

Garotas até o fim!

genealogias do corpo de mulheres em filmes de horror (1974–1984)

Nilton Milanez
João Pedro Santos Oliveira

Resumo: Este artigo se insere no quadro dos Estudos Discursivos Foucaultianos e propõe-se a analisar um tipo específico de personagem materializado em filmes de horror *slasher*: a *final girl*. Essa análise se dá à luz do conceito de genealogia para Michel Foucault. A análise do *corpus* segue como metodologia a construção de séries e seu batimento, a fim de identificarmos suas regularidades discursivas. O presente texto culmina na constatação de uma ‘genealogia corporal interna’ das *final girls*, que configura ao mesmo tempo uma genealogia própria ao corpo de cada personagem, dentro de seu próprio filme, e em relação com outros.

Palavras-chave: Corpo, Discurso, Genealogia, Filme de horror, Regularidades discursivas

Girls to the final point! genealogies of women bodies in horror movies (1974-1984)

Abstract: This article is located in the Foucaultian Discursive Studies scope and intend to analyze a specific kind of character that materializes in

Prof. Dr. Nilton Milanez (UEFS/LABEDISCO); João Pedro Santos Oliveira (UEFS/PIBEX/LABEDISCO).

slasher horror movies: the final girl. This analysis happens under the concept of genealogy for Michel Foucault. The corpus' analysis follows as a methodology, the making of series and their comparison, aiming to identify the regularities in which the characters converge or diverge. The following text culminates on the confirmation of an 'internal corporal genealogy' of the final girls, which is set as a genealogy that is respective to each character's body inside its own movie, and in relation with other ones.

Keywords: Body, Discourse, Genealogy, Horror movie, Discursive regularities.

Primeiras cenas de um discurso sobre a mulher

Este trabalho compreende um estudo dos filmes de horror no quadro dos estudos discursivos foucaultianos. Temos como objeto, mais especificamente, um tipo de personagem comum aos filmes de horror chamado de *final girls*. As *final girls*, meninas que resistem e sobrevivem até o final nos filmes de horror, foram assim denominadas por Carol J. Clover (CLOVER, 2015), a fim de ressaltar o espaço das mulheres que derrotam os vilões assassinos e chegam, a qualquer custo, vivas ao final do filme. Às vezes destroçadas física e psicologicamente, outras com planos estratégicos de sobrevivência, superam sempre, entretanto, as atrocidades horroríficas de seus monstros, atualizando suas histórias para um lugar de força, engenhosidade e gerenciamento de si.

Para tanto, construiremos o que vamos chamar de genealogia corporal interna (doravante GCI) das personagens Sally, Laurie e Nancy, que fazem parte, respectivamente, dos filmes *O Massacre da*

Serra Elétrica, de 1974, dirigido por Tobe Hooper, *Halloween*, de 1978, dirigido por John Carpenter, e *A Hora do Pesadelo*, de 1984, dirigido por Wes Craven, para compreender o funcionamento das noções de interioridade e exterioridade que marcam o sujeito, a partir dos estudos de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (COURTINE, HAROCHE, 1988). A GCI se fundamenta a partir da noção de genealogia para Michel Foucault, para quem “a genealogia, como análise de proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história” (FOUCAULT, 1979, p. 15), sendo, assim, a relação entre o corpo e seus furores na história que nos servirão de guia para acompanhar as *final girls* até o final da trilogia elencada. Desse modo, consideraremos a GCI de cada filme como a forma em que os acontecimentos narrativos afetam, modificam e moldam os corpos dessas personagens mulheres.

Demonstraremos como esta genealogia emerge na superfície dos corpos das *final girls* e como esta emergência está fortemente ligada ao modo como os sentimentos e pensamentos se movimentam com vistas a uma produção discursiva de força e resistência para as garotas. Estabeleceremos, então, para construção e análise de cada GCI um conjunto de séries que, na sua delimitação, formarão outros estratos de audiovisualidades em associação uns com os outros, formando, assim, o que compreendemos como séries de séries (FOUCAULT, 1979; MILANEZ, 2015).

Isso significa dizer que, metodologicamente, trabalharemos com recortes de sequências de cada filme, agrupando-os em categorias de acordo com as singularidades corporais evidenciadas, tais como

sequências de audiovisualidades¹ sobre os cabelos, as roupas, a superfície da pele marcada ou não por ferimentos, sujeira e sangue, formando, portanto, novas sequências audiovisuais que serão, então, o foco de nossas análises. Traçaremos, também, em prol da análise dos objetos, o batimento entre as formações corporais nos diferentes filmes, confrontando-as para buscar as similaridades, diferenças e singularidades nos filmes elencados.

Ao longo desse processo teórico-analítico discursivo, introduziremos a problematização sobre monstrosidades e moralidades, afim de fechar um quadro possível para as posições das *final girls* em uma breve história com filmes de horror significativos de duas décadas diferentes, passando pelos anos, 1974, 1978 e 1984, construindo, desse modo, um breve fio genealógico que deixa deflagrar, grosso modo, como o corpo das mulheres nesse período estão investidos da força das condições de possibilidade para cada uma de suas épocas.

Para um breve modo de emergência do discurso: a narrativa fílmica

Antes de mais nada é interessante falar sobre alguns acontecimentos que cercam as personagens que aqui serão estudadas. Sally, a protagonista de *O Massacre da Serra Elétrica* é uma jovem garota que vê seu irmão ser brutalmente assassinado por um de seus algozes, *Leatherface*, exemplificando um espaço de sujeição, submissão e controle do exercício da mulher socialmente, o principal assassino

1. As audiovisualidades aqui utilizadas como séries para análise do *corpus* estão disponíveis no canal “Garotas até o fim - Audiovisualidades” do site youtube.com.

do filme, que se chama *Leatherface*. Após isso a garota é sequestrada, torturada e humilhada pela família desse assassino, até que ela consegue escapar do cativeiro onde estava mantida, chegar a uma estada próxima, e escapar com a ajuda de motoristas que lhe resgatam de uma perseguição que seguia entre ela e *Leatherface*, deixando ventilar discursivamente uma ruptura no emparedamento social, atribuindo à mulher força e vitalidade históricas.



Figura 1: Micro-acontecimentos em *O Massacre da Serra Elétrica*

Em *Halloween*, o maníaco chamado Michael Myers, um monstro moral por excelência, condenado por assassinar a irmã quando criança escapa do hospício em que está confinado nas vésperas do Halloween, e desde então passa a perseguir e observar à distância a heroína do filme, Laurie, fazendo deflagrar discursos sobre loucura, criminalidade no âmbito das monstruosidades. Já na noite de Halloween ele parte para o ataque assassinando as amigas de Laurie e seus namorados, e perseguindo a *final girl*, também na tentativa de matá-la. Laurie acaba entrando em combate com o vilão, escapando com vida: o embate entre subjugação e enfrentamento da mulher diante de procedimentos de controle de seu dizer.



Figura 2: Cronologia dos acontecimentos em *Halloween*

Já Nancy, a *final girl* de *A Hora do Pesadelo*, é uma estudante que vê seus amigos e namorado serem massacrados pelo espírito vingativo de Freddy Krueger, que invade e controla seus sonhos, distorcendo a realidade dentro deles. Nesse enredo, observamos formas sutis de controle no interior do próprio sujeito, por meio de imagens que o identificam com a luta discursiva para ocupar o lugar que lhe é de direito desde sua interioridade na relação de si consigo. Nancy aos poucos estuda Freddy, aprendendo sobre seus poderes e suas fraquezas, e finalmente derrota-o após um longo embate físico e intelectual entre os dois, demonstrando a habilidade tática e estratégica necessários a mulher em um mundo patriarcal.



Figura 3: Micro-acontecimentos em *A Hora do Pesadelo*

Visibilidade, invisibilidade e genealogia: o corpo como domínio do enunciável

A partir daqui construiremos a análise dos corpos das *final girls* em questão. Agruparemos para tal suas singularidades: seus cabelos, suas peles e suas roupas pois, “Se assim considerarmos o que inicialmente identificamos como corpo, poderemos compreendê-lo não somente como uma simples prática corporal e objetivante, mas como prática discursiva” (MILANEZ, 2009, p. 215). Nesse sentido, tomaremos essa prática, confrontando imagens selecionadas dessas particularidades, para criar séries e compará-las em busca de regularidades e distinções com a finalidade de trazer à luz noções discursivas sobre o corpo alinhavadas aos objetos do discurso das audiovisualidades selecionadas. Para tal, consideraremos como base os modos de formação dos objetos, centrados nos estudos arqueológicos de Michel Foucault. Elaboramos como objetos de discurso os traços físicos e corporais das garotas, uma vez que “Seria preciso inicialmente demarcar as superfícies primeiras de sua emergência: mostrar onde podem surgir, para que possam, em seguida, ser designadas e analisadas essas diferenças individuais” (FOUCAULT, 2008, p.46).

Primeiramente, apresentaremos a personagem Sally, do filme *O Massacre da Serra Elétrica*, a fim de destacar o processo genealógico corporal, acompanhando, assim, a deterioração de seu corpo em detrimento do que acontece durante a narrativa. O filme se inicia com Sally bem-arrumada, com os cabelos perfeitamente lisos e penteados,

o corpo sem nenhuma marca física visível, as roupas em perfeito estado. À medida que ela vai perpassando por acontecimentos tenebrosos, tudo isso vai sendo marcado e sua forma corporal, vai se arruinando. Seus cabelos vão ficando assanhados, bagunçados, suas roupas vão se rasgando, se sujando, e seu corpo, principalmente na área do rosto, vai ganhando diversos ferimentos e hematomas (Figuras 4-7). A condução das audiovisualidades no filme se presta, portanto, a configurar a degradação corpóreo-moral da personagem, na tentativa de lhe extrair participação coletiva e intervenção societária.



Figura 4: Sally em fuga após encontrar o assassino pela primeira vez: já é possível ver alguns ferimentos em seu corpo e algumas marcas de deterioração em suas roupas



Figura 5: Sally nos momentos iniciais do filme, antes de encontrar a ameaça: cabelo perfeitamente penteado e liso, roupas em bom estado e corpo sem ferimentos



Figura 6: Sally em uma cena mais próxima do final do filme, após as torturas praticadas por seus algozes: penteado desfigurado, várias manchas de sangue e ferimentos (que inclusive a impedem de correr normalmente), e roupas esburacadas e rasgadas



Figura 7: Sally no final do filme: ao escapar dos seus algozes a garota já tem suas roupas completamente destruídas, seu penteado acabado, e seu corpo coberto de ferimentos e sangue

As situações trágicas organizam Sally enquanto sujeito a partir de elementos tanto internos quanto externos à personagem. Compreendemos essa constituição a partir da problemática da invisibilidade e visibilidade de traços que marcam a superfície do corpo do sujeito com Courtine e Haroche, ao explicarem-nos que “O homem divide-se em dois: é ao mesmo tempo invisível e visível, homem interior e homem exterior. Mas existe um laço entre a interioridade oculta do homem e a sua exterioridade manifesta.” (COURTINE, HAROCHE 1988, p. 32), portanto, os movimentos das paixões que habitam o homem interior são marcados à superfície do corpo. Aliando-nos à essa modalidade de existência do corpo para o sujeito, visamos à

envergadura daquilo que pode e não pode ser dito e visto por meio do corpo, ou seja, aquilo que emerge como efeito corporal dos sentimentos das paixões e da intensidade das sensações. Estamos falando, para ser mais direto, de dizeres do corpo que vão elevar o sujeito a um posicionamento discursivo. 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 de seu tempo.

Seguindo essa perspectiva, constatamos que a personagem está marcada por aspectos de sua interioridade e exterioridade, aspectos estes que estão em comunhão. A ‘Sally interior’ como gostaríamos de denominar, é aquela que é formada pelos seus sentimentos, seja pela sua serenidade e sua contenção no início do filme, ou pelo seu desespero enquanto ela era perseguida por seus algozes. Já a ‘Sally exterior’, como a entendemos, é constituída por suas formas corporais e peças de vestuário: seus cabelos lisos e penteados, sua pele lisa, sem marcas e suas roupas bem conservadas mostrados nos momentos anteriores ao encontro com as ameaças que dão lugar aos fios dispersos de seu cabelo, seu corpo estampado de ferimentos e suas vestes rasgadas que aparecem aos poucos após seu primeiro encontro com o assassino que materializa a ameaça no filme são responsáveis por dar forma à ‘Sally exterior’.

Em ambas as situações, ou seja, antes e depois de se deparar com a ameaça, a Sally exterior mostra-se em sintonia com a interior. No decorrer do filme não vão sendo marcados à superfície do corpo de Sally os movimentos de suas paixões, mas sim os movimentos de seus

medos, de sua tristeza, sua raiva, enfim, todos os sentimentos ruins que a deterioram internamente também são denunciados na sua deterioração externa, e este é o laço entre sua interioridade oculta e sua exterioridade manifesta, domínios de visibilidade e invisibilidade dos dizeres do corpo que alçaram o sujeito ao enunciável de si.

Sob esses parâmetros, observaremos em Sally um processo crescente de histerização, que a conduz a manter-se dizendo cada vez mais violentamente por meio de seu corpo sobre o processo de subjugação a que está submetida. Nesse sentido, os sentimentos de desespero de Sally, reafirmados por suas atitudes de insegurança e medo, ou seja aquilo que lhe passa no interior de si, acabam por deflagrar um comportamento na exterioridade de seu corpo. Esse funcionamento discursivo na constituição do sujeito se torna visível gradativamente à medida que Sally se destitui de um padrão de comportamento disciplinado e controlado para tomar formas de desfiguração e violação sobre seu corpo (Figuras de 4 a 7). Essa perda do referencial corporal visível no corpo marcará no nível do enunciável - isto é, nas camadas em que o dizer do corpo será atravessado por um campo do discurso - uma destituição de si, uma ruptura da condição do sujeito sobre si mesmo, fazendo, portanto, equivaler-se os campos da Sally interna com a Sally externa.

Dada essa contingência entre as Sallies interior e exterior, que é constituída pelas modificações que a personagem sofre durante o filme, constatamos também um estudo genealógico da garota: seus sentimentos e principalmente seu corpo não são os mesmos durante todo o filme, assim como não se igualam em pontos distintos do enredo. Para entender o modo que os posicionamentos da garota

emergem durante o filme é necessário associá-las à história que a atravessa e modifica, e que é própria da narrativa fílmica, constituindo o que chamamos de genealogia interna à personagem e ao seu filme, à sua história.

O interior e o exterior corporal: enunciabilidade do impedimento, da privação e do governo

A ideia de características exteriores que marcam o interior de um sujeito formando uma genealogia interna ao filme também emerge em Laurie, a protagonista de *Halloween*, porém de forma bem menos gráfica que em Sally. Desde o início do filme até pouco antes dos acontecimentos traumáticos que Laurie vivencia, o filme nos entrega uma garota vestida com roupas intactas, cabelos contidos e sem nenhum tipo de ferimento visível, configurando já um campo para os dizeres do corpo e suas visibilidades sobre sua superfície

Mais tarde, ao longo da narrativa, a garota encontra os corpos de seus amigos já massacrados pelo assassino, entra em desespero e logo em seguida é atacada por ele, que usando uma faca imprime na camisa da jovem um rasgo e em sua pele um corte, colocando em seu corpo as primeiras marcas físicas que sintoniza a Laurie exterior



Figura 8: Laurie antes dos acontecimentos trágicos em *Halloween*

à interior. É importante notar que o que antecipa o ferimento e o rasgo no sujeito físico de Laurie é o despertar de seus medos por encontrar os cadáveres de seus amigos. As marcas da insegurança e do horror que atravessam Laurie em seu sujeito interior são, quase que instantaneamente, acompanhadas pelas marcas que atravessam seu sujeito exterior.



Figura 9: Laurie encontra seus amigos mortos e em seguida é atacada por Michael Myers

Já no final do filme nos deparamos com o corpo de Laurie em seu maior estado de deterioração, além da roupa rasgada e do corte no braço, a garota tem manchas de sangue nas mãos e o cabelo desregrado, isso após sofrer as situações traumáticas que a marcaram internamente, encontrando seus amigos vítimas do assassino, Michael Myers, e lutando contra ele para sobreviver, os sujeitos interior e exterior de Laurie aparecem aqui em congruência, ambos deteriorados. No nível do enunciável temos mais uma vez o impedimento e a privação da mulher em eventos que exigem força, tática e gerenciamento de si.



Figura 10: Laurie nos momentos finais do filme

De forma ainda mais sutil, aparece também uma congruência entre o interior e o exterior de Nancy, a *final girl* de *A Hora do Pesadelo*, mas dessa vez o foco da deterioração externa não está nas roupas, ou no corpo da garota, mas está principalmente no cabelo. Temos, aqui, no campo do enunciável, uma “arte capilar” que “nos lança à avaliação de códigos morais que parecem instrumentalizar modelos de conduta” (MILANEZ, 2015, p. 248). Após seu primeiro encontro com Freddy em um de seus pesadelos, Nancy ganha a coloração grisalha em uma mecha de seus cabelos, e esta mancha vai ganhando proporções maiores no decorrer do filme.



Figura 11: O desenvolvimento da mecha branca no cabelo de Nancy

No campo de enredo do filme isso poderia ser lido como uma representação do estresse e da perda da sanidade que a personagem sofre e que se agravam a cada encontro com o vilão que invade seus sonhos. Aqui se demarcam os movimentos da insanidade que ataca a “Nancy interior”. Sua interioridade oculta é responsável por tin-

gir de grisalhos os cabelos da “Nancy exterior”, marcando assim sua exterioridade manifesta, e sintonizando-a à interioridade da personagem, a fim de enunciar a sua impossibilidade moral e ética de administrar, governar a si e, conseqüentemente, exercer posições de governo sobre a vida dos outros.

○ domínio da sexualidade e os monstros morais

Tomamos, ainda, o sujeito personagem Nancy em *A Hora do Pesadelo* e as marcas em sua superfície corporal, mais especificamente, a capilar. Nancy apresentará uma mecha grisalha em seus cabelos como índice da denúncia de um tipo de impureza, enunciando o lugar de uma mácula. Quando Nancy passa a ser visitada em seus pesadelos por Freddy Krueger torna-se ‘maculada’, já que estas visitas possuem uma configuração enunciativa sexual. Esta ideia nos leva em nossa análise a considerar a relação entre Freddy e Nancy no âmbito do que Michel Foucault (FOUCAULT, 2011, p. 93) denominou de “monstro moral”, noção que aproxima os atos da representação de um monstro ou de uma aberração da natureza. Destacamos um ponto diferencial na fala de Foucault ao nos explicar que “não é a aberração da natureza que é, em si mesma, infração, mas a infração é que remete, como se à sua origem, como se à sua causa, como se à sua desculpa, como se ao seu contexto, pouco importa, a algo que é a aberração mesma da natureza” (FOUCAULT, 2001, p. 94).

Temos como objeto de estudo, aqui, portanto, filmes situados dentro de uma sociedade nas quais as práticas sexuais são moldadas por uma moral religiosa que fora construída por instituições religio-

sas que se valem “de uma rede de poderes - social e histórico - para coibir o sexo antes do casamento, exclusivamente, através de uma interdição” (LIMA, 2018, p.65). Tendo este fato estabelecido, sabemos dos meandros que consideram a atividade sexual como tabu no quadro da interdição de prática dos prazeres. Assim é comum vermos em filmes de horror a punição para a conduta de práticas sexuais. É clichê conhecido aquele do assassino que mata quem faz sexo. Porém, nas *final girls* isso é mostrado de forma diferente.

Sally, pouco antes de ser sequestrada por um de seus algozes, entra em combate físico contra ele, durante o qual ela é derrubada e posta deitada no chão, enquanto o agressor se coloca e força seu corpo por cima do dela e a espanca com um cabo de vassoura.



Figura 12: Sally sendo espancada

Em outro momento, ainda amarrada e sentada à mesa, a garota implora por clemência, e durante um plano de câmera mais fechado diz aos seus torturadores em um tom suave, fraco e amedrontado, que se for solta ‘fará qualquer coisa que eles quiserem’, algo que enuncia a submissão de Sally aos seus sequestradores. O *querer* ao qual Sally se refere enuncia a realização e subjugação aos desejos sexuais de seu violador. Logo em seguida, Sally se põe a chorar e emite

um grito de horror, materialidade sonora em desobediência com a ordem de subjugação ao qual foi submetida, um grito de resistência.



Figura 13: Sally implora para ser libertada

Mais tarde, já amarrada e posta contra sua vontade à mesa da família canibal, um dos agressores faz um pequeno corte no dedo de Sally, e o insere na boca de outro canibal, um idoso bastante deformado e debilitado, que chupa o sangue da garota de olhos fechados, produzindo uma expressão que remete ao prazer sexual. Os efeitos sonoros tornam possível ao espectador ouvir detalhadamente o barulho da sucção tornando a cena incômoda e angustiante pela enunciação da objetivação e desumanização do corpo da mulher.



Figura 14: O idoso chupando o sangue do dedo de Sally

O que temos, então, é a retomada de uma imagem comumente associada ao sexo e recorrente na pornografia: A penetração oral. Tanto a boca quanto os dedos são partes do corpo dotadas de significação sexual. Os dedos comumente utilizados na masturbação e a boca sendo a condutora da prática sexual oral muitas vezes são postos em comunhão para a representação de práticas ligadas à sexualidade. Trazemos na figura 9 um pôster utilizado na divulgação de *Garganta Profunda*, um filme pornográfico muito popular, lançado em 1972, e dirigido por Gerard Damiano. A sequência de Sally se alinha a outra sequência de *Garganta Profunda*, o qual conta a história de uma mulher portadora de uma condição rara que fez com que seu clitóris ficasse localizado em sua garganta.

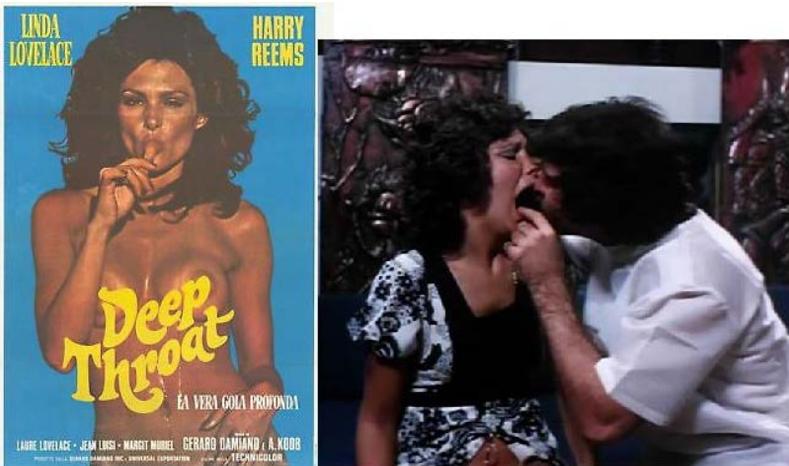


Figura 15: Pôster e cena de Garganta Profunda, filme pornográfico de 1972

A relação que fazemos entre tais imagens introduz a noção de intericonicidade, retomando a questão da memória das imagens, compreendida no interior dos estudos courtineanos sobre a imagem. Para Jean-Jacques Courtine, “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já da imagem’” (COURTINE, 2013, p. 43). A historicidade que se arrasta em genealogia entre as imagens que trouxemos aponta para uma morfologia corporal de formações sexualizantes, demonstrando o imbricamento dos aspectos de um “domínio de atualidade” (FOUCAULT, 2008, p.67), que colocam os dois filmes no campo de um mesmo campo do discurso, o da petrificação do desejo da mulher e sua subserviência ao desejo do homem. Sob essa ótica, o exercício de práticas sexuais para a mulher se configura como aberração e se insere em um quadro punitivo, fazendo, no filme, “a figura do indivíduo monstruoso e a figura

do desviante sexual se comunicarem” (FOUCAULT, 2001, p.76), posicionando a mulher do lado desse traço que seria considerado como antinatural e fora da ordem social para as mulheres.

Algo parecido acontece com Nancy, em *A Hora do Pesadelo*. Inicialmente a garota demonstra um comportamento virginal, rejeitando as investidas sexuais de seu namorado. Desde seu primeiro encontro com Freddy, em uma cena em que ele invade a banheira da garota aproximando suas garras da púbis dela por entre as suas pernas: os ataques de Freddy mostram sempre um teor sexual.



Figura 16: Freddy ataca Nancy na banheira

Subsequentemente, Freddy e Nancy entram em um combate corporal, no qual eles rolam numa cama e no chão do quarto dela: luta a favor e contra os desejos de um e recusa do outro. A sexualidade aparece novamente como forma de aberração e censura dos prazeres, que visam à punição com a morte.



Figura 17: Nancy e Freddy entram em combate corporal

Mais tarde no filme, após matar o namorado de Nancy, Freddy liga para ela dizendo “Eu sou seu namorado agora, Nancy”, e em seguida, em uma cena que é fruto do pesadelo de Nancy, o assassino a beija à força, pondo sua língua através do telefone.

Aqui, o vilão dá forma e materialidade àquilo que enuncia. Logo após produzir pelo telefone uma fala que denota agressão sexual, ele a reproduz fisicamente, ainda pelo telefone, utilizando dos seus poderes sobrenaturais. Compreendemos, assim, com Foucault que “o próprio enunciado não pode ser reduzido a esse simples fato da enunciação, pois ele pode ser repetido apesar de sua materialidade” (FOUCAULT, 2008, p. 115). O alzo de Nancy reformula seu discurso, sua agressão, para funcionar em uma diferente ferramenta, transfere sua violência da oralidade da voz para a fisicalidade das línguas, das bocas, ou seja, do corpo: superfícies que fazem emergir a visibilidade da posição dos sujeitos.



Figura 18: Nancy sendo ‘beijada’ por Freddy através do telefone

Por último, com Laurie, o monstro moral se inscreve de forma mais sutil. Michael Myers, o antagonista de *Halloween*, foi um pioneiro na arte de assassinar jovens casais que teriam acabado de transar, graças as famosas cenas em que ele mata uma amiga de Laurie e seu namorado. Laurie vai se deparar com os cadáveres de um casal e se põe em desespero para, segundos depois, ser surpreendida pela figura de Myers que a ataca em tentativa de matá-la.



Figura 19: Laurie se depara com seus amigos que foram assassinados por Myers

O exercício da prática sexual aparece inscrito, assim, no casal de amigos mortos, na garota nua e no rapaz pendurado no teto. Eles são aqueles que foram punidos pela prática sexual e que representam agora para Laurie o encontro dela com tal prática já em forma de punição, e um encontro que precede o seu embate com aquele monstro moral. O desvio da conduta sexual normativa desperta o medo em Laurie e antecipa o horror do encontro com o assassino, pondo o monstro moral em sintonia com a prática sexual proibida.

Mas o que põe Myers na condição de um monstro? O que faz de sua figura ser representativa do desvio moral que surge a princípio nos personagens que ele mata? Não temos aqui apenas um foco na sua aparência física, como nos outros vilões já citados, mas no que o personagem do psicopata representa de forma moral, ou até mesmo espiritual para os outros humanos que habitam o universo da narrativa. Dr. Loomis, personagem de *Halloween* e psicólogo responsável pelo tratamento de Michael Myers, diz o seguinte sobre o vilão:



Figura 20: Michael Myers, o vilão de Halloween

Eu o conheci, quinze anos atrás, me disseram que não havia restado nada, nenhuma razão, nenhuma consciência, nenhum entendimento e nem mesmo o senso mais rudimentar de vida ou morte, de bem e mal, de certo ou errado. Eu conheci esta criança de seis anos de idade com esse rosto vazio, pálido e sem emoção, e com os olhos negros, os olhos do demônio. Eu investi oito anos tentando alcançá-lo e outros sete anos tentando mantê-lo preso, porque eu percebi que o que vivia atrás dos olhos daquele garoto era pura e simplesmente maldade (HALLOWEEN, 1978).

Além dessa fala, o Dr. Loomis afirma diversas vezes durante o filme que Michel não é um homem, o esforço do enredo é de caracterizá-lo

como algo que não é humano, que é puro mal, imprimindo sobre o vilão uma figura monstruosa e fria, que não sente, algo que podemos ver materializar-se em sua máscara, sem cor, sem expressão, colocando Michael como um sujeito monstruoso de moral desvirtuada.

Aspectos de uma genealogia corporal interna: algumas considerações finais

Ao observarmos o funcionamento genealógico das personagens nos filmes nos deparamos com um modo de violência sexual retratada aqui em termos de partes do corpo relacionadas às agressões. Como já pontuado anteriormente, em uma das cenas de *O Massacre da Serra Elétrica* Sally tem o dedo chupado por um dos sequestradores (fig.14), já em *A Hora do Pesadelo* Nancy é atacada por Freddy na banheira (fig. 16), e depois no telefone (fig. 18). A regularidade discursiva para a qual o estudo genealógico aponta é o uso dos orifícios para materializar uma prática sexual. Observamos então uma centralização desta prática em torno da penetração tanto da boca (figs. 14 e 18) quanto da vagina (fig. 16).

Se por um lado as cenas citadas transgridam em termos de trazer para a boca o ato da penetração que, segundo uma ordem, sendo “característico da sexualidade ou do ato sexual, deve efetivamente realizar-se de determinada maneira, com um objeto específico que é o órgão sexual feminino” (FOUCAULT, 2016, p. 78) por outro lado, as cenas mostradas constroem por sua vez uma formação que dita que “a penetração sexual é a regra interna da naturalidade que vai permitir a separação dos atos sexuais em naturais e não-naturais”

(FOUCAULT, 2016, p. 77). Observamos, portanto, nos filmes estudados, por mais que fujam do orifício originalmente designado, a substanciação do ato sexual como precisamente materializado na penetração de orifícios ainda é crucial.

A ordem dos orifícios configura, desse modo, a partir de uma genealogia corporal interna uma nova forma de discurso que naturaliza o sexo como a penetração, porém aqui desloca-se esta penetração para um outro orifício, sendo neste caso a boca. Mais uma vez a intericonicidade e a genealogia, a remodelagem de um conceito, ou de uma imagem, se materializam em nossas análises.

Não obstante, aquilo que perpassa todas as análises aqui apresentadas é a genealogia corporal interna das personagens. As formas de enunciar os diferentes discursos que atravessam as *final girls* dependem intimamente da forma em que seus corpos são moldados pelos acontecimentos que elas vivem, e é justamente esta moldagem que é apontada pela análise das séries construídas. Isso fica ainda mais concreto quando exploramos a relação entre os diferentes modos em que os corpos das garotas são materializados ao longo das diferentes tragédias que acontecem nos filmes e entre eles, demonstrando como estas materializações estão associadas tanto às interioridades de tais corpos quanto às tais tragédias que os habitam.

Tendo em vista não só os sentimentos de Sally que são demarcados na destruição de suas roupas, no desregramento de seus cabelos ou nos ferimentos que marcam sua pele, mas também os de Laurie que são marcados de forma parecida em suas vestes, e até mesmo os de Nancy que aparecem mais sutilmente, na coloração de seus cabelos, forma-se uma tríade entre os seus sujeitos interior/exterior

e sua história, tal que se mostra articulada aos seus corpos de modo que esses três elementos interdependem-se. Não existe materialização corporal sem os sentimentos que se movimentam no interior de um sujeito, entre eles, ou sem os acontecimentos históricos que emergem nesses discursos corporais.

Referências

CLOVER, Carol J. **Men, Women, And Chainsaws**. New Jersey: Princeton University Press. 1992.

COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine. Tradução de Ana Moura. **História do Rosto**. Teorema. Lisboa. 1988.

COURTINE, Jean Jacques. **Decifrar O Corpo: Pensar Com Foucault**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**, Tradução de Eduardo Brandão, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001.

_____. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, **A arqueologia do saber**. Forense Universitária, São Paulo, 2008.

_____. **Subjetividade e verdade**: curso no Collège de France (1980-1981) / Michel Foucault: edição estabelecida por Frédéric Gros sob de direção de François Ewald e Alessandro Fontana; Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2016.

LIMA, Suelane Gonçalves Santiago. Corpo, virgindade, matrimônio: discursos e matrizes de conduta em vídeos do youtube, In: MILANEZ, Nilton; NASCIMENTO, Rebeca; SANTA BARBARA, Urania (orgs.). **Temas de**

pesquisa: o corpo e suas extensões no discurso. Feira de Santana: Edições Labedisco, 2018. p. 61-73)

MILANEZ, Nilton. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In:**Acta Scientiarum. Language and Culture (Impresso)**, v. 31, p. 215-222, 2009.

_____. Materialidades da ansiedade corpo e retorno a si em filmes de fadas (2010-2015). In: Giovanna G. Benedetto Flores; Nádia Régia Maffi Neckel; Solange Maria Leda Gallo. (Org.). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. 1ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015, v. 1, p.233-257.

Filmografia

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Produzido por: Kim Henkel, Tobe Hooper, Jay Parsley, Richard Saenz. VORTEX. 1974. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FZz4rTGwMEE>>. Acesso em 10 nov. 2018

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter, Produzido por: Debra Hill, John Carpenter, Kool Lusby, Irwin Yablans, Moustapha Akkad. COMPASS INTERNATIONAL PICTURES. 1978. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bqsGPNHQ8QM>>. Acesso em 10 nov. 2018

A HORA do Pesadelo. Direção: Wes Craven. Produzido por: Robert Shaye. NEW LINE CINEMA, 1984. 1 Mídia digital.