusa. O horror no cinema, em diversos casos, traz narrativas sobre a suposta diferença da sexualidade feminina e de sua função reprodutora, diferença esta que é pautada no monstruoso (CREED, 1993: 2). De tal forma, o monstro feminino representa e reforça uma visão essencialista de que as mulheres, por natureza, são seres frágeis, perigosos ou vitimizados.

Barbara Creed utiliza o conceito de abjeto, sugerido por Julia Kristeva, para entendermos o feminino como monstro nos filmes de horror. O abjeto seria algo que desrespeita limites, posições ou regras, perturbando identidades, sistemas e ordens vigentes (CREED, 1996: 36). As definições de monstruoso criadas pelo horror se mostram intimamente ligadas à religiões antigas e noções históricas de abjeção: perversões sexuais, alteração corporal, morte, sacrifício humano, cadáveres, fluídos corporais, incesto e o corpo feminino (CREED, 1996: 37). Logo, o abjeto ameaça a vida, sendo sua expressão definitiva o cadáver, que no contexto

¹ Para este trabalho consideramos o gênero cinematográfico como sendo de horror e não terror. Para isso nos apoiamos na distinção feita por Rick Worland em seu livro *The Horror Film* (2007). Segundo o autor, o terror evolui de uma construção cuidadosa do suspense, perturbando ao criar apreensão de que alguma coisa horrível pode acontecer. Já o horror é uma forma emocional que não produz apenas ansiedade, mas também repulsa, se tratando de algo que literalmente aconteceu. Ou seja, se o terror faz o espectador se preocupar com o que pode vir a acontecer, o horror mostra efetivamente e concretiza este medo.

² Utilizamos o conceito de representação proposto por Roger Chartier, entendido como um modo de produção de significados e sentidos cujo processo ocorre por meio da linguagem e do exercício de poder, envolvendo práticas de significação, classificação e sistemas simbólicos. De tal forma cada série de discursos deve ser compreendida em sua especificidade, inscrita em seus lugares e meios de produção e condições de possibilidade.

bíblico significaria uma forma básica de poluição: a do corpo sem alma. Sendo assim, o horror constrói e direciona ao espectador diversas imagens do abjeto: zumbis, fantasmas, vampiros e bruxas, que reforçam a fragilidade das leis e ameaçam desestabilizar uma suposta normalidade.

Dessas imagens, a que mais incorpora o feminino é a da bruxa. É importante ressaltar que a bruxa ou feiticeira nem sempre foi uma figura monstruosa, sendo inserida no horror a partir da década de 1940 com o filme *A Sétima Vítima* (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943). Se trata, portanto, de uma figura histórica e mitológica, sendo que as mulheres consideradas bruxas inspiravam medo e respeito, conhecidas por seus papéis como curandeiras e parteiras (CREED, 1993: 74). Por muitos séculos, durante o período da gravidez as mulheres eram consideradas fontes de uma forma particular de magia, assim como em outras culturas, jovens meninas que tivessem sonhos proféticos durante o tempo de suas menarcas eram frequentemente designadas como xamãs ou bruxas (CREED, 1993: 74). O sangue menstrual também passa a ser relacionado a uma maldição envolvendo bruxaria, principalmente a partir do século XV quando a Igreja Católica se engaja no movimento da Contrarreforma e inicia os processos inquisitórios, acusando inúmeras mulheres de bruxaria, condenando-as e queimando-as na fogueira. Entre as inúmeras denúncias prevaleciam quase sempre as de natureza sexual: eram acusadas de terem relações com o Demônio, de causarem impotência masculina ou o desaparecimento do pênis (CREED, 1993: 75). Independentemente da acusação, a razão central de perseguição a essas mulheres prevalecia devido a uma associação do feminino como o Outro, como um perigoso complemento que causava medo devido à sua diferença corporal.

A representação da bruxa é muito similar à outras representações femininas, baseadas principalmente em sua natureza essencialmente sexualizada. As imagens cinematográficas reforçam o estereótipo da bruxa ou da mulher como ser mau e destruidor, uma figura monstruosa que constantemente procura destruir a ordem simbólica e cujos poderes sobrenaturais estão relacionados ao seu sistema reprodutor: “Seus poderes malignos são vistos como parte da sua natureza feminina. Ela é mais próxima da natureza do que o homem, podendo controlar forças naturais como as tempestades, os furacões e os temporais (CREED, 1993: 76)³.

³ Tradução nossa de: “Her evil powers are seen as part of her ‘feminine’ nature; she is closer to nature than man and can control forces in nature such as tempests, hurricanes and storms.”

Na visão de Julia Kristeva, o feminino é especificamente relacionado a objetos poluídos que se encontram em duas categorias principais: excrementos e sangue menstrual. Fluídos corporais, como sangue, menstruação, vômito e pus são centrais para a construção cultural e social do horror, de tal forma que o cinema confronta seu espectador com o abjeto, saturando-o com cenas de sangue, fluídos e vísceras, apontando para a fragilidade do corpo, principalmente do feminino (CREED, 1996: 43 – 44). Existe assim uma complexa ligação entre o feminino monstruoso e uma ideologia patriarcal que procura estabelecer a diferença por meio de sua representação cinematográfica, principalmente em relação às funções reprodutivas e maternas (CREED, 1996: 48).

Dos tempos clássicos até a Renascença o útero era frequentemente desenhado como dotado de chifres, para demonstrar sua suposta associação com o Diabo. No horror, a conexão entre feminino, útero e monstro é frequente, assim como a representação das emoções destrutivas das mulheres. Ou seja, estas são caracterizadas como seres frágeis e instáveis, vinculados a uma ordem da natureza (CREED, 1993: 45). A função materna é construída em tais narrativas como medonha e a habilidade feminina de dar à luz é associada ao mundo animal e da natureza, aos ciclos de nascimento, decadência e morte, já que por muito tempo a maternidade esteve associada à morte devido à alta mortalidade materna (FISCHER, 1996: 417). O útero caracterizaria uma das formas derradeiras de abjeção, trazendo contaminação como sangue, fezes e outros produtos do nascimento. O corpo feminino é marcado então como impuro e parte do mundo natural, reforçando uma separação entre o mundo feminino, natural e materno e o mundo masculino, regulado por leis que reforçam códigos de comportamento, de civilização e normalidade (CREED, 1993: 49). A habilidade feminina de dar à luz se estabelece como uma grande área demarcadora da diferença, convencionalmente assinalada como portadora de influências malignas e ocultas: “[...] o útero de uma mulher – junto com seus outros órgãos reprodutivos – significa diferença sexual e como tal possui o poder de horrorizar o oposto sexual feminino (CREED, 1993: 57)⁴.

Todos esses termos constroem as mulheres enquanto diferentes sexuais vindas do corpo masculino, assim como um outro imaginário que precisa ser reprimido e controlado para se assegurar e proteger a ordem social. De tal forma, o horror cinematográfico reforça uma posição patriarcal das mulheres como sujeitas ao masculino e ao seu poder, informando um

⁴ Tradução nossa de: “[...] that woman’s womb – as with her other reproductive organs – signifies sexual difference and as such has the power to horrify woman’s sexual other.”

medo subjacente e uma necessidade de reafirmar a dominação masculina por meio da força física, demonstrando a ameaça emanada pela sexualidade feminina. A imaginação narrativa e cinematográfica foca no corpo feminino que ocupa um espaço central na narrativa, surgindo como local especial de horror e sentimentos como medo, dor, mutilação e excreção (SHARRET, 1996: 263).

Fica claro que os filmes de horror dialogam e revelam medos e desejos universais – o medo da dor, do ataque ao corpo, da desintegração e da morte – assim como medos masculinos específicos em relação ao poder reprodutivo feminino e de uma emancipação feminina nos espaços políticos, sociais e econômicos, além de medos femininos relacionados à agressividade e violência sexual, por exemplo (CREED, 1993: 156). De tal maneira, o cinema entendido enquanto um sistema simbólico, funciona para amenizar as ansiedades masculinas perante o feminino, sendo fundamental e influenciando na forma como as mulheres são tratadas política e socialmente. A ideologia e mensagem transmitidas por tais filmes operam para conter a sexualidade feminina, controlando seus desejos e subjetividades em uma série de práticas repressivas e violentas que negam sua autonomia perante o próprio corpo (CREED, 1993: 162).

4. Se Eles Apenas Soubessem que Ela tinha o Poder: uma análise de Carrie, a Estranha

Carrie, a Estranha foi lançado em 3 de novembro de 1976 nos Estados Unidos e em 14 de janeiro de 1977 na Grã-Bretanha. O longa metragem de 98 minutos é uma versão roteirizada por Lawrence D. Cohen do romance homônimo do escritor estadunidense Stephen King, sendo dirigido por Brian De Palma⁵. A produção contou com um orçamento de cerca de \$1,8 milhões de dólares, rendendo posteriormente mais de \$33 milhões e recebendo duas indicações ao Oscar em 1977 de Melhor Atriz para Sissy Spacek e Melhor Atriz Coadjuvante para Piper Laurie. Em 1988, a história foi transformada em um musical, estreando nos Estados Unidos na Broadway e na Inglaterra. Além disso, uma sequência foi lançada em 1999 com o título de A Maldição de Carrie (*The Rage: Carrie 2*, Katt Shea, 1999), assim como uma nova adaptação foi feita exclusivamente para a televisão em 2002 (*Carrie*, Bryan Fuller, 2002). Em 2013 foi lançado mundialmente um *remake* com o mesmo nome, dirigido por Kimberly Peirce.

⁵ Além de Carrie, Brian De Palma dirigiu: Vestida para Matar (1980), Scarface (1983), Os Intocáveis (1987) e outros.

A produção foi um sucesso de bilheteria e de críticas. Roger Ebert⁶ o considerou “um filme de horror absolutamente fascinante”, assim como um “fidedigno retrato humano” conferindo ao filme três estrelas e meia em um total de quatro⁷. A crítica publicada na revista *Time* em 8 de novembro de 1976 afirmava:

*O triunfo máximo de Carrie se encontra espetacularmente além do que qualquer um está acostumado nesse gênero antiquado. O estilo certo e poderoso de Brian de Palma, a combinação de romance, humor sombrio e satírico com um suspense fantasmagórico transforma o que poderia ser um resultado abominável. Desde a sua primeira cena, Carrie prende a mente, energeticamente a agitando, e se recusa a largá-la até mesmo depois dos créditos finais (RIGBY, 2011: 195).*⁸

Outra crítica publicada na revista *Films Illustrated* em janeiro de 1977 elogiava o filme e sua equipe, afirmando ser “um filme sublime para se ver de novo e de novo”. Em 2008, o filme ficou na 86ª posição na lista dos 500 melhores filmes de todos os tempos feita pela revista britânica *Empire*⁹.

O filme narra a vida e história da introspectiva adolescente estadunidense Carrie White, interpretada por Sissy Spacek, de 17 anos, que devido a sua timidez, o uso de roupas estranhas e uma fervorosa criação religiosa, sofre todos os tipos de humilhação por parte de seus colegas da escola. A personagem é o alvo de todas as piadas e brincadeiras de mau gosto, sendo considerada a *outsider* social do colégio. Acerca de seu livro, Stephen King afirmou que a personagem é em grande parte uma representação de como as mulheres encontram seus próprios canais de poder e de como os homens temem as mulheres e suas sexualidades (CLOVER, 1993: 3). O enredo trabalha com a representação dos rituais cruéis e excludentes do Ensino Médio, utilizando a linguagem da fantasia e do sobrenatural para abordar questões como a adolescência e a sexualidade feminina.

O que diferencia Carrie do resto das adolescentes de sua idade é que esta possui poderes telecinéticos que são fortalecidos com a chegada de sua primeira menstruação. No início do filme, o espectador se depara com um vestiário feminino lotado logo após uma aula de educação física do Ensino Médio. A câmera passa por inúmeras meninas se despiendo e se

⁶ Roger Ebert foi um famoso crítico de cinema estadunidense. Ficou conhecido, junto com Gene Siskel, por popularizar os programas de televisão especializados na discussão e crítica de filmes.

⁷ A crítica de Ebert foi publicada originalmente no jornal *Chicago Sun-Times*, mas encontra-se disponível no site em homenagem ao crítico: <http://www.rogerebert.com/reviews/carrie-1976> (acessado em 7 de maio de 2015).

⁸ Tradução nossa de: “*Carrie’s* ultimate triumph is spectacular beyond anything one is used to in this antique genre. Brian De Palma’s sure and powerfully individual style, blending romance, darkish satirical humor and suspenseful spookiness, transforms what could have been dreary stuff. From its first shot, *Carrie* catches the mind, energetically shakes it and refuses to let go even after the end credits have rolled.”

⁹ A lista pode ser visualizada pelo site: <http://www.empireonline.com/500/82.asp> (acessado em 7 de maio de 2015).

arrumando, concentrando-se em seus corpos nus, para finalmente focar e apresentar Carrie, que continua no chuveiro. Em seguida, sangue menstrual começa a descer das coxas da personagem, que sem saber o que estava acontecendo, devido à falta de conhecimento, entra em desespero ao achar que se encontra ferida e por consequência, morrendo. Ao gritar e pedir ajuda, a jovem vira objeto de piada por parte de suas colegas que riem de seu medo e jogam absorventes em seu corpo curvado sob o chão do banheiro. A personagem é então resgatada pela professora de educação física, senhorita Collins, interpretada por Betty Buckley. Enquanto a professora procura acalmar Carrie, que se encontra inconsolável no chão, uma lâmpada do vestiário estoura, demonstrando o fortalecimento de seus poderes.

Em uma tentativa de se redimir após os acontecimentos no vestiário, uma de suas colegas, Sue Snell (Amy Irving) desiste de ir ao baile e pede que seu namorado, Tommy Ross, um dos rapazes mais populares da escola, convide Carrie para a festividade. No começo, Carrie reluta em aceitar o convite, devido à sua timidez e também por acreditar ser mais uma mentira para humilhá-la publicamente. Entretanto, as intenções de Sue e Tommy se mostram realmente benevolentes, procurando ajudar Carrie. Por fim, a personagem acaba aceitando o convite, contrariando e desacatando as ordens de sua mãe, demonstrando assim uma atração por Tommy, fruto de sua sexualidade emergente. Durante o baile, o espectador é levado a acreditar que Carrie finalmente alcançaria um final feliz. Porém, os resultados do concurso de rei e rainha são perversamente alterados para que Carrie e Tommy sejam coroados. No momento da coroação, em que o par é conduzido ao palco do ginásio, Carrie realmente encarna a heroína dos contos de fada, sendo transformada, metaforicamente, de patinho feio em um belo cisne.

Novamente a personagem é submetida a uma cruel “brincadeira” por parte de seus outros colegas, sendo que um balde com grande quantidade de sangue de porco é virado em cima de sua cabeça. A partir desse momento, Carrie entra em um transe vingativo e inicia uma chacina, matando praticamente a todos que se encontravam no ginásio do colégio, seus colegas, professores e acompanhantes, causando um incêndio de grandes proporções. A imagem angelical e inocente da personagem é então substituída e revertida por uma de ser demoníaco e destruidor implacável. É possível afirmarmos que é no corpo adolescente e feminino de Carrie que se estabelece um lugar onde a figura do monstro converge com a figura da vítima.

Uma das questões mais importantes do filme é a relação estabelecida entre Carrie e sua mãe, Margareth (Piper Laurie), podendo esta ser vista como extremamente repressora e psicótica. A Senhora White, uma fanática religiosa, acredita que a sexualidade feminina é uma herança do Diabo e responsável pela queda do ser humano das graças de Deus. Sendo assim, procura controlar Carrie de uma maneira muito mais religiosa do que maternal, buscando salvar sua filha dos pecados femininos e corporais, inclusive omitindo questões acerca de sexualidade e reprodução, o que leva Carrie a acreditar que está morrendo nos eventos iniciais do filme. Para a Sra. White, o ato sexual é algo sujo e os homens são seres perversos. Logo após a menarca de Carrie, argumenta que agora os meninos viriam atrás de sua filha como verdadeiros animais, sentindo o cheiro do sangue. A personagem inclusive recorre à história bíblica de Adão e Eva, afirmando que Eva foi fraca e libertou o pecado do intercurso sexual, sendo punida primeiro pela maldição do sangue e depois pela maldição da gravidez. De tal maneira, a Sra. White reforça o medo e a ansiedade associados historicamente ao corpo e à sexualidade feminina, acreditando que a menstruação é uma maldição hereditária entre as mulheres, vistas como filhas de Eva e carregando assim o pecado original. Quando Carrie se arruma para ir ao baile trajando um vestido rosa, a Sra. White a repreende por sua suposta vaidade, afirmando que vermelho e seus similares seriam a cor do pecado. Além do mais, se refere aos seios da filha como “travesseiros imundos”, afirmando que todos poderiam vê-los a partir do seu decote¹⁰. Podemos afirmar então que o enredo trabalha desde o começo com a existência de uma suposta “culpa feminina”, em que o corpo é o lugar de transgressão, perigo e punição.

Logo após a destruição e assassinatos no baile, Carrie volta à sua casa procurando uma reconciliação com a mãe, que a advertiu a não ir ao evento profetizando que desgraças ocorreriam e que todos iriam rir dela. A personagem se despe de suas vestes ensanguentadas, entrando em uma banheira e se livrando de todas as impurezas, retornando assim ao mundo materno e para um status de criança. Quando Carrie encontra a mãe e a abraça, pedindo perdão e aceitando por fim suas crenças, a Sra. White executa a punição máxima e esfaqueia a filha pelas costas, em um ato de sacrifício. Utilizando seus poderes, mas já enfraquecida devido ao ferimento, Carrie comanda mentalmente uma grande quantidade de facas e objetos

¹⁰ Em diversas outras cenas, a personagem censura as tentativas frustradas de Carrie em se aproximar dos colegas ou de se encaixar em um padrão de beleza. Em uma delas, quando Carrie recusa um pedaço de torta de maçã afirmando que lhe causava espinhas, a Sra. White responde que estas seriam uma forma utilizada por Deus para castigá-la.

afiados que atingem sua mãe e a penduram na parede, em uma pose muito similar a de Jesus Cristo sendo crucificado. Nas cenas finais, a personagem retira o corpo sem vida da mãe pregado na parede e retorna para um armário embaixo da escada – o mesmo lugar em que era trancada para rezar e pedir perdão por ter nascido mulher – onde as duas são engolidas pela casa que vem abaixo devido aos poderes descontrolados de Carrie.

O filme é notadamente marcado por uma imagética menstrual, sendo o sangue visto como uma figura abjeta e negativa. O enredo se inicia com a menarca da personagem e atinge seu clímax com o sangue de animal derramado em sua cabeça. Ou seja, a ideia de sangue toma diversas formas ao longo do filme, como sangue menstrual, de porco e contaminado por pecado e morte, sendo até mesmo associado à cor do vestido da personagem. A produção carrega uma noção supersticiosa do sangue menstrual, visão propagada por inúmeros mitos e religiões. Como já foi mencionado, muitas culturas delimitam proibições envolvendo menarcas e mulheres menstruadas, considerando que durante este tempo estariam poluídas ou possuídas por espíritos sobrenaturais e perigosos (LINDSEY, 1996: 284). De tal forma, os poderes descontrolados de Carrie, que a constroem como um monstro, são iniciados justamente pelo sangue menstrual, fonte de sua dor, mas também de seu estranho poder. Através das personagens de Carrie e Margareth White vemos uma reatualização da associação da figura feminina com o Mal encarnado, além de diversos estereótipos femininos, assim como a maternidade anormal, sua possibilidade como ritual de morte e não de vida. (MARTINS, 2010).

Podemos concluir que Carrie não é retratada apenas como um monstro, como é o caso de inúmeros outros personagens do cinema, como Frankenstein ou Drácula, mas sim como um monstro cuja diferença sexual é fundamental para o horror e medo que causa. Sua monstrosidade e seus poderes telecinéticos são explicitamente associados à sua primeira menstruação e sexualidade latente. Sendo assim, o fato de Carrie atingir a puberdade e começar a se interessar sexualmente por garotos serve também como um alerta para os perigos e estragos que o desejo sexual feminino descontrolado pode causar, já que seus poderes são literalmente uma inscrição de seus violentos desejos (LINDSEY, 1996: 285).

5. Considerações Finais

Em boa parte da produção imagética - fílmica ou de outra natureza - a mulher é portadora do mal devido a sua sexualidade. Sendo assim, aparece como objeto erótico dentro e fora da

tela, exemplificando que a magia do cinema está equipada com uma manipulação do prazer visual satisfatório, codificando o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante (MULVEY, 1999). O cinema constitui uma produção particular e plena de discursos de gênero, elaborando uma ampla teia de relações sociais e também de classe e raça, na qual as lutas simbólicas são um dos principais terrenos da luta política. De tal forma, o discurso cinematográfico produz, constrói e dissemina formas poderosas na vida social e mental (ADELMAN, 2010).

Com este trabalho buscamos compreender como o horror também se encontra inserido dentro das representações de gênero e sexualidades. As mulheres foram relegadas à ausência, silêncio e marginalidade por muito tempo, seja na sociedade, nas produções culturais ou na produção do conhecimento. A questão do olhar masculino no cinema acaba por reforçar tal ideia, sendo este visto como capaz de dominar e reprimir a mulher por meio de um poder controlador sobre seu discurso, corpo e desejo (KAPLAN, 1995).

O corpo feminino, principalmente quando definido em relação à suas funções reprodutoras e maternas, sempre se mostrou como lugar de embate entre o Bem e o Mal, tendo fortes associações com o monstruoso e o demoníaco, como podemos notar claramente no filme analisado. *Carrie, a Estranha*, utiliza-se de uma linguagem do fantástico para apresentar fantasias e medos claramente masculinos, que constroem o feminino como perigoso. A sexualidade feminina é exposta como monstruosa e ameaçadora, associada à questões como violência, contágio, loucura e morte, sendo estabelecida como figura abjeta por supostamente ameaçar a ordem patriarcal (CREED, 1993: 83).

Desde a cena inicial, o longa-metragem apresenta imagetivamente a diferença sexual e corporal feminina, dando enfoque nos seios, pernas e corpos nus das estudantes no vestiário. A diferença do corpo feminino é retratada como uma aberração, sendo que seus fluídos, sua capacidade reprodutora e sexualidade são a verdadeira fonte de horror do filme. Ao longo do enredo somos encorajados a nos identificar e criar simpatia com Carrie, uma adolescente aterrorizada pelo despertar de sua sexualidade e sua incapacidade de manter-se inserida nos rígidos padrões impostos culturalmente à feminilidade, tentando em vão reprimir seus desejos e conseqüentemente seus poderes. Entretanto, o desfecho trágico da história de Carrie sugere que as mulheres, principalmente após a puberdade, encontram-se em um estado frágil e perigoso, sendo constantemente ameaçadas por forças que podem as levar à loucura e à atos violentos.

De tal forma, a produção cinematográfica escolhida trabalha com questões há muito tempo discutidas acerca das diferenças anatômicas entre mulheres e homens, levantando aspectos da sexualidade feminina que os sujeitos masculinos consideram monstruosos e perigosos porque não lhe são familiares (LINDSEY, 1996: 293). Observamos então que diversos filmes empregam mitos, tabus e o inconsciente medo da sociedade em relação à figura feminina, sendo esta caracterizada de diversas maneiras, geralmente vítima, monstro, louca ou sedutora. Desta forma, procuramos fornecer interpretações e subsídios para se repensar a representação feminina pelo cinema, questionando dimensões de poder e identidades tidas como naturais, tendo em mente as construções subjetivas das sensibilidades e de sentimentos contraditórios nas sociedades contemporâneas. A representação do feminino como algo monstruoso se insere em um projeto ideológico muito mais amplo, do qual o cinema de horror faz parte, designado a perpetuar a crença de que a suposta natureza unitária das mulheres é intrinsecamente conectada à sua caracterização como diferente sexual do homem.

6. Referências Bibliográficas

- ADELMAN, Miriam [et al] (Orgs). Introdução. In: **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CHARTIER, Roger. O Mundo Como Representação. In: **Estudos Avançados**. vol.5 n.º11, São Paulo, Jan./Apr. 1991. PP. 173 – 191.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.
- CREED, Barbara. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 35 – 65.
- _____. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1993.
- FISCHER, Lucy. Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 412 – 431.
- GRANT, Barry Keith (Org). Introduction. In: **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film**. EUA: University Of Texas, 1996. PP. 1 – 12.
- HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 1997.

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

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

KRISTEVA, Julia. **Desire in Language:** a Semiotic Approach to Literature and Art. Oxford: Blackwell, 1984.

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

LINDSEY, Shelley Stamp. Horror, Feminity and Carrie's Monstrous Puberty. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film** . EUA: University Of Texas, 1996. PP. 279 – 295.

MARTINS, Ana Paula Vosne. O martírio da tenente Ripley: a mulher e o Mal no cinema de ficção científica. In: ADELMAN, Miriam. *et al.* (Orgs). **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas.** Curitiba: Ed. UFPR, 2011. PP 153–159.

_____. **Visões do feminino:** a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism: Introductory Readings.** New York: Oxford UP, 1999. PP. 833 – 844.

RIGBY, Jonathan. **Studies in Terror:** Landmarks of Horror Cinema. Cambridge: Signum Books, 2011.

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

SHARRETT, Christopher. The Horror Film in Neoconservative Culture. In: GRANT, Barry Keith (Org). **The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film** . EUA: University Of Texas, 1996. PP. 253 – 276.

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