



A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO POR MEIO DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA *CARRIE, A ESTRANHA* (1976)

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3553

Fernanda da Silveira, UEM

Resumo

Carrie, a Estranha (1976) é uma adaptação cinematográfica norte-americana, produzida pela *Metro-Goldwyn-Mayer Inc.* sob direção de Brian de Palma e roteiro de Lawrence D. Cohen. A fonte audiovisual traz Carrie White (Sissy Spacek), uma adolescente paranormal cuja história desenvolve-se em dois polos: a casa, onde vive com a mãe Margaret White (Piper Laurie), uma religiosa que lhe impõe hábitos rigorosos; e o colégio, onde acaba sendo alvo de comentários maldosos advindos de outras adolescentes. Tendo em vista tais considerações, o presente trabalho tem por objetivo analisar de que maneira a adolescente Carrie White é representada nessa obra do gênero horror, articulada ao contexto histórico de produção, isto é, o contexto norte-americano da década de 1970. Para tanto, com o intuito de pensar algumas questões do próprio gênero relacionando-o ao contexto de produção da obra, os estudos de Noël Carroll (1999) e Peter Hutchings (2008) foram elencados. Posto isso, a análise caminhará pelo viés da História das religiões e religiosidades a fim de compreender as problemáticas em torno do rito de passagem presente no filme, fundamentadas nas obras de Roger Caillois (1950) e Mary Douglas (1966). Em função da problematização do filme enquanto documento histórico, utilizar-se-á as propostas de Eduardo Moretin (2003) e Marco Napolitano (2008).

Palavras Chave:

história; horror; filme; representação.

Introdução

A década de 1970, nos Estados Unidos, é um período marcado por uma atmosfera conturbada característica dos reflexos das bandeiras democráticas já levantadas durante a década de 1960, e também da série de incertezas e modificações que recorrentemente alastraram-se pelo cenário político.

Em seus anos iniciais, a década de 1970 é permeada pela mesma consciência crítica que resultou na eclosão dos movimentos sociais iniciados nos anos 1960, os quais, de acordo com Leandro Karnal (2007), dirigiam suas críticas a sociedade americana já consolidada (KARNAL, 2007).

Segundo Karnal (2007), os inúmeros protestos contra a Guerra do Vietnã (1959 – 1975), proporcionados pelos jovens estudantes que defendiam a saída dos Estados Unidos da guerra, abriram caminho para que outros grupos também se organizassem em movimentos sociais, como o movimento negro, cujos primeiros nuances já foram sentidos ao longo dos anos 1950; os movimentos de libertação gay e as incursões feministas, que questionavam publicamente os valores tradicionais da sociedade, como a família e o casamento (KARNAL, 2007).

A vida política e econômica, por sua vez, comportava uma série de mudanças – dentre as quais há o destaque para três acontecimentos de maior importância, como assinala Lester D. Friedman (2007): a crise do petróleo, em 1973; a renúncia do presidente Richard Nixon, em 1974, resultante do imbróglio causado pelo escândalo político ocorrido dois anos antes; e também a retirada das tropas americanas da Guerra do Vietnã, em abril de 1975 (FRIEDMAN, 2007). Somadas às estas questões, houve também, ao longo deste período, uma retomada do poder por parte das autoridades, que visavam a desmobilização dos movimentos sociais e da contracultura (KARNAL, 2007).

É sob este plano de fundo de crise e recorrentes mudanças no cenário político dos Estados Unidos, que o gênero horror, já expresso pela literatura do século XVIII, veio a ganhar corpo e florescer como um dos gêneros de vida mais longa e amplamente disseminado na era Pós-Vietnã, atravessando várias formas e tipos de mídia (CARROLL, 1999). Peter Hutchings (2008) elucida que os historiadores deste gênero relataram que a ansiedade e a desconfiança do poder levaram à um contexto social problemático que veio a ser evidenciado em muitas obras cinematográficas deste período (HUTCHINGS, 2008).

Foi nessa configuração que o diretor Brian de Palma produziu um de seus trabalhos mais consideráveis: *Carrie, a Estranha* – o primeiro romance do escritor Stephen King (2001) que foi adaptado para o cinema em 1976¹. A obra cinematográfica apresenta a história da adolescente Carrie White (Sissy Spacek), que se desenvolve em dois arcos: sua casa, onde reside com a mãe, Margaret White (Piper Laurie), uma religiosa que se justifica a partir dos preceitos de sua fé; e o colégio, onde tem seus poderes paranormais irrompidos após ser surpreendida por sua menarca e hostilizada pelas demais adolescentes. Sue Snell (Amy Irving), uma das garotas que lançou à Carrie uma sucessão de comentários maldosos quando esta horrorizava-se com o sangue de sua menarca em mãos, arrepende-se e pede ao seu namorado Tommy Rossy (William Katt), capitão do time de futebol do colégio, que convide a garota para o baile de formatura. A noite do baile caminha então para o clímax da trama, onde Chris Hargenson (Nancy Allen) e seu namorado Billy Nolan (John Travolta), armam um plano maquiavélico para Carrie, despertando a potencialidade de destruição de seus poderes paranormais.

¹ Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt0074285/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 29 de setembro de 2017.

É partindo desta obra fílmica que o presente trabalho se estenderá, de modo a elucidar algumas problemáticas em torno da representação da figura feminina neste título do gênero horror, articulando-a ao campo de estudo da História das Religiões e Religiosidades com o intuito de pensar algumas questões referentes ao rito de passagem presente no filme. Da mesma forma, objetiva-se também tecer algumas considerações que permitem pensar o cinema na qualidade de objeto da Nova História – o que torna possível, mediante uma análise metodológica específica, utilizá-lo enquanto fonte histórica.

Carrie White: uma representação feminina monstruosa?

Antes de direcionarmos nossa discussão para tratar do objetivo deste trabalho – isto é, a representação do feminino em uma obra cinematográfica do gênero horror, alguns cuidados fazem-se necessários, uma vez que é partindo do conceito de *representação* proposto pelo historiador francês Roger Chartier (2002), que as problemáticas aqui elencadas permitem ser articuladas. Tal conceito é resgatado pelo autor em um momento de críticas à história cultural, onde há a necessidade da reformulação dos objetos e abordagens já contidos em seu questionário:

O desafio lançado por uma nova história das sociedades [...] consiste, portanto, na necessária articulação entre, de um lado, a descrição das percepções, das representações e das racionalidades dos atores e, de outro, a identificação das interdependências desconhecidas que, juntas, delimitam e informam suas estratégias. (CHARTIER, 2002, p. 10)

Partindo dessa premissa o autor articula novas formas de se pensar os recortes sociais e as práticas culturais, afirmando não haver práticas ou

estruturas que não sejam determinadas pelos próprios grupos que as forjam. É nessa esfera que Chartier (2002) delinea a importância da noção de *representação*. Este conceito diz respeito à uma imagem presente quando o objeto está ausente – em outras palavras: uma ausência na presença (CHARTIER, 2002).

Nesse sentido, o cinema pode ser entendido enquanto uma representação de uma determinada realidade sociocultural construída historicamente. O campo da sétima arte é uma forma de representação pois utiliza-se de referenciais cotidianos e também de modos de conduta socialmente compartilhados para a construção de sua narrativa – traduzindo aspectos de sua própria realidade. Contudo, tais aspectos são ausentes, visto que correspondem a meras projeções da realidade, e não ela em si mesmo.

É sob essa perspectiva que buscaremos analisar a representação da figura feminina na adaptação cinematográfica *Carrie, a Estranha* (1976) – cujo contexto reflete aos fenômenos outrora citados. O que pretende-se aqui, por ora, é lançar à luz alguns questionamentos que podem ser feitos a partir da análise da construção da adolescente Carrie White dentro desta obra do gênero horror.

O espectador é introduzido no ambiente escolar perturbador que permeia um dos arcos da vida de Carrie já nos primeiros instantes do filme, quando, na primeira cena, a adolescente é mostrada em uma quadra de vôlei jogando ao lado das outras alunas. Nesta cena, a câmera a enquadra no momento em que ela, desajeitadamente, perde o passe de bola. O ponto era decisivo para o jogo, portanto, quando as demais garotas começam a sair da quadra em direção aos banheiros, esbarram em Carrie e lançam a ela alguns comentários que comprovam as ações perversas ocorridas neste ambiente perturbador: “Carrie errou de novo”; “não se ganha

jogo com ela no time”; “você é uma merda” (CARRIE, 1976, 1min10s).

Essa cena do filme é de extrema importância para captar os primeiros nuances da adolescente, que ao longo da obra são constantemente reforçados, uma vez que Carrie sempre aparece em contraposição às demais alunas – seja no comportamento recluso, nas vestimentas largas e compridas ou até mesmo nos longos cabelos loiros que cobrem seu rosto cheio de sardas.

É também no início do filme, e mais precisamente na cena subsequente ao jogo de vôlei, que Carrie tem seus poderes paranormais irrompidos após ser surpreendida por sua menarca e hostilizada pelas demais adolescentes. Esta cena é de extrema importância para os propósitos que compõem as páginas seguintes deste trabalho, uma vez que ela diz respeito a dois pontos que posteriormente serão retomados: a primeira menstruação e a relação desta com o surgimento dos poderes paranormais da garota.

No entanto, antes de iniciarmos tais discussões, nos cabe aqui retomar o questionamento que deu origem a este subtítulo: seria então, Carrie White, a representação de uma figura feminina monstruosa?

Tal indagação pode ser pulverizada a partir dos estudos sobre o gênero horror propostos pelo filósofo teórico Noël Carroll (1999), onde este, partindo de uma abordagem aristotélica e de hipóteses fundamentadas empiricamente, traça um paralelo que visa compreender o horror em função dos efeitos emocionais que ele é capaz de gerar, neste caso, trata-se do *horror artístico*².

De acordo com Carroll (1999), o horror é um gênero que apresenta fronteiras fluídas com seus vizinhos,

² Art-horror – emoção que o horror é capaz de gerar (CARROLL, 1999, p. 21).

como por exemplo o terror. Nesse caso, uma das maneiras de proceder com a distinção entre estes dois gêneros é considerar, no caso do horror, a existência de monstros de origem sobrenatural ou de ficção científica (CARROLL, 1999).

Os monstros do horror, segundo o autor, diferenciam-se dos monstros das histórias fantásticas quando, para os demais personagens da ficção, estes monstros apresentam-se na condição de anormalidade, fugindo das noções naturais pré-estabelecidas: “Os monstros, aqui, são identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor” (CARROLL, 1999, p. 54).

Sob este viés, portanto, é possível compreender a personagem Carrie White dentro do princípio de anormalidade que rege o monstro nas narrativas de horror – uma vez que adolescente é dotada de poderes paranormais que ao longo do filme são explicados pelo termo *telecinesia*³. Sobre essa condição monstruosa, Hutchings (2008) expõe que: “[...] o que foi mais marcante no filme foi a apresentação do “monstro” A telecinética Carrie White (interpretada por Sissy Spacek) conseguiu ser extremamente simpaticante e totalmente destrutiva [...]” (HUTCHINGS, 2008, p. 92)⁴.

Essa perspectiva de dualidade abre flanco para que outras estruturas que

³ [TRADUÇÃO NOSSA]: Telecinesia. Acredita-se que seja a capacidade de mover ou modificar objetos pela força da mente (CARRIE, 1976, 20min08s). [ORIGINAL: Telekinesis. Thought to be the ability to move or to cause changes in objects by force of the mind]

⁴ [TRADUÇÃO NOSSA]: “[...] what was most striking about the film was its presentation of the ‘monster.’ The telekinetic Carrie White (played by Sissy Spacek) managed to be both extremely sympathetic and utterly destructive [...]” (HUTCHINGS, 2008, p. 92).

compõem a natureza do monstro também sejam articuladas, bem como os critérios de periculosidade e impureza, também analisados por Noël Carroll (1999). O primeiro deles implica a noção de perigo: o monstro precisa ser letal; o segundo diz respeito à repugnância do *ser* monstruoso, que pode ser pensada da seguinte maneira:

O ser fantástico não é perceptivelmente repulsivo, mas está ligado por metonímia a coisas perceptivelmente repugnantes. Evidentemente, mesmo essas criaturas como Drácula, embora não possam, em geral, ser descritas como *perceptivelmente* repugnantes [...] não é necessário um grotesco detectável pela percepção para ser repelente. (CARROLL, 1999, p. 74)

Tais considerações, quando aplicadas a Carrie White, nos levam a pensar a cena do baile de formatura – momento este em que foi revelado aos demais personagens da obra a existência e a potencialidade de destruição dos poderes paranormais da garota. Na referida cena, o casal Chris Hargenson e Billy Nolan despejam um balde cheio de sangue de porco em Carrie, fazendo alusão a sua menarca – como pode ser observado na seguinte imagem:

Imagem 01: Cena do filme Carrie, A Estranha. 1hora17min..



Disponível: CARRIE, a estranha. Direção e Roteiro: Brian de Palma e Lawrence D. Cowen. USA. Produzido por Metro-Goldwyn-Mayer Inc. Dist. United Artists Corporation, 1976. Título original: Carrie

A partir da imagem apresentada,

é possível pensar a questão da ligação por metonímia mediante a união da figura monstruosa a um aspecto que expresse impureza, que neste caso, ilustra-se por meio da associação entre a personagem Carrie e o sangue de porco.

Outras abordagens: impureza pensada pelo viés da História das Religiões

Essa impureza característica do monstro também pode ser analisada por outro viés, e isto se dá quando pensamos no segundo arco da história de Carrie, o qual apresenta sua casa e a relação com sua mãe, Margaret White, uma religiosa que adota uma série de hábitos incisivos e justifica-os sempre a partir dos preceitos de sua fé.

Partindo desta relação, é possível observar em uma das cenas dispostas na obra, a reação exaltada que Margaret transmite ao se dar conta da primeira menstruação de Carrie. Nesta cena, a mãe dirige-se à filha com um livro aberto no capítulo “Os pecados da mulher”, e começa a proferir uma série de passagens que denotam o castigo lançado à Eva em função de sua fraqueza e pecado, relacionando a mesma condição à filha. (CARRIE, 1976).

Este arco é de suma importância para se pensar o filme pelo campo de estudo da História das Religiões e Religiosidades – que se integrou como disciplina no conhecimento da História, da mesma maneira que as demais: “no século XIX com a organização das ciências no nível acadêmico” (ANDRADE, 2013, p.12). Este campo abre flanco para que estabeleçamos outra relação de impureza – que, desta vez, associa-se intimamente ao ciclo menstrual da mulher.

Tomando como referencial as discussões propostas por Mary Douglas (1966), sabe-se que nenhuma experiência, seja ela qual for, é banal a ponto de ser integrada em um rito ou possuir uma

significação que a ultrapasse (DOUGLAS, 1966). Partindo desse pressuposto, torna-se possível articular o rito de passagem biológico o rito de passagem biológico presente no filme - a menarca de Carrie - à algumas características que são recorrentes em muitas tradições, isto se levarmos em conta o caráter negativo que a mãe, Margaret, atribui a este acontecimento.

Em algumas tradições, como a hebraica, a recorrência regular do ciclo menstrual, em períodos transitórios, era considerada um aspecto intimamente ligado à impureza da mulher (KAPPLER, 1994). A título de exemplo, tem-se os povos Nyakyusa⁵, que acreditam que a impureza provém dos fluídos sexuais, da menstruação, do parto e dos cadáveres (DOUGLAS, 1966).

Para além dessas considerações, Douglas (1966) também elucida que os estágios de transição denotam perigo: “pelo simples facto de toda a transição estar entre um estado e outro estado e ser indefinível. Qualquer indivíduo que passe de um a outro corre perigo e o perigo emana da sua pessoa” (DOUGLAS, 1966, p. 73), visto que tal perigo, por vezes, é disposto em função das noções de poluição (DOUGLAS, 1966)

Em consonância com essas discussões, estabelece-se um paralelo entre a referida cena em que Carrie, após sua menarca, tem suas primeiras chispas de poderes manifestados e a concepção de perigo anteriormente exposta, levando em consideração o caráter negativo que Margaret atribui a eles. Sob essa perspectiva, vale-se do conceito de impureza proposto por Roger Caillois (1950), na medida em que a questão de *puro e impuro*, elucidada pelo autor, dialoga com as proposições já elencadas por Douglas (1966).

Contudo, antes de trazer à luz tais conceitos, cabe destacar que essa

assimilação feita por Margaret diz respeito a todo um conjunto de crenças e práticas que denotam seu caráter religioso. Pensando *crenças* a partir de Michel de Certeau (1982), torna-se possível inferir que este conceito pode ser compreendido enquanto um conjunto de práticas inerentes ao cotidiano, as quais não necessitam ser justificadas por uma doutrina em específico, mas sim como um deslocamento externo à uma instituição eclesial (CERTEAU, 1982).

A partir dessa esfera religiosa que permeia a vida de Margaret e de todo um conjunto de crenças e práticas que são constantemente reforçados na obra, constata-se que a reprovação de Margaret à primeira menstruação de Carrie vai de encontro as discussões propostas por Roger Caillois (1950) no tocante aos conceitos de *puro e impuro*. Em sua obra, o autor preconiza tais conceitos, entendendo por *puro* aquilo que não está infectado por algo que abra flanco para alteração de sua essência – ao passo que o *impuro* seria justamente o contrário, ou seja, aquilo que está infectado por algo e que conseqüentemente apresenta sua essência alterada (CAILLOIS, 1950).

Segundo Douglas (1966), a essência da impureza está diretamente ligada a uma perturbação da ordem, em outras palavras: a impureza implica uma desordem (DOUGLAS, 1966). Nesse sentido, consegue-se estabelecer um paralelo que compreende os dois vieses que compõem este trabalho: a impureza do monstro e a impureza da mulher. O primeiro corrobora na perturbação da ordem natural do mundo, apresentando o monstro como aquele ser que foge das explicações científicas em vigor; à medida que o segundo denota o caráter impuro da mulher, e particularmente do sangue, quando pensado a partir da figura materna.

Cinema e metodologia

Todas as discussões aqui

⁵ “Povo que vive ao norte do lago Niassa” (DOUGLAS, 1966, p. 73).

abarcadas permitiram ser realizadas por meio de uma metodologia específica que garante ao filme seu estabelecimento enquanto documento histórico. Em função dessas problematizações, o historiador Eduardo Morettin (2003), ao tratar do cinema na obra de Marc Ferro, elucida que fora a partir dos 1970, que o cinema, elevado à categoria de novo objeto, foi “incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova” (MORETTIN, 2003, p. 12).

Morettin (2003), citando estudos de Ferro, expõe que o cinema funciona como testemunho de seu próprio tempo, fugindo do controle das instâncias de produção e até do aparato do Estado: “o filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa” (MORETTIN, 2003, p. 13). Desse modo, o filme torna-se passível de uma análise historiográfica, devendo ser analisado pelo historiador, uma vez que a obra cinematográfica traz aspectos fidedignos do seu presente (MORETTIN, 2003).

Nessa mesma perspectiva, Marco Napolitano (2008) ressalta a necessidade de se considerar a especificidade técnica de linguagem e os gêneros narrativos insinuados nos documentos audiovisuais:

Todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico. (NAPOLITANO, 2008, p. 266)

O historiador deve partir dos próprios filmes e de sua significação intrínseca, sem desprezar o fato de que as

armadilhas que envolvem tais fontes, assemelham-se às mesmas de um documento de natureza escrita. Nesse sentido, Napolitano (2008) afirma que a maior armadilha do documento audiovisual reside na “ilusão de objetividade” (NAPOLITANO, 2008, p. 239), isto é, quando o documento é tomado como registro mecânico da realidade (NAPOLITANO, 2008).

É novamente aqui que conseguimos resgatar o conceito de *representação* proposto pelo historiador Roger Chartier (2002). Sabe-se, até presente momento, que o filme traduz aspectos de sua própria historicidade, mas o fato de traduzir tais aspectos não pressupõe que sejam eles em si mesmos. Desse modo, deve-se levar também em consideração os elementos da linguagem cinematográfica que por sua vez, comportam um conjunto de encenações com escolhas predeterminadas que abarcam também a subjetividade do diretor, do roteirista e da equipe inteira de produção (NAPOLITANO, 2008).

Considerações Finais

Partindo de todas as discussões anteriormente expostas, realizou-se, neste trabalho, uma breve sistematização do contexto histórico norte-americano da década de 1970, cujos fenômenos circunscritos geraram o plano de fundo essencial para inserção do gênero horror em sua corrente principal. Nesse sentido, compreendeu-se a obra cinematográfica *Carrie, a Estranha* (1976) dentro de algumas estruturas que sustentam o gênero horror, dentre as quais optamos pela categorização do monstro.

Tomando como referencial essa premissa, tornou-se possível responder à pergunta que norteou grande parte deste trabalho: Carrie White é a representação de uma figura feminina monstruosa? Tal indagação foi pulverizada a partir das considerações elencadas pelo filósofo teórico Noël Carroll (1999), que propõe o monstro enquanto aquele ser que foge

das explicações científicas e ao mesmo tempo apresenta critérios de periculosidade e impureza. Desse modo, compreendeu-se que a personagem em questão pode sim ser vista enquanto uma figura monstruosa, uma vez que Carrie White é uma adolescente dotada de poderes paranormais cujas primeiras chispas irromperam após sua menarca.

Valendo-se ainda dessas considerações, o presente trabalho também teve como intento pensar essa obra cinematográfica por meio do viés da história das Religiões e Religiosidades, associando o critério de impureza característico do monstro às noções de *puro* e *impuro* que compreendem os sistemas religiosos, os quais foram pensados a partir dos estudos propostos por Roger Caillois (1950) e Mary Douglas (1966).

Ao cabo e ao resto, convém mencionar que as discussões articuladas ao longo deste trabalho não consistem em um esgotamento do tema aqui proposto, ao contrário disso, tais discussões funcionam como uma das maneiras de se pensar a obra cinematográfica em questão, uma vez que o filme, na qualidade de objeto da Nova história, permite abarcar uma pluralidade de interpretações.

Referências

- ANDRADE, Solange. História das religiões e das religiosidades: uma breve introdução. In: MARANHÃO, Eduardo (Org.). **(Re)conhecendo o sagrado**: reflexões teórico-metodológicas dos estudos de religiões e religiosidades. São Paulo: Fonte Editorial, p. 9-28, 2013.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Tradução: FRANCO, Geminiano. Lisboa: Edições 70, 1950.
- CARRIE (Carrie, A estranha). Direção de Brian de Palma e roteiro de Lawrence D. Cowen. USA: Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 1976.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus Editora, 1999.
- CERTEAU, Michel de. Fazer história: problemas de método e problemas de sentido. **A escrita da história**. Tradução: MENEZES, Maria. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 23-50.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução: RAMOS, Patrícia. Porto Alegre, Editora da UFRS, 2002. MORETIN
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Tradução: SILVA, Sônia. Rio de Janeiro: Edições 70, 1966. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861113/mod_resource/content/1/pureza-e-perigo-mary-douglas.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.
- FRIEDMAN, Lester. Introduction: movies and the 1970s. In: _____. **American cinema of the 1970s: themes and variations**, Rutgers University Press, New Jersey, 2007, p. 1-24.
- HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Scarecrow Press: United States of America, 2008.
- KAPPLER, Claude-Claire. A função do monstro na psique humana. In: _____. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 363-145.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- KING, Stephen. **Carrie, A estranha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel**. In: PINSKY, Carla (Org.). São Paulo: Contexto, 2008.