

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

A POÉTICA DO CINE-TERROR
Um estudo sobre a produção do medo

André Schaer Barbosa

Texto apresentado ao Curso de Graduação
em Comunicação Social como requisito para
obtenção de título de Bacharel em
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes

Salvador, dezembro de 1996

RESUMO

Os filmes de ficção, tal como os conhecemos hoje, contam histórias, que seguem certas formas de narrar específicas do cinema, utilizando-se, no entanto, de certos paradigmas narrativos já sedimentados. O presente texto pretende realizar um estudo sobre os modos de estruturação dessas narrativas cinematográficas, buscando compreender que estratégias são acionadas para a produção de sentido. A Poética, disciplina que estuda a arte de compor representações, é de grande valia para nosso estudo se entendermos que esta disciplina tem duas finalidades essenciais: a compreensão das leis e processos gerais da produção de sentido; e a compreensão dos programas de estruturação do sentido levados a termo por tendências de nossa época. Nós pretendemos estudar uma poética específica: a do filme de terror. Ou seja, o que nos interessa basicamente é levantar as estratégias empregadas para se produzir medo num espectador possível. Como objeto de estudo utilizou-se basicamente seis filmes, são eles: *O Iluminado*, *Alien*, *A Profecia*, *Cemitério Maldito*, *O Bebê de Rosemary* e *Os Pássaros*. A análise dessas obras revelou alguns modos característicos na condução da narrativa: remeter-se constantemente a acontecimentos que sugerem um futuro inquietante; estratégias de temporalização, comprimindo e diluindo o tempo dos acontecimentos dos fatos de acordo com momentos de menor e de maior tensão; complexidade do ser (monstro) que traz a morte dos personagens; alguns procedimentos técnicos como som e câmera, que também auxiliam na construção do medo. O levantamento e análise dessas estruturas contribuem para uma avaliação da qualidade do produto, ou mesmo para uma possível realização de uma obra do mesmo gênero.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS PARA UMA POÉTICA DO FILME NARRATIVO	4
1. SOBRE A POÉTICA.....	7
I. A PRODUÇÃO DO TERROR NO CINEMA	12
1. CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	12
2. SUSPENSE: ESTRATÉGIAS DE TEMPORALIZAÇÃO	23
3. A VOZ NARRATIVA.....	30
4. A QUESTÃO DO OUTRO.....	33
5. ALGUNS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS	36
CONCLUSÃO	43
APÊNDICE – SINOPSES.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	52

APRESENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS PARA UMA POÉTICA DO FILME NARRATIVO

“O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que desconhece”.

Raymond Queneau

A narrativa não é especificamente cinematográfica, já que também diz respeito a outras formas de comunicação como o romance e o teatro. Quase tão antiga quanto o próprio cinema é essa união entre cinema e narrativa. Alguns autores, entre os quais Xavier¹, consideram essa união fruto do interesse ideológico, ou mercadológico, da classe dominante. Analisando que, no fim do século passado e início desse, as formas de arte que predominavam eram o teatro e romance, é natural pensar que essa junção veio da tentativa de alçar o cinema à condição de arte nobre.

Alguns cineastas e teóricos do cinema —no início do século essas duas atividades muitas vezes se confundiam—, contudo, consideravam que o cinema deveria buscar uma essência propriamente cinematográfica e não se pautar nas concatenações lógicas das estruturas narrativas. A idéia desses teóricos, aqui esboçada, é que o cinema teria uma especificidade que não deveria ser corrompida por outras linguagens. Os adeptos do cinema puro chegaram a realizar alguns filmes nos anos 20, utilizando-se de linhas, figuras geométrica e jogos de luz e

¹Cf. XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; p.29.

sombras (Richter, Eggeling e Dulac são alguns desses cineastas). Mais recentemente, Stan Brakhage, Andy Warhol e Kenneth Anger também produziram obras que não seguiam o paradigma narrativo-representativo. Atualmente, temos, talvez, nos vídeos clipes o mais bem sucedido exemplo, pelo menos no sentido de público alcançado, de um meio audiovisual que não é narrativo.

O formato de filme que conhecemos hoje, com mais ou menos duas horas de duração, é narrativo. No entanto, a maneira de o cinema se apropriar das técnicas narrativas são próprias do meio cinematográfico, e diferem, em certos aspectos, das narrativas do teatro e do romance. No que essas narrativas se assemelham são, poder-se-ia dizer, em suas macroestruturas.

Os formalistas russos diferiam fábula de enredo: em que fábula “é o esquema fundamental da narração (...), o curso de eventos ordenado temporalmente”²; e enredo “é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com suas deslocções temporais”³. O que se repete no filme, portanto, é a fábula (que preferimos chamar de história), que tem uma tendência homeostática: coloca no lugar uma ordem perturbada pela desobediência a uma lei. Michel Chion na apresentação de seu livro “O roteiro de cinema” assinala o fato: “(...) as histórias, decididamente, são sempre as mesmas. Há quem se aflija com isso. Quanto a nós, alegamo-nos ao ver aí o sinal de uma coesão da experiência humana através do espaço e do tempo (...). Em compensação, indefinidamente aberta e renovável é a arte da narração”⁴. Nossa pretensão é identificar alguns desses modos narrativos cinematográficos na produção de efeitos específicos.

²ECO, Umberto. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1989; p.85.

³*Ibidem*, p.85.

⁴CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989; p. 2.

Já que nos propusemos a estudar a produção do medo em alguns filmes, é interessante abordar a história, muitas vezes debatida, do pavor que se teria apoderado dos espectadores na exibição de *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895). A confusão entre realidade e representação suscitou um dos elementos mais estudados no cinema: a impressão de realidade. Ela é atribuída à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da imagem e do som, e à coerência da narrativa. Na época do filme de Lumière comentado acima, no início do cinema, ainda não havia propriamente um cinema narrativo. As projeções eram feitas normalmente em feiras, como uma espécie de novidade técnica, e os filmes, muitas vezes, tinham a ordem de suas cenas mudadas pelos exibidores sem que, com isso, houvesse mudança no sentido original. Ainda não havia, na passagem do século, domínio sobre as técnicas de montagem. Mesmo nessas condições imaturas —sem ter assimilado as técnicas narrativas—, o cinema atraía um razoável número de pessoas e, como já foi descrito acima, conseguia comover o público.

Portanto, a atração do cinema estava, por esse período, restrito à grande definição da imagem fotográfica —culturalmente aceita como a representação mais exata da tridimensionalidade no plano, já que segue as estruturas da *perspectiva artificialis*, hegemônica desde o Renascimento— e ao movimento dos objetos representados na tela, graças ao efeito *ff*⁵. Segundo Metz, está no movimento um dos mais importantes fatores para a forte impressão de realidade que o cinema induz. Ele observa que: “o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; em verdade, o movimento não pode nem ser ‘reproduzido’, só pode ser re-produzido, por uma segunda produção, que pertence —para quem olha— à mesma ordem de realidade que a primeira”⁶. Além disso, o

⁵A projeção na tela de fotogramas 24 fotogramas por segundo faz o espectador perceber como em movimento, o que são, na verdade, 24 quadros em que os objetos estão congelados.

⁶METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972; p 22.

movimento dos corpos na tela ajuda a representar a idéia de volume melhor do que numa foto fixa.

Sem nos estender mais sobre essa questão espinhosa da impressão da realidade no cinema, nos interessa é assinalar que o cinema dispõe de poderoso dispositivo para a produção do medo. Veremos que os filmes aterrorizam não só pela exibição de elementos iconicamente aterrorizantes, mas também pela construção da intriga. Pode-se ressaltar também a própria configuração da sala de cinema como um fator coadjuvante na indução do medo: escuridão; tela que toma quase todo o campo de visão; som estereofônico etc.

Mesmo considerando que há um modelo de narrativa específico do meio cinematográfico, isso não nos impede que recorramos a teorias narrativas produzidas para outros meios. O estudo dessas obras nos dará diretrizes dos modos de estruturação das narrativas fílmicas.

1. *SOBRE A POÉTICA*

Faz-se necessário, já que nosso estudo vai depender amplamente dessa disciplina, compreender qual o problema que trata a Poética. Na Poética de Aristóteles, o fazer poético está ligado à destreza do poeta em compor representações. Essa obra refere-se, principalmente, às artes que imitam as ações humanas (tragédia, comédia, epopéia). O termo *póiesis*, na Poética, está assim ligado a uma certa habilidade de fazer, compor, construir uma representação de uma ação una e completa, “para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu”⁷.

⁷ARISTÓTELES. *Poética*. Nova Cultural: São Paulo, 1996; p. 54.

É bom ter claro que a atividade mimética não deve ser entendida no sentido de cópia de um real preexistente. Aristóteles assinala que “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença”⁸. Destarte, a composição deve se preocupar com a verossimilhança de sua construção e não exatamente buscar ser o análogo de uma realidade que lhe seja exterior. “A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga”⁹.

O caráter universal da obra vem do fato da disposição da intriga seguir critérios lógicos de acordo com critérios de verossimilhança ou de necessidade. Os episódios numa intriga devem ter um desenvolvimento causal, para que ela seja, pois, verossímil. A sequência episódica, uma depois da outra e não uma por causa da outra, deve ser evitada, diz Aristóteles.

Na Poética, Aristóteles faz uma analogia com as artes icônicas para esclarecer de onde vem o prazer suscitado pela poesia. Ele diz que imagens que vemos com desagrado no “original”, fruimos com prazer quando se trata de uma representação. “É porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, esse é Fulano”¹⁰. A analogia, sugerida por Aristóteles, não vai ao ponto de se estabelecer correlações entre os modos de produção do objeto poético narrativo e icônico (pintura e estatuária), que são, de fato, bastante distintos. Mas sua analogia põe em jogo o problema da recepção da obra.

O prazer vem do fato de que “aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens”¹¹. Portanto, reconhecer, concluir a forma, gera prazer. E esse reconhecimento é capaz de se produzir quando a

⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁹ RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994; vol. 1, p. 60.

¹⁰ ARISTÓTELES. *op. cit.*, p. 33.

¹¹ RICOUER, Paul. *op. cit.*, p. 229.

tessitura da intriga é urdida de maneira verossímil ou necessária. O prazer do fruidor é, pois, um prazer poético, na medida que os critérios lógicos que guiam a tessitura “são, ao mesmo tempo, construídos na peça e exercidos pelo espectador”¹².

Aristóteles assinala que o poeta deve buscar, de acordo com o gênero operante, apenas o efeito que lhe é próprio. Para o filósofo, o efeito próprio da tragédia é o temor e a compaixão: temor gerado por vermos nosso semelhante em má situação e compaixão porque ele sofre sem o merecer. Wilson Gomes observa¹³ que parece haver aí uma “curiosa inversão semântica”. Já que temor e compaixão são sentimentos bastantes desagradáveis, de onde viria o prazer suscitado pela obra?

A resposta já está parcialmente esboçada acima quando falamos das artes icônicas. Segundo Aristóteles coisas que vemos com desagrado no “original” contemplamos com prazer quando representadas. A representação abriria assim um corte semiótico entre a obra e o que quer que fosse representado, exigindo do fruidor um esforço de participação, de abstração e de reconhecimento. Mas Aristóteles indica outro caminho, ainda que ligado ao primeiro. Em sua definição da tragédia, ele diz que se trata de uma “representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opere a catarse própria dessas emoções”¹⁴. Ora, esse efeito catártico (depurativo) é produzido pela própria configuração da intriga em resposta aos incidentes dolorosos apresentados; portanto, decorrentes do esforço poético do fruidor.

¹²RICOUER. *op. cit.*, p. 81.

¹³Cf. GOMES, Wilson. “Estratégias de produção do encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. *In: Revista Textos*, n.35 (1996): pp. 99-124.

¹⁴ARISTÓTELES. *op. cit.*, p. 36.

No trecho da Poética transcrito acima fica claro que Aristóteles faz uma distinção entre os gêneros cuja *mimesis* é feita através de personagens (tragédia e comédia) e aquela feita somente através da narrativa (epopéia). É necessário esclarecer que o que estamos chamando aqui de narrativa corresponde ao *mythos* aristotélico, isto é, à tessitura da intriga, que é constituinte tanto da “narrativa dramática” como da “narrativa diegética” (veremos que o termo diegese será usado por alguns analistas de cinema num sentido totalmente diferente do aristotélico). Aristóteles ao final de sua obra ameniza as diferenças existentes entre os dois tipos de narrativa quando diz: “Outrossim, mesmo sem gesticulação, a tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopéia, pois basta a leitura para evidenciar a sua qualidade”¹⁵.

Mas se é assim, qual seria a necessidade de dramatizar a poesia? Parece, pois, um paradoxo Aristóteles tratar primordialmente, em sua obra, não das qualidades poéticas da poesia diegética e sim da poesia dramática. Dessa forma, pode-se inferir que o filósofo dá certa importância —mais do que diz explicitamente— a alguns elementos da arte cênica: atores, música, coreografia etc. Ele chega a assumir que são “partes de não mesquinha importância, por meio das quais o prazer se efetua com muita viveza”¹⁶.

Nossa idéia, ao tentar esboçar uma poética das narrativas audiovisuais, difere parcialmente da de Aristóteles, já que consideramos a impossibilidade de se reduzir um filme a um conteúdo exclusivamente verbal sem que haja perda ou mudança de sentido. Além disso, todos os elementos fílmicos, não só aqueles que podem ser transpostos para uma estrutura narrativa podem ser analisados em sua função operativa na produção de sentido. Nosso objetivo é, portanto, buscar os modos de produção do efeito específico dos filmes de terror —ou seja, o **medo**—

¹⁵ *Ibidem.* p. 60.

¹⁶ *Ibidem.* p. 60.

analisando todo material significativo que o cinema dispõe como montagem, movimentos de câmera, enquadramentos, efeitos visuais, cenários, música etc.

I. A PRODUÇÃO DO TERROR NO CINEMA

1. CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

O tempo é manipulado de maneira a lançar o espectador em possíveis desenlaces, que estão sempre sendo sugeridos pela obra. “O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com os destinos dos personagens”¹⁷. O que estamos tentando mostrar aqui é o tempo em sua configuração humana: “o tempo como distensão do espírito”¹⁸. O modo com que o cine-terror constrói esse sentimento de angústia está muito vinculado ao próprio conhecimento do espectador de outras histórias de terror¹⁹.

Antes de entrar no cinema ou ler um livro normalmente sabemos qual gênero estará em jogo quando estivermos em contato com a obra. Isso graças ao paratexto. No filme de “terror” o cartaz em frente ao cinema, a propaganda e a crítica do jornal irão nos alertar para o medo que sentiremos ao assistir o filme. Mas mesmo supondo que cheguemos ignorando totalmente o que nos espera, logo na apresentação muito provavelmente ficará claro que se trata de um filme de terror. Em *O Iluminado*²⁰, por exemplo, temos um *travelling* acompanhando um carro por um vale. A paisagem mostrada não tem nada de desagradável, mas é estranha a maneira como o carro é visto, parece o olhar de algum ser (malévolo?)

¹⁷ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994; p. 58.

¹⁸RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campina: Papyrus, 1994, vol. 1, p. 34.

¹⁹Cf. RICOEUR, Paul. *op. cit.*, vol.1, p. 117.

²⁰*The Shining*. Stanley Kubrick, EUA, 1980. (maiores informações no apêndice)

espreitando. Essa idéia é reforçada pela música em *off* que está repleta de trinados e uivos desagradáveis. O mesmo acontecendo com a abertura de *Alien*²¹: a música e o suspense criado até aparecer o crédito “*Alien*”, concorrem para deixar desde início claro que se trata de um filme de terror. Em a Profecia²² e em *Cemitério Maldito*²³ a música de abertura também é indutiva. Além disso, nessas apresentações aparecem cruces, que simbolicamente estão ligadas à morte. Esse gênero não ganha nada escondendo que cenas aterrorizantes virão. É importante que desde o início o espectador fique na espera de que algo virá para causar-lhe medo.

Depois de uma abertura que muitas vezes revela tensão, no início mesmo do filme de terror a situação está em descanso. O que geralmente vemos são cenas banais do cotidiano dos personagens. Mas o público já sabe que os personagens passarão por terríveis provas. Portanto, essas cenas iniciais ganham carga dramática com o contraste do que está por vir.

Em *O Iluminado*, o futuro aterrorizante é sugerido de diversas formas: em simples diálogos ou nas “visões” de Danny. Logo no começo do filme nós saberemos, em diálogo de Jack com o diretor do hotel, que houve um zelador durante um inverno naquele hotel que assassinou a mulher e as duas filhas, suicidando-se em seguida. Ele conta ainda que esse acesso de loucura era o que os antigos chamavam de “febre de cabana”, “um tipo de reação claustrofóbica que ocorre quando as pessoas ficam juntas por muito tempo”. Isso já nos coloca no terreno da expectativa, será que Jack Torrance irá sofrer de “febre de cabana” quando estiver isolado por cinco meses com a mulher e o filho? Vernet dá a essa exposição do essencial da narrativa nos primeiros minutos do filme o nome de *intriga de predestinação*. Ele

²¹ *Alien*. Ridley Scott. EUA, 1979. (maiores informações no apêndice)

²² *The Omen*. Richard Donner. EUA, 1976. (maiores informações no apêndice)

²³ *Pet Sematary*. Mary Lambert. EUA, 1989. (maiores informações no apêndice)

fala que na *intriga de predestinação* está a solução, ou, pelo menos, a solução esperada. Nesse momento do filme, no entanto, não há como prever como uma frágil mãe e um garotinho de cinco anos conseguirão enfrentar Jack Torrance, representado por Jack Nicholson. Talvez o único elemento que indique sua morte seja nosso conhecimento de outros filmes de terror, que terminam, em sua imensa maioria, com a morte do vilão. De qualquer modo, a exposição do roteiro no início do filme ajuda a compor o horizonte de expectativa do espectador.

Num momento posterior do filme, Jack conta a Wendy que sonhou que havia cortado Danny e ela com um machado. Além disso temos as “visões”: logo no início do filme, Danny, ao perguntar a Tony, “o garotinho que vive em sua boca”²⁴, por que ele não quer ir ao hotel, a resposta vem através de uma imagem que irá a partir desse momento, pontuar todo o filme, que é a cena em que as portas de um elevador se abrem deixando jorrar um rio de sangue. A “visão” de Danny volta a nos colocar na espera de que coisas terríveis poderão acontecer no Overlook Hotel.

Essas “visões”, premonições, muito utilizadas em filmes de terror, podem ser consideradas uma espécie de *flashforward*, no sentido que antecipam cenas que possivelmente ocorrerão em dado momento do filme, mantendo, porém, pela maneira simbólica ou enigmática que são mostradas, uma abertura para como se dará o desenlace. A “visão” de Danny, narrada anteriormente, inscreve-se no imaginário do espectador, que liga o sangue a coisas ruins; há também o aparecimento de uma palavra enigmática em alguns momentos de tensão, enigma elucidado quando Wendy vê a palavra pelo espelho transformar-se em MURDER;

²⁴É dessa maneira que Danny explica ao cozinheiro do hotel quem é Tony, uma espécie de personagem imaginário criado por ele para justicar seus poderes excepcionais. Em alguns momentos do filme Danny dialoga com Tony —quando Tony fala, Danny assume uma voz grossa e movimentada o indicador como se a voz tivesse saindo da gesticulação do dedo.

mas nenhuma das duas cenas resolve o episódio, elas apenas criam a expectativa de que algo aterrorizante está para acontecer.

Em *O Iluminado* muitas vezes as “visões” são de uma ordem complexa, porque se trata de imagens que estão ligadas tanto à espera de um futuro intranquilo como ao passado de um lugar marcado por terríveis acontecimentos. Na cena já comentada em que Danny tem sua primeira “visão”, o rio de sangue é intercalado com *flashes* de duas meninas, que sabemos, pela declaração do gerente momentos antes, referir-se às duas crianças mortas no hotel. Assim, a “visão” constitui-se ao mesmo tempo um *flashforward* de um futuro temível como um *flashback* de um passado violento no Overlook Hotel.

O cozinheiro, num diálogo com Danny, diz que os acontecimentos terríveis ocorridos no hotel deixaram um rasto que só as pessoas iluminadas podem perceber. Os acontecimentos já ocorreram, fazem parte, portanto, de uma espécie de memória do Overlook, não estando sujeitos a um regime de sucessão no tempo. Mas isso é verdade só em parte, já que no momento em que essa “memória” interfere no mundo da sucessão ela também está sujeita, de alguma forma, à sucessão. Quando Danny se depara com as duas meninas elas dizem (dizer algo já implica em sucessão): “Venha brincar conosco Danny, para sempre”. Mas ao mesmo tempo em que vemos as meninas proferirem a frase, vemos também planos delas trucidadas no corredor. A cena em que Jack entra no quarto 237 é bem ilustrativa: a mulher que ele encontra inicialmente é jovem, depois é velha e em estado de putrefação, ela caminha em direção a Jack, depois está dentro da banheira, volta a caminhar em direção a ele, está novamente na banheira e assim por diante.

O isolamento e a rotina fazem parte dos fatores que colocam em movimento o terror em *O Iluminado*, já que a perturbação psíquica sofrida por Jack, além dos aspectos sobrenaturais —que estão aí como elementos catalizadores—, é fruto de uma nova configuração de tempo, diferente daquela vivida antes da ida para o hotel. Pauline Kael, em crítica do filme para o *The New Yorker*²⁵, declara, “*I hate to say it, but I think the central character of this movie is time itself, or rather, timeless...*”²⁶. Os títulos dos blocos ajudam a compreender como o “novo” tempo é articulado. Nos blocos “The Interview” e “Closing Day” estamos ainda numa temporalidade que estabelece pontos onde se é possível fazer ligações entre duas sequências. Assim, por exemplo, sabemos que após a entrevista em que Jack foi aceito como zelador, a sequência seguinte em que a família está a caminho do Overlook, apesar de haver uma elipse, é consequente à primeira e assim por diante.

O bloco “A month later” ainda mantém alguma correlação entre as sequências: Wendy chama Jack para passear no jardim, ele diz que vai escrever; Jack aparece na sala jogando uma bola de baseball na parede com a máquina de escrever em primeiro plano; Wendy está ao mesmo tempo no jardim passeando com Danny. Há ainda uma observação a ser feita sobre esse bloco: apesar das sequências guardarem algumas ligações lógicas, algumas sequências analisadas isoladamente nos introduzem nessa “nova” temporalidade. O bloco começa com um plano sequência de Danny ao velocípede. Essa sequência não tem aparentemente nenhuma função semântica, ela não introduz nenhum elemento na narrativa, mas cria um efeito estético e configura uma simbologia. A imagem começa com Danny já em movimento e termina com ele, ainda em movimento, passando pelo mesmo lugar em que a sequência começou. O que parece que está representado aí é a

²⁵The New Yorker. Pauline Kael. 9 de junho, 1980.

²⁶Eu odeio dizer isso, mas acho que o personagem principal desse filme é o próprio tempo, ou melhor, a ausência de tempo...

monotonia de uma ação circular que não sabemos quando começou nem quando vai terminar. Quanto ao efeito propriamente estético, procede da intermitência do som: o velocípede passa por um piso às vezes com às vezes sem tapete. A alternância da presença e da ausência de ruído numa cena em que a imagem tem movimento contínuo cria no espectador uma sensação desagradável. Segundo Martin, o silêncio “pode desempenhar papel dramático como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão”²⁷. O silêncio dessa cena é sentido mais em sua relação de contraponto com os momentos em que há som.

Depois de “A month later” vêm três blocos com títulos de dias da semana: *Tuesday*, *Saturday*, *Monday* e *Wednesday*. Os títulos já indicam a ausência de sucessão entre os blocos: os dias caem numa rotina monótona, sendo o único indício de tempo transcorrido os planos gerais do Overlook rodeado cada vez por mais neve que marcam o início de cada bloco. As sequências formam unidades significativas por si mesmas, mas não se pode fazer ligações causais entre elas; não se pode deduzir o tempo que transcorreu entre elas; elas poderiam ser rearrumadas em qualquer ordem que não faria diferença no sentido da narrativa; a narrativa parece justamente, nesse momento, afrouxar suas amarras. (Os blocos *Tuesday*, *Saturday* e *Monday* são os que seguem essa configuração, em *Wednesday* haverá uma mudança).

Portanto, nesse intervalo do filme parece ter havido um descumprimento de uma “lei” de composição aristotélica, que rege que os episódios devem vir um por causa do outro. Mas é justamente o burlamento de uma “lei” seguida por grande parte das narrativas, que torna esse trecho “ilegal” tão significativo. Se, nesse momento da narrativa, os episódios não vêm determinados pela verossimilhança

²⁷MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1985; p. 114.

ou necessidade²⁸, é somente no sentido da relação entre eles; porque, do ponto de vista da totalidade da história, esse intervalo auxilia na construção da verossimilhança narrativa, já que Jack parece inicialmente ser um bom pai e marido e deve haver um motivo concreto para que ele se torne um assassino; motivo que é justamente essa nova configuração temporal que o deixa “fora de si”.

Em *Wednesday* a agressão sofrida por Danny irá recolocar em movimento uma configuração causal dos episódios, refigurando o tempo em sua linearidade. O sentido desse momento da narração quando não há conexão entre os episódios é ganho, portanto, não só em contraste com outros textos, mas em contraste dentro da própria narrativa em outros momentos da narração. A partir do bloco *Wednesday*, mesmo quando há elipses, o espectador pode estimar o tempo transcorrido entre as sequências; há uma visível compressão do tempo. Não é a toa que o bloco que se segue a ele tem como título “4 pm”.

Em *O Bebê de Rosemary*²⁹, sabemos por um amigo dos Woodhouse, que o edifício em que o casal vai morar havia sido apelidado de “Edifício Negro”, por causa de uma série de cultos satânicos e mortes terríveis que aconteceram no local. A esse indício, contado mais como curiosidade, somam-se outros mais concretos como uma cena em que Rosemary e Guy estão no quarto e começam a ouvir sons que parecem ser de um culto vindo do apartamento vizinho. Quando o casal vai jantar na casa dos referidos vizinhos, Rosemary repara que os quadros do apartamento foram retirados das paredes —quadros que mais adiante verá num sonho e, ao final do filme, no próprio apartamento dos Castavets.

Todo o filme de Polanski é um sucessivo desfilar de estranhos elementos que levam Rosemary a crer, juntamente com o espectador, que há algo errado com sua

²⁸Cf. ARISTÓTELES. *op. cit.*, p. 39.

²⁹*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, EUA, 1968. (maiores informações no apêndice)

gravidez. O espectador acredita que os indícios, que se acumulam, significam a geração de uma criatura demoníaca, e Rosemary aos poucos começa a acreditar que seus vizinhos, juntamente com seu marido, querem usar seu filho num ritual de magia negra. Esses indícios não são explícitos, pelo menos até certo momento. Os acontecimentos vão se tornando, pouco a pouco, mais inquietantes: Rosemary durante a gravidez sente uma dor aguda no abdômem; come, inconscientemente, carne crua; a carreira de ator de seu marido, depois que ele se une aos Castavets, deslança subitamente; o amuleto com “erva do diabo” que Roman dá para Rosemary; etc. O momento da concepção do “bebê”, por exemplo, caracteriza bem a maneira ambígua de induzir no espectador o sentimento de que há algo de estranho ocorrendo: Rosemary não se sente bem e é levada por Guy para cama; Guy tira-lhe a roupa; ela começa a sonhar —isso fica claro com a brusca mudança de cenário para um barco—; o cenário do sonho muda para um quarto em que Rosemary está deitada nua com pessoas ao lado dela cantando uma música estranha; Guy e Minnie são uma dessas pessoas e eles travam o seguinte diálogo:

Guy - “Ela está nos vendo”.

Minnie - “Não vê, tendo comido... A moça não vê nem ouve, agora cante”.

Sabemos que, no jantar, Rosemary tomou um mousse de chocolate com um gosto estranho que ela apenas fingiu comer todo. Ela poderia estar apenas parcialmente dopada. Esse diálogo ao contrário de outras coisas sem sentido que acontecem durante o sonho é perfeitamente plausível dentro do universo filmico. A própria Rosemary parece nesse momento aperceber-se disso e começa a gritar que não é um sonho, que aquilo está realmente acontecendo. O filme, por essa ambivalência da narrativa, nos lança num terreno movediço por não sabermos com certeza o que é que a história está nos contando realmente. Só ao final saberemos.

Em *Cemitério Maldito* temos também uma série de elementos que antecipam terríveis acontecimentos futuros. Pascow, o fantasma do estudante que morre atropelado no início do filme, cumpre esse papel de oráculo: tentando avisar a Louis o que ele não deve fazer. Ellie, a filha de Louis, também tem sonhos que antecipam futuros acontecimentos. Fora isso, a própria concatenação da narrativa, nos leva a antecipar certos acontecimentos. Os caminhões, que cruzam a pista em frente à casa dos Creed, são presença constante: desde a primeira cena, depois da abertura, até a morte de Gage, filho de Louis. O enterro de Church, o gato, no local “proibido” e seu reaparecimento, com o comportamento agressivo, também nos lança na expectativa de que aquilo será feito com um ser humano e que as consequências serão desastrosas.

No filme *A Profecia*, temos também uma exposição dos acontecimentos futuros pelas predições do padre Brennan, que tenta avisar ao embaixador Thorn —até por versos e textos bíblicos³⁰— que seu filho vai destruir a raça humana. Suas predições, por serem verbais e não visuais como as de Danny, não têm a mesma credibilidade. Mas essa credibilidade é ganha quando as predições do padre começam a ser cumpridas. É interessante notar, que se o embaixador mostra-se inicialmente cético em relação a estas predições, o mesmo não acontece com o espectador. Este está muito mais suscetível a acreditar em qualquer coisa que indique uma futura ameaça. As razões para essa predisposição do espectador está relacionada, ao conhecimento do espectador de outros filmes —o espectador, como já foi dito antes, sabe que trata-se de um filme de terror—, ele sabe que a intriga não fica restrita a monótonos passeios por parques. Além disso, o filme *A Profecia* dá mais conhecimento ao espectador do que aos personagens: o suicídio

³⁰“Quando os judeus voltarem de Sião/ Um cometa rasgar o céu/ E o sagrado Império Romano ascender/ Então, eu e você vamos morrer.
Do mar eterno ele surge criando exércitos nas costas. Jogando o homem contra seus irmãos até que ele deixe de existir”.

da babá no aniversário de Damien é para os personagens consequência de um ato insano; mas para o espectador esse ato ganha outros significados —apesar deles não estarem completamente elucidados— com a troca de olhares entre Damien e um assustador cão. Para o espectador já há bastante elementos indicativos da má índole de Damien.

A *Profecia* ainda tem outro modo de remeter o espectador a terríveis acontecimentos que ocorrerão no decorrer da trama. As fotos tiradas pelo fotógrafo Keith Jennings trazem indícios da forma que as pessoas retratadas irão morrer. A babá, que morreu enforcada, aparece nas fotos com uma mancha em volta do pescoço; os retratos do padre Brennan também sugeriam o modo que iria morrer: trespassado por uma estaca; o próprio fotógrafo foi vítima de suas previsões: ao se fotografar num espelho seu pescoço aparece cortado por uma faixa branca. Na verdade os dois primeiros casos descritos só servem para ratificar o terceiro. Na morte da babá, a fotografia só foi revelada depois de seu suicídio. Quando o padre morre, tínhamos visto que o fotógrafo descobrira algo curioso em seus retratos, mas não sabíamos do que se tratava. Apenas quando o fotógrafo expõe o caso para o embaixador é que percebemos o significado da “profecia”. De qualquer modo —além de lançar o espectador na dúvida de se realmente o fotógrafo irá ser degolado— essas mortes ajudam a construir a idéia de que há algo mais profético por trás dessas: não foram mortes acidentais e sim pré-concebidas.

Em *Os Pássaros*³¹, logo no início do filme, quando Melanie entra na loja de pássaros percebe uns pássaros ao longe. Não há, de fato, nada de excepcionalmente extraordinário na cena, mas então, por que razão ela olhou para os pássaros? A situação seria diferente se ela estivesse passeando pelo campo ou pela praia —nesses momentos é comum o devaneio: olham-se pássaros, flores,

³¹ *The Birds*. Alfred Hitchcock. EUA. (maiores informações no apêndice)

abelhas, etc. Aqui Melanie está numa rua de São Francisco e vai comprar algo numa loja de pássaros, mas antes repara nos pássaros que estão voando ao longe. Aqui, a situação é evidentemente significativa: o filme se chama *Os Pássaros* (o espectador, mesmo o desavisado, acaba de ver isso nos créditos iniciais), pássaros aparecem ao longe e, para terminar, a loja em que Melanie entra vende pássaros. Aos 25 minutos de filme acontece o primeiro ataque dos pássaros: uma gaivota bica Melanie quando ela está num barco. Não houve suspense —se há algum suspense nessa cena ele está relacionado com o iminente reencontro de Melanie e Mitch—, a cena é casual: ela é narrada como se fosse um incidente, um estranho incidente, é certo, já que gaivotas não costumam atacar pessoas. Aos 32 minutos Melanie na porta da casa de Annie repara em algumas gaivotas ao longe e Annie pergunta: “será que elas nunca param de migrar?”. Na sequência seguinte, quando Melanie vai à casa de Mitch Brenner, a família Brenner está investigando o estranho comportamento das galinhas. Depois que Mitch se despede de Melanie e antes de fechar a porta de sua casa, parece ficar intrigado com os corvos pousados num fio de alta tensão. Essa cena marca o fim da sequência do jantar na casa dos Brenner. Isso foi aos 40 minutos. Aos 47 minutos de filme, Melanie e Annie estão conversando quando uma gaivota se arrebenta na porta. Annie declara que a gaivota deve ter se perdido no escuro e se chocado contra a porta, mas Melanie chama à atenção para o fato de que é lua cheia. A sequência é finalizada com um *fade* na imagem de Melanie e Annie, uma de frente para outra, intrigadas com o ocorrido. Três sequências seguidas que terminam com os personagens ocupados com fenômenos ornitológicos. Essa forma de conclusão —de certa maneira inconclusiva, como se fossem reticências— contribui para deixar em suspensão a inquietação sentida pelos personagens e consequentemente pelos espectadores.

O que foi exposto até aqui, sobre as estratégias dos textos fílmicos em remeter o espectador a um futuro aterrorizante, pode ser considerado como fazendo parte das estratégias narrativas para tornar o impossível plausível. Os acontecimentos de um filme de terror são geralmente inverossímeis dentro de nossa enciclopédia de mundo real. E essas estratégias das narrativas, que estamos tentando levantar aqui, para tornar os terríveis acontecimentos, que ocorrerão posteriormente no filme, *previsíveis*, podem ser lidas como um esforço para tornar esses acontecimentos *verossímeis*³². O que pode ser previsto é crível, pelo menos dentro do mundo possível criado pelo filme. Portanto, essa construção narrativa, que nos remete sempre a algo adiante, é eficaz na medida que faz com que o espectador tema e espere por um desenvolvimento que é, finalmente, necessário.

2. *SUSPENSE: ESTRATÉGIAS DE TEMPORALIZAÇÃO*

Até esse momento estamos falando de um suspense³³ que dá andamento à narrativa. Ele está associado, de algum modo, às concatenações lógicas da história. Muitas vezes, os personagens que interagem com a situação “suspensiva” não estão, naquele momento, absolutamente ameaçados. Os filmes de terror também constroem outro tipo de suspense, muito mais relacionado com o nível de suas micro-estruturas, mas dependendo em grande parte da eficiência da construção da narrativa que comentamos anteriormente.

Marc Vernet assinala que um determinado “tipo de ação pede, de modo mais ou menos imperativo, determinado tipo de tratamento cinematográfico. Inversamente,

³²Cf. VERNET, Marc Cinema e Narração. p 96. In: AUMONT, Jacques et alli. *A estética do filme*.SP: Papirus, 1995; p. 142.

³³Quando falamos de suspense, não estamos nos referindo ao gênero cinematográfico “Suspense” e sim a uma estratégia discursiva comum a quase todos os gêneros.

a maneira de filmar uma cena orienta seu sentido”³⁴. Essa observação é importante porque antes de ressaltar a importância do “conteúdo” da história para o sentido filmico, ela põe em relevo o modo de construção da cena influenciando diretamente em sua recepção. O próprio Vernet exemplifica, brilhantemente:

Filmar a função “perseguição” (unidade narrativa) em montagem alternada de planos “perseguidores-perseguidos” (figura significativa cinematográfica) terá um efeito narrativo diferente de uma filmagem, a partir de um helicóptero, em plano-sequência (outra figura cinematográfica). No filme de Joseph Losey, *No limiar da liberdade* (1970), essa segunda forma de tratamento coloca em evidência o esforço, o cansaço dos perseguidos e o caráter irrisório de sua tentativa, enquanto a primeira forma, num filme como *Intolerância*, de D.W. Griffith (1916), deixará o suspense mais aberto.³⁵

Um dos nossos procedimentos no estudo da produção do medo será a análise dos modos de construção das sequências e das cenas.

Pensamos ter demonstrado que mesmo numa história que segue uma ordem linear de acontecimentos não implica, por sua vez, numa recepção linear. Além do tempo não ser linear para o espectador, ele **não é homogêneo**. Isso significa que o tempo todo a narração está comprimindo e diluindo o tempo, acelerando e retardando os acontecimentos de acordo com momentos de maior e de menor tensão. Para melhor analisarmos o tempo numa narração, faz-se necessário observar a “propriedade notável da *enunciação* narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distiguem do *enunciado* das coisas contadas. Disso resulta, para o tempo, uma aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato do contar e tempo das coisas contadas”³⁶. Um plano analisado isoladamente faz coincidir o tempo de enunciado com o de enunciação. Portanto, um filme todo em plano sequência

³⁴VERNET, Marc. *op. cit.*, p. 96.

³⁵*Ibidem.* p. 97.

³⁶RICOEUR, Paul. *op. cit.*, vol .2 p. 12.

como *Festim Diabólico*³⁷ (Hitchcok, 1948) não apresenta esse desdobramento do tempo narrativo. Mas o filme de Hitchcok é uma exceção. Os filmes, em sua grande maioria, trabalham essa “propriedade notável da enunciação narrativa” de forma muito evidente. Primeiro, o tempo da enunciação filmica é limitado, pelo menos no formato longa metragem tratado aqui, em mais ou menos duas horas. Assim sendo, há uma evidente necessidade, para histórias cujas “coisas contadas” ultrapassam essas duas horas, de se fazer algumas acelerações na narrativa, mostrando somente o que é essencial.

O corte pode significar o transcurso de vários anos, mas pode também apenas comprimir o tempo aumentando o ritmo de aparição das imagens; é o que Christian Metz denomina de hiato de câmera em contraste com o hiato diegético³⁸. Analisemos a sequência em que Brett é morto pelo alienígena, em *Alien*. Há, nesse momento, uma identificação, apesar de haver cortes, entre o “tempo do ato de contar e o tempo da coisa contada”. Ora, a narração não tem tempo a perder, ela só mostra o que tem importância para o desenvolvimento da intriga e os espectadores sabem disso. Brett está incubido de capturar Jones, o gato. A missão não tem nada de muito importante para o desenvolvimento da trama e, portanto, deveria ser mostrada (se é que deveria) numa sequência rápida; a demora da sequência em se resolver, os closes em Brett, o fato dele estar sozinho e desconhecer

³⁷Na realidade, *Festim Diabólico* não foi filmado todo em plano sequência, até por uma limitação de ordem técnica já que os rolos de filme só têm oito minutos. Mas os cortes são feitos de maneira imperceptível - no momento do corte a câmera fecha numa parede, ou nas costas de uma pessoa, por exemplo, e a cena é retomada dali.

³⁸METZ, Christian. “A grande sintagmática do filme narrativo”. In: A.A.V.V. *Análise estrutural da narrativa* (Seleção de ensaios da revista Communications). Petrópolis: Vozes, 1973; p. 202. O termo diegético que está sendo aí utilizado nada tem a ver com a *diegesis* aristotélica. O adjetivo diegético deriva de diegese no sentido de lugar do significado filmico. Esse termo, como analisam Vanoye e Goliot-Lété, “apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo ‘diegético’ (quando o adjetivo ‘histórico’ se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como ‘universo ou mundo diegético’, ‘tempo, duração digéticas’, ‘espaço diegético’, ‘som, ruído, música diegéticas (ou extra-diegéticas)’”. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994; p.41.

(relativamente) o perigo, os longos planos dele andando por imensos salões indicam que algo mais dramático irá acontecer do que a simples captura de um gato, o que nos traz de volta à idéia da previsão. No momento preciso da sequência em que Brett é atacado pelo alienígena o intervalo entre um corte e outro diminui, mas aqui os hiatos são de câmera e não diegéticos. O som tem uma função essencial; é ele que vai estabelecer o parâmetro para o espectador unir os dois tempos (o de ato de contar e o contado). O grito de Brett ao ser atacado é que dá à cena sua duração concreta.

Christian Metz assinala que “no interior da sequência, há hiatos diegéticos, embora reputados insignificantes, ao menos no plano da denotação (os momentos saltados são ‘sem importância para a história’)”³⁹. Na sequência anteriormente analisada parece não haver qualquer tipo de hiato diegético, nem mesmo insignificante; o que, justamente, é bastante significativo. No entanto, como já se descreveu, há um momento, anterior ao ataque do alienígena, em que os planos são mais demorados e outro, no exato momento do ataque, em que os cortes são rápidos. Há, portanto, uma mudança do ritmo de aparição dos planos no interior da sequência no momento do desenlace. Sendo assim, um ritmo mais lento de mudança de imagens parece convir a um momento de tensão, enquanto que no momento mesmo do ataque o ritmo acelerado das imagens ajuda a criar a idéia de conflito, de luta.

Continuando com o filme *Alien*, que é pródigo em sequências aterrorizantes. Analisemos agora a morte seguinte à de Brett, a sequência em que o capitão da *Nostromo*, Dallas, é morto pelo alienígena. A construção do sentido da sequência é basicamente o mesmo da anterior, mudam pequenas coisas. Agora, tanto o personagem como os espectadores sabem do perigo. Há uma tentativa, por parte dos tripulantes, de controlar a situação, de transformar o alienígena numa caça.

³⁹METZ, Christian. *Op. cit.*, p.202.

Dallas está munido de um lança chamas, uma lanterna e um comunicador. Além disso, a localização de Dallas e do alienígena estão sendo monitoradas pelo sinalizador. Dallas se locomove com dificuldade dentro dos tubos de ventilação. Temos novamente aqui uma correspondência entre o tempo do ato de contar e tempo da coisa contada. Aos poucos percebemos que a situação foge do controle dos tripulantes. O localizador já não consegue distinguir Dallas do alienígena e o humor de Dallas passa progressivamente do controle racional da situação ao pânico. Quando ele declara, “quero sair daqui”, sabemos que está perdido. Novamente, no final da sequência há uma aceleração no ritmo de aparição das imagens. Há uma diferença no modo de ataque do alienígena. Na sequência de Brett, o espectador sabia do iminente ataque, mas Brett não. Então o diretor faz o monstro aparecer por trás de Brett, gradualmente, de modo a que o espectador se mortifique por não poder fazer nada, por não poder avisá-lo. Com Dallas é diferente. Ele e o espectador sabem que o alienígena está vindo para atacá-lo, portanto a aparição do alienígena será repentina, num susto. Ele aparece de frente para o personagem e para o espectador.

Outro modo de gerar medo numa sequência é construindo uma montagem paralela (tipo de montagem que exhibe cenas de duas ações que acontecem simultaneamente no tempo mas em espaços diferentes, que em algum ponto irão se encontrar). Essa construção é usada desde o início do século, e era considerada por essa época “uma das modalidades espaço-temporal mais evidentemente específicas do cinema”⁴⁰. Em *Cemitério Maldito* já falamos que desde o início do filme os caminhões são signos da desgraça. Aos 47 minutos de filme, uma sequência começa de modo estranho. A cena mostra um caminhão saindo do que parece ser uma refinaria. Ainda nos é mostrado o interior da cabine do caminhão com um

⁴⁰XAVIER, Ismail. p. 22.

caminhoneiro cantando animadamente. Até aquele momento do filme não conhecíamos aquele lugar nem o caminhoneiro. Quando há um corte, e nós vemos a família Creed feliz e tranquila no parque, percebemos a ameaça. Quando há outro corte para o caminhão, já não temos mais dúvidas, vai ocorrer um acidente. O contraste entre os dois elementos da sequência (a família Creed e o caminhão) ajuda a criar essa idéia de calamidade: o caminhão é mostrado sempre como ameaçador, às vezes, num big close de sua roda dianteira, ou dentro da cabine com planos de detalhe do motorista acelerando e trocando de marcha; as cenas da família Creed dão ênfase às duas crianças, o que reforça a idéia de vulnerabilidade. Vai ser uma pan, em *plongée* (posição da câmera que “esmaga” o motivo⁴¹), que sai de Gage correndo por um gramado em direção à estrada e vai para o caminhão vindo em sua (dele) direção, que irá colocar finalmente no mesmo espaço o caminhão e a família Creed. O que vemos a partir daqui é a alternância de planos cada vez mais rápida, culminando com a cena de Louis gritando desesperadamente. Trata-se aqui da narração de um acidente, em que só foi dado ao espectador o poder de prever mas não o de avisar sobre o que vai acontecer, e essa angústia é dolorosa para quem assiste a cena. Hitchcock em sua entrevista a Truffaut, fala um pouco sobre o assunto:

“Nós estamos falando, talvez haja uma bomba sob esta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial e, de repente: bum, explode. O público fica surpreso, mas antes que ficasse, nós lhe mostramos uma cena absolutamente comum, desprovida de interesse. Agora examinemos o suspense. A bomba está sob a mesa e o público sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. O público sabe que a bomba explodirá a uma hora e sabe que faltam quinze para uma —há um relógio no cenário; a mesma conversa anódina torna-se de repente muito interessante porque o público participa da cena (...). Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: ‘Vocês não deveriam dizer coisas tão banais, há uma bomba sob a mesa’”⁴².

⁴¹Cf. MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 255.

⁴²HITCHCOCK e TRUFFAUT. *Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.47.

Há uma sequência em *A Profecia* que trabalha com a montagem alternada, mas de forma um pouco diferente que aqui existe uma intenção de causar o mal. A sequência começa com Damien andando de velocípedes. Corta para Katherine, a mãe adotiva (ela não sabe disso) regando plantas no corredor da casa (a casa tem muitos andares). A câmera faz um *zoom in* na babá, Srta. Baylock, que assiste Damien em sua brincadeira pelo quarto. Damien é filmado em contra-*plongée* (câmera enaltecida⁴³), num movimento de pinhão, que é bastante significativa na medida que deixa de ser simplesmente a imagem de um menino andando de velocípedes, ela chama a atenção sobre si pelo inusitado de sua composição (essa câmera objetiva irreal abre uma extensão imprevisível do campo visual e parece querer mostrar uma intenção na enunciação⁴⁴). Há outro corte para Katherine, ela sobe em uma frágil mesinha, sobre a qual havia um aquário que ela coloca sobre a balastrada. O enquadramento é em *plongée*, mostrando a altura que ela se encontra. Corte novamente para Damien e Baylock no quarto, ela abre a porta do quarto e ele sai pedalando pelo corredor. Novamente um único plano vai unir o espaço das ações: em primeiro plano estão os pés de Katherine sobre a mesa e em segundo vem Damien, de cabeça baixa, em seu velocípede. Damien se choca contra a mesa; Katherine se desequilibra; o aquário cai em câmera lenta e se espatifa no chão —não sabemos ainda se Katherine caiu—; Katherine tenta se segurar no balaústre, mas cai, também em câmera lenta. Esse final de sequência é alternado com planos de detalhes dos olhos de Baylock, que continua no quarto, o que nos indica que é ela quem controla aquele “acidente”.

Outro modo que acontece com frequência nos filmes de terror é a montagem paralela de cenas de perseguição (como já foi descrito acima na citação de Vernet). Aqui os espaços são, normalmente, mais contíguos. O monstro está ao

⁴³Cf. MARTIN, Marcel. *Op. cit.*, p. 253.

⁴⁴Cf. CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989; p.91.

encalço da vítima, como em *O Iluminado* em que Jack tenta alcançar Danny no labirinto do hotel.

O gato, citado na sequência da morte de Brett, tem uma função importante na construção do suspense em *Alien*. Como já dissemos, determinadas configurações, principalmente o ritmo da cena, indicam ao espectador que algo dramático está para ocorrer. Então o espectador, cooperando com o texto, constrói por sua própria conta e risco um desfecho para a sequência: “tal pessoa vai morrer”. Mas o autor sabendo disso, resolve frustrar a expectativa do espectador colocando na cena um elemento inesperado, que feche a sequência sem que haja qualquer tipo de violência. No entanto, a aparição abrupta desse elemento inofensivo, não deixa de causar susto. No filme *Ripley*, Brett e Parker procuram com um detector de movimentos o alienígena. Os personagens estão tensos —o “tempo de ato de contar e tempo da coisa contada” coincidem—, é detectado algo no armário; “quando eu disser três abra”; é o gato. O espectador demora a perceber o engano. Primeiro, porque ele estava certo que veria o alienígena saltando na garganta de um dos tripulantes; segundo, porque o gato aparece num *big close* de sua cabeça que não ajuda na identificação e os cortes são rápidos, mostrando o susto dos tripulantes. O espectador também se assusta, mas acha graça do fato de ele ter sido tão facilmente manipulado; e a partir desse momento, já que o gato não é capturado, haverá sempre uma dúvida se o que está para aparecer é realmente o alienígena. Outros filmes analisados aqui também se utilizam dessa estratégia. O próprio gato de *Cemitério Maldito* (Church) é responsável por alguns sustos que não terminam em prejuízo para nenhum dos personagens.

3. A VOZ NARRATIVA

Vernet assinala que “o cinema narrativo extrai boa parte do fascínio que exerce da faculdade que tem de disfarçar seu discurso em história”⁴⁵. Isso significa que dificilmente, no cinema, percebemos quem está contando a história, as imagens desfilam em nossa frente como se fôssemos uma espécie de *voyeur*, temos, portanto, a tendência natural de acreditar naquilo que acontece na tela (acreditar no sentido diegético). Mas, às vezes, a instância narrativa torna-se pouco confiável. Um dos exemplos mais notáveis no cinema talvez seja *Rashomon*, de Akira Kurosawa, onde cada personagem dá sua versão da mesma história, não havendo sequer a história verdadeira.

Nos filmes aqui analisados não temos nenhum exemplo tão radical de voz narrativa cambiante. *O Iluminado* talvez seja o que mais trabalhe com essa mudança na voz, já que o tempo do filme é psicológico exibindo visões, memória, sonhos etc. Quando Jack está no bar do hotel cercado por pessoas, trata-se de uma alucinação de Jack —com a voz narrando, portanto, do ponto de vista de Jack— ou são realmente espectros? Quando Wendy chega, os fantasmas se desvanecem, reforçando a primeira opção. Mas também, o que pode ter acontecido é que a voz narrativa nesse momento tenha passado para o ponto de vista de Wendy, e, talvez, não tendo ela poderes “iluminados” (é verdade que em nenhum momento nos foi dito que Jack teria esses poderes) logicamente não deveríamos ver os espectros. Dessa maneira, a ambiguidade da narrativa é muito em função da “voz” mudar constantemente de lugar. É interessante notar que nos dois momentos em que há uma interferência física dos fantasmas no desenvolvimento da trama —quando Danny é atacado pela “maluca” e quando Jack é solto da dispensa— há elipses que deixam o espectador numa ignorância parcial, já que viram apenas os efeitos de uma ação que a narrativa faz crer que foram realizadas por espectros.

⁴⁵VERNET, Marc. *op. cit.*, p.122.

Em o *Bebê de Rosemary* há, de certo modo, uma identificação da voz narrativa com a personagem. Aqui também o filme ganha em ambiguidade. Tudo que descobrimos de estranho e aterrorizante, descobrimos através de Rosemary ou juntamente com Rosemary. Isso significa que nós podemos estar sendo iludidos, que a história “real” seja outra, e que tudo aquilo não passe de neuroses da personagem.

Os sonhos são amplamente explorados no cinema justamente por essa característica do cinema de disfarçar seu discurso em história. Às vezes, só ao final da sequência, ou mesmo do filme, sabemos que aquilo que vimos foi sonho. Ou ao contrário, pensamos ser sonho uma cena que ocorre de fato, ou, então, ficamos na dúvida sobre a realidade ou irrealidade da cena. Já foi descrita, anteriormente, a ambiguidade da cena em que Rosemary sonha estar sendo currada pelo demônio. Em *Cemitério Maldito* acreditamos que Louis está sonhando, quando Pascow o leva até o cemitério de animais, mas pela manhã, quando acorda, seus pés estão sujos de barro.

Nesse sentido, a voz narrativa de *Alien* é mais “confiável” que a de *O Iluminado*, *O Bebê de Rosemary* e *Cemitério Maldito*. O monstro (o Outro, o Sobrenatural) tem no filme de Ridley Scott, ao contrário de *O Iluminado*, uma existência comprovada. Se ele aparece na tela, não se trata de uma aparição subjetiva para um dos personagens; sua aparição em todos os casos, exceto no momento em que é destruído, é comprovada com a morte de quem o vê. *Alien* é narrado num presente contínuo, muito de acordo com seu ideal científico. As sequências se sucedem numa consecução precisa; esse princípio de causalidade, seguido à risca pelo filme, é que dá à sua narrativa a aparência de uma linearidade perfeita.

4. A QUESTÃO DO OUTRO

O suspense do filme de terror tem uma característica muito especial que o faz diferir do suspense relacionado a outros gêneros: ele sempre está ligado à morte, e mais ainda, a uma morte brutal realizada por uma “coisa” não codificável. Quando um filme mostra alguém mexendo sorrateiramente numas gavetas e sabemos que o dono está para voltar, temos medo que essa pessoa seja surpreendida cometendo esse delito. Mas aqui é uma questão mesmo de intensidade, a iminência de um ataque de um ser monstruoso a um personagem gera pavor, pânico.

Existe uma estreita relação entre a morte e a existência do outro na narrativa. O absolutamente outro só é possível se pensado como Nada, já que não é possível “pensar o impensável.(...) O Nada significa o não-mais-ser-consciência.(...) Não-mais-ser-consciência é morrer”⁴⁶. Portanto, a morte também é elemento gerador de perturbação na narrativa. O outro como monstro (que traz a morte) completa o quadro de ruptura da ordem. Esse outro-monstro é o não-ainda-codificável.

Portanto, o outro deve aparecer para o espectador também como signo ainda não decifrável. Mas aqui cria-se um paradoxo, como exibir o que não pode ser exibido, dizer o que não pode ser dito. É evidente que sendo impossível mostrar o outro em toda sua alteridade, apela-se para elementos cujos códigos foram deturpados, corrompidos ou simbiotizados: é a junção da besta com o humano (vampiro, lobisomem, homem-mosca, morto vivo, etc)⁴⁷ ou do louco, que tem a aparência codificável, mas o comportamento imprevisível. É evidente que por mais que a aparência se apresente estranha, se ela é completamente visível e se o

⁴⁶GOMES, Wilson. “Metáforas da diferença: a questão do inteiramente outro a partir da teoria da verdade como construção”. *In*: TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo: Unesp, 1992; p. 138.

⁴⁷O alienígena também entra nessa classe de seres imaginários que são uma simbiose do animal com o humano na medida que a parte humana está representada por sua inteligência e a do animal por sua agressividade.

comportamento do ser for inteligível, a alteridade será rapidamente convertida em igualdade. Temos inúmeros personagens no cinema que podem servir de exemplo: ET (*ET* — Spielberg), Yoda (*O Império Contra-Ataca* — Lucas), etc. Então, para que o outro cause pânico faz-se necessário que o filme mantenha sua (dele) alteridade por mais tempo possível, e que seu comportamento seja necessariamente belicoso, sem no entanto sabermos a razão da agressividade. Mas como já foi dito, de alguma forma ele terá que aparecer —em *Os Caça-Fantasmas* ele vem como o Monstro de Mashmellow—, mas essa aparição pode ser dissimulada por movimentos de câmera e enquadramentos, assim como por uma narrativa que, por sua própria forma, induza no espectador tensão.

Calabrese em seu texto *Instabilidade e Metamorfoses*⁴⁸, chama a atenção para a informidade dos monstros contemporâneos. Ele exemplifica com o filme *A Coisa*, de Carpenter, cujo alienígena assume a forma do ser que lhe passa mais perto. Alguns dos monstros aqui estudados podem ser enquadrados nessa característica metamórfica.

Em *O Iluminado*, como já foi dito, o outro mostra-se ambíguo, não sabemos se se trata de uma irrupção de um comportamento psíquico desequilibrado causado pela “febre de cabana”, ou da instauração de uma ordem (caos) sobre-natural que interfere nos acontecimentos. O filme deixa espaço para essa escolha do espectador, mas, de fato, o que vemos na tela são esses dois elementos amalgamados: distúrbio psíquico e ordem sobre-natural. Portanto, Jack, a encarnação do outro (monstro), é pouco apreensível, e isso se deve muito ao estado de mutação de seu ânimo, que torna-se aos poucos dísfórico.

⁴⁸In: CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Ed. 70, 1988; pp. 105-130.

O monstro, em *O Bebê de Rosemary*, é lentamente construído durante todo o filme. Não há, como em outros filmes descritos aqui, picos de grande tensão, seguidos de momentos de relaxamento. A tensão na narrativa avança numa progressão contínua para o que esperamos que seja o clímax: o nascimento do bebê. A expectativa aqui é pelo ser monstruoso que esperamos, e tememos, que Rosemary dê à luz. Polansky resolve deixar que cada um construa seu próprio monstro, já que o bebê não nos é mostrado diretamente. Apenas vemos Rosemary vendo-o e se assustando, “que fizeram com os olhos dele?”, ela pergunta. E então aparece uns poucos fotogramas, em fusão com a imagem de Rosemary, de um par de olhos demoníacos.

No filme de Ridley Scott, não é só o comportamento belicoso do alienígena que é estranho, a sua própria aparência e funcionamento orgânico também o são. O diretor é muito hábil em nos mostrar, nos momentos de ataque (única situação em que é visível), o alienígena em planos fechados e rápidos, impedindo que tenhamos uma idéia concreta de sua aparência. Calabrese assinala que o alienígena de *Alien* “ora parece um gigantesco mandril, ora um *robot* mecânico, ora ainda um dragão”⁴⁹. Os personagens são mantidos na mesma ignorância, pois quem o vê morre. Sua existência, no entanto, é definitivamente comprovada, não só pela morte dos que o vêem, mas também por aparelhos sofisticados, como o detector de movimentos. Detalhes de seu funcionamento orgânico nos são revelados “Seu sangue é feito de ácido molecular”. Apesar dessa substância (extremamente potente) não fazer parte de nossa realidade, aceitamos de bom grado sua existência na tela por imaginarmos que a ciência descobrirá outros elementos de que agora não dispomos.

⁴⁹CALABRESE, Omar. *Op. cit.*, p. 112.

O filme de terror joga, portanto, com dois fatores: a indubitável presença do monstruoso a partir de dado momento da história e a manutenção da ignorância do espectador em relação à natureza dele; o espectador sabe sobre o monstro tanto quanto os personagens, quase nada. A impalpabilidade de sua forma e comportamento é mais aterrorizante do que o feio que se dá em toda sua visibilidade. Além disso, a existência do monstro ausente do campo de visão da cena cria a incessante possibilidade de que a qualquer momento ele surja na tela.

“O cinema, a arte do fora-de-campo e do não mostrado, desenvolveu particularmente o artifício do temor, sob a forma de medo, em todas as suas nuances, do arrepio ao horror, passando pela angústia e pelo susto. Poderíamos dizer que nenhuma forma dramática esteve mais bem equipada do que o cinema para criar o medo: desde suas condições materiais de representação (uma sala completamente escura) até sua própria linguagem baseada no não-visto, ou no não-visto-ainda: o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê)”⁵⁰.

Essa tese vai justamente de encontro ao modo de produção desses novos filmes de terror (tripas e sangue, *trash*), cujos monstros estão excessivamente presentes na tela. Por essa razão os efeitos especiais e de maquiagem são extremamente importantes no terror *trash*; que poder-se-ia dizer é um terror de consumo rápido, mais produzido para TV que para o cinema. Nos filmes aqui analisados as cenas de terror propriamente dito só começam a partir da metade do filme. O terror *trash* parece não ter tempo a perder na construção do suspense, monstros, cabeças e braços decepados povoam a tela desde os primeiros instantes.

5. *ALGUNS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS*

⁵⁰CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989; p.149.

O que foi dito até aqui, já em muitas análises, mostrou como o modo de rodar uma cena influi em seu sentido, e que, para descrever uma cena, muitas vezes falamos sobre o ângulo de visada, enquadramento, som, etc. Agora vamos separar alguns desses elementos técnicos para tentar mostrar como eles auxiliam na construção do medo.

5.1 *Espaço filmico*

Nos filmes do gênero aqui analisado, é importante que o espaço em que os personagens interagem seja restrito, para que, justamente, não haja a possibilidade deles fugirem ao assédio do monstro; ou eles o enfrentam ou morrem. Tanto *Alien* como *O Iluminado* têm esse espaço de ação dos personagens limitados: o hotel cercado de neve e uma nave espacial em regresso à terra. É importante, também, que o lugar onde a história se passa seja grande. A floresta, a casa mal assombrada são ambientes propícios para o terror porque permitem que o outro esteja presente em muitos lugares, mas sem que esteja permanentemente em quadro; sempre, portanto, presente virtualmente no extra-campo.

Nos outros filmes, aqui analisados, não há restrição do espaço em que os personagens podem circular, mas outros elementos intervêm, impedindo que se possa simplesmente fugir para um local onde o monstro não tenha acesso. O filme de Alfred Hitchcock, *Os Pássaros*, no entanto, deixa aberta essa possibilidade de fuga. E é de fato assim, fugindo de Bodega Bay, o local em que os pássaros estão atacando, que os personagens principais se safam de ser mortos. Talvez, esse seja o motivo pelo qual, o final do filme pareça um tanto decepcionante.

Em *O Bebê de Rosemary*, *Cemitério Maldito* e *A Profecia* há os laços de família que impedem que simplesmente se fuja daquela situação. O espaço fica dessa maneira reduzido à vizinhança daquele ente familiar tomado pelo mal.

5.2 *Enquadramentos e movimentos de câmera*

Os enquadramentos estão intimamente ligados ao espaço filmico, uma vez que eles delimitam o espaço a ser mostrado. Um bom exemplo desse recurso é a já analisada cena de *Alien* em que Brett é morto. Antes de ser atacado, ele passa por “salões” cada vez maiores. O espectador sabe disso através de planos gerais. No entanto, uma vez mostrado a amplitude do local, a câmera passa a fazer planos fechados em Brett. Isso porque uma vez que já se sabe que o local é grande e que o alienígena pode estar em qualquer lugar e vir de qualquer ponto, se se mostram planos mais fechados o espectador tem menos controle do espaço ou, dizendo de outra maneira, a distância entre o personagem e os limites da tela diminui, possibilitando um ataque rápido, consequentemente possibilitando o susto. A cena de Brett, ao contrário, não culmina com o susto. A aparição do monstro é gradativa: primeiro percebemos um movimento atrás de Brett, depois o gato rosnando e assim por diante. É necessário que se analise que esse procedimento não só propicia o acontecimento do susto, mas também dramatiza sua espera. Ou seja, diminuir a distância entre personagem e limites da tela cria no espectador uma expectativa contínua de que a qualquer momento ele poderá levar um susto.

É evidente que um plano mais fechado em determinado personagem cria uma maior empatia com o espectador —os manuais de cinematografia estão cheios de instruções a esse respeito, ensinando como a câmera deve se aproximar quando se deseja um depoimento mais pessoal. Portanto, em momentos de fortes emoções, ou de pânico, há uma tendência dos planos se tornarem mais fechados. Observamos o uso desse procedimento tanto em *Alien* como em *O Iluminado*. Nesse último, basta lembrar do *big close* em Jack Torrance (Jack Nicholson) —que é o cartaz de

apresentação do filme— quando ele enfia a cabeça pela fresta da porta que acaba de abrir com o machado. Além disso, planos mais fechados permitem ao diretor guiar a atenção do espectador com mais precisão do que os planos gerais, que deixam mais em aberto o significado filmico⁵¹.

Nessa mesma cena, Wendy está no banheiro apavorada, enquanto Jack arromba a porta com um machado. A tomada é feita de modo que a lâmina do machado atravessando a porta apareça em primeiro plano, com Wendy ao fundo gritando, como se cada machadada a atingisse. Essa é a cena vista do banheiro. Quando é mostrado Jack do outro lado da porta, a câmera acompanha o movimento do machado se chocando contra a porta. É como se a tomada enfatizasse a brutalidade de Jack de um lado e a fragilidade de Wendy de outro (não há ninguém mais frágil do Shelley Duvall, a atriz que interpreta Wendy).

Em *Alien*, a sequência final em que Ripley manda o alienígena para o espaço, desenrola-se quase toda em *close*. Temos, em outros gêneros filmicos, exemplos de cenas, cujo conteúdo dramático, apesar de muito forte, é desdramatizado pelo distanciamento da câmera. Em *Paisagem na Neblina*, do grego Theo Angelopoulos, o espectador sabe que um homem está estuprando uma menina, mas a única coisa que vê é um longo plano geral do caminhão para onde a menina foi levada.

Uma câmera parada remete a uma estabilidade que muitas vezes não se coaduna nem com o estado de espírito do espectador, nem com o estado de espírito que o espectador imagina que esteja o personagem. A sequência em que Ripley resolve acionar o mecanismo de auto-destruição da nave é ilustrativa de como uma câmera “nervosa” ajuda à construção de momentos de pânico total como esse. Nesse

⁵¹Esse, segundo André Bazin, deveria ser o modo de filmar mais corrente no cinema, por deixar o sentido tão aberto quanto o mundo.

momento, Ripley correndo de um lado para outro pelos corredores da nave é mostrada ou por uma câmara subjetiva dela, ou por um *travelling* de acompanhamento em que ela é vista, na maioria das vezes, pelas costas; já que é ela a perseguida. Esse é o mesmo recurso de que se vale *O Iluminado* no momento em que Jack persegue Danny pelo labirinto. A cena é sempre tomada em travelling de acompanhamento: Danny pelas costas (o perseguido) e Jack pela frente (o agressor).

Os enquadramentos e movimentos de câmara remetem-se também ao problema da enunciação filmica (da voz narrativa). Quando nos referimos aqui à camera subjetiva, estamos dizendo que naquele momento nós estamos vendo outros elementos filmicos pelos olhos de um personagem, ou seja, nos é dado um saber infradieético⁵². Em alguns momentos a câmara assume o ponto de vista do monstro. Casetti assinala a ambiguidade de sentidos dessa mirada: “el miedo de estar ‘con’ el monstruo, y la exaltación de ser ‘el’ monstruo”⁵³. Há uma cena em *A Profecia*, quando o embaixador Thorn e o fotógrafo Jennings estão investigando um pequeno cemitério, em que a câmara assume o olhar de uns cães que os atacam. A cena é tipicamente de terror: os dois entram no cemitério saltando uma cerca, até aí tudo normal; no plano seguinte o enquadramento é em *plongée*, num plano geral tomado de entre as árvores. Essa tomada imediatamente nos remete à idéia de alguém espreitando.

5.3 *Som*

⁵²Cf. CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989; p. 109.

⁵³ *Ibidem.*, p.112.

Já se percebeu há muito tempo que o som no cinema tem a qualidade de restabelecer a continuidade da narrativa dentro de um universo marcado pela fragmentação dos planos. No cine-terror terá, além disso, uma função dramática muito importante —como já foi analisado na sequência de *O Iluminado* em que Danny anda de velocípedes. O som no cinema nem sempre reproduz de forma “realista” os acontecimentos da cena; além disso nem sempre é possível determinar a origem da fonte sonora, o que transforma o som às vezes em elemento extra-diegético. Em filmes de terror, por exemplo, é comum se ouvir as batidas do coração, que têm aí um papel muito mais simbólico do que “realista”. Tanto *Alien* com *O Iluminado* usam batidas de coração em alguns momentos de grande tensão. Outro momento em que o som tem conteúdo simbólico bastante forte é quando Dallas está nos tubos de ventilação e o ritmo do bip do localizador acompanha o progresso da tensão da sequência. É bom notar que o localizador está com Lambert e portanto num uso “realista” esse som só deveria aparecer quando ela estivesse na tela. E há ainda a conexão possível desse som com o bip do eletrocardiógrafo.

Como já foi visto, outro meio de suscitar tensão é intercalar momentos de som baixo com som muito alto. Na sequência em montagem paralela já comentada de *Cemitério Maldito* da morte de Gage, o silêncio no parque é quase total, apenas quebrado pelas vozes das crianças, enquanto que no caminhão o motorista ouve um som alto e “pesado”. Uma das últimas sequências de *Alien*, em montagem paralela, Ripley aparece no módulo em silêncio procurando Jones, o gato; Parker e Lambert estão em outro local da nave recolhendo cilindros de oxigênio que fazem grande barulho ao se chocar com o solo e um contra o outro.

A música também tem uma função muito importante nos filmes de terror. Já foi falado, como em algumas aberturas elas funcionam catalizando a tensão. Músicas

com timbres muito graves, como a da abertura de *A Profécia*, ou muito agudos, como o começo da música de Bártok em *O Iluminado*, criam tensão. Músicas que não seguem o paradigma tonal, dodecafônicas ou atonais, também são bem-vindas já que criam um efeito suspensivo mais intenso que as músicas tonais. Outro fator importante é o reconhecimento do espectador de determinada música em determinada situação. Por exemplo, em *A Profécia*, a sequência descrita da morte de Katherine começa com uma música que já havia aparecido antes, em momentos que aconteceram coisas ruins. Portanto, a música é um indicativo do que irá acontecer —nesse sentido ajuda a criar tensão—, não só por seu “conteúdo”, mas também pelo que está ligada na memória do espectador.

CONCLUSÃO

Esse estudo preliminar das narrativas dos filmes de terror espera ter demonstrado que a narrativa cinematográfica tem seu próprio modo de expressão, e dentre esses modos há alguns que estão mais especificamente aptos a suscitar medo. E, mais que isso, como foi dito na introdução, o medo —pela própria riqueza perceptiva do material filmico— acompanha o cinema desde a exibição da primeira película. O nosso interesse, no entanto, não está ligado à impressão de realidade no cinema. O material propriamente plástico do cinema foi analisado na perspectiva de como ele se organiza dentro da narrativa fílmica.

Mostramos como a narrativa fílmica se organiza desde o início de modo a insinuar no espectador a idéia de que algo terrível acontecerá a inocentes personagens (que como disse Aristóteles, sofrem sem merecer). Os acontecimentos são estruturados de maneira que acontecimentos estranhos, mas de certa modo ainda críveis, antecedam acontecimentos cada vez mais incríveis, levando o espectador a acreditar (pelo menos dentro do mundo filmico), esperar e temer por eles. Jack (*O Iluminado*) não fica de repente louco: antes nos é mostrado a monotonia da vida no hotel; imagens de terríveis acontecimentos que se passaram no hotel; diálogos que alertam para o risco de se ficar louco quando se está enclausurado etc. Também o enorme poder do alienígena de *Alien* não surgiu de repente, ele inicialmente apareceu como uma espécie de molusco de 30 cm que não parecia ser grande ameaça. Em *Os Pássaros* o comportamento dos pássaros foi se tornando cada vez mais estranho até se consumir o fato de que estavam deliberadamente atacando os humanos. E todos os outros filmes analisados seguem a mesma tendência de construir a narrativa de modo que os acontecimentos se desencadeiem verossímil e necessariamente.

Analisando a construção da narrativa fílmica (agora em nível das micro-estruturas) das sequências e cenas, fica evidente que elas também insinuam um desenlace dramático. Trabalhando com o tempo, a sequência consegue suscitar tensão. Vimos que quando, numa sequência, o tempo do ato de contar e o tempo da coisa contada coincidem, o espectador passa a esperar por um desfecho terrível para o protagonista da cena. Dos filmes aqui analisados, a sequência que melhor ilustra essa construção temporal é a da morte de Brett (*Alien*). Há também a possibilidade de se construir uma sequência alternada, que deixa o espectador na expectativa de que os protagonistas de duas sequências —que acontecem em lugares diferentes mas no mesmo tempo— venham se encontrar num mesmo espaço com terríveis consequências para um dos lados. O melhor exemplo foi tirado de *Cemitério Maldito*.

Levantamos também alguns dados sobre a construção do monstro nos filmes de terror, que tem uma importância fundamental, já que é a existência do monstruoso que amplifica o poder sobre o espectador das estratégias suspensivas utilizadas nesse gênero. O monstro, que traz a morte, gera um medo muito mais intenso, do que o medo gerado por uma cena, em que tememos que alguém seja surpreendido cometendo algo que não deve. Além disso, o monstro, para que se mantenha assustador, deve permanecer relativamente oculto, para que não seja um signo facilmente compreensível. Seu desvelamento só deverá vir no momento de sua morte.

Finalmente, avaliamos que conseguimos levantar importantes pontos para a construção de uma Poética do Cine-Terror, que poderá ser utilizada na confecção de críticas ou mesmo na produção de filmes do gênero.

APÊNDICE – SINOPSES

Alien, o 8º passageiro (Alien)

Direção: Ridley SCOTT

Roteiro: Dan O'BANNON

Produção: 20th Century Fox, EUA, 1979

A nave cargueira Nostromo retorna a Terra com sete tripulantes: os oficiais Dallas (Tom Skerrit), Ripley (Sigourney Weaver), Lambert (Veronica Cartwright), Kane (John Hurt), Ash (Ian Holm); e os operários Brett (Harry Dean Stanton) e Parker (Yaphet Kotto). Eles são tirados do estado de hibernação antes de chegar à Terra porque o computador “Mãe” captou uma sinal que poderia indicar a existência de forma de vida. Eles rumam para o planeta de onde o sinal provem, fazendo uma “aterrissagem” que causa alguns danos à nave.

Enquanto os operários fazem os reparos Dallas, Kane e Lambert partem em busca do ponto de emissão do sinal que ficava a alguns quilômetros do local do pouso da Nostromo. A expedição encontra o que parece ser uma nave alienígena abandonada. Na nave, um ser (numa comparação grosseira: uma espécie de polvo simbiotizado com carangueijo) gruda-se no rosto de Kane quando ele estava investigando uns objetos com forma de ovo. Kane é levado, ainda vivo mas em estado de coma, de volta a Nostromo, onde se constata a impossibilidade de se livrar do pequeno alienígena sem provocar a morte do tripulante. A Nostromo parte novamente com destino à Terra. Durante os preparativos para o retorno o pequeno alienígena solta-se de Kane e morre e Kane, algum tempo depois, sai do coma.

Os tripulantes estão todos reunidos fazendo a última refeição antes de voltar para as “geladeiras” (aparelho em que entram em estado de hibernação), quando Kane passa mal e sai do seu tórax um alienígena. O corpo de Kane é lançado no espaço e o restante da tripulação tem agora como missão capturar o alienígena. Ash (o oficial cientista) constrói um localizador (que “percebe micromudanças na densidade do ar”) para auxiliar nas buscas.

Ripley, Brett e Kane, munidos do localizador, pensam ter descoberto o alienígena, mas, no entanto, trata-se do gato (Jones). Brett deixa escapar Jones e é encarregado de capturá-lo, uma vez que Jones confunde o localizador. Nessa missão Brett é surpreendido pelo alienígena (que não é mais o ser de trinta centímetros que saiu de Kane, mas um enorme monstro), que mata-o.

O corpo de Brett não é achado. A tripulação agora, com um auxílio de um lança chamas, pretende matar o alienígena. Dallas (o comandante) entra nos dutos de ventilação, por onde o alienígena se movimenta, mas também fracassa e é morto.

Ripley passa ao comando da nave e tenta buscar informações no computador “Mãe” que ajudem na destruição do monstro. Em suas pesquisas descobre que a companhia, que os emprega, considera a tripulação descartável e que a prioridade um é trazer o alienígena de volta com vida. Ash descobre que

Ripley tem essa informação e tenta matá-la, mas Parker o impede acertando-o com um extintor de incêndio. Eles descobrem que Ash é um andróide, colocado na nave para auxiliar na tarefa de trazer o alienígena para a Terra.

Os três tripulantes restantes decidem explodir a nave e fazer o resto da viagem de retorno num pequeno módulo. Enquanto Ripley prepara o módulo, Parker e Lambert vão recolher cilindros de oxigênio e nessa operação são mortos pelo alienígena.

Ripley aciona o dispositivo de autodestruição da nave e parte no módulo. Tudo parece estar resolvido e ela prepara-se para entrar em estado de hibernação quando percebe que o alienígena está no módulo. Ripley, vestindo um traje de astronauta, abre uma escotilha do módulo e com o auxílio de uma arpão consegue expulsar o monstro.

O Iluminado (The Shining)

Direção: Stanley KUBRIK

Roteiro: Stanley KUBRIK e Diane JOHNSON; baseado num romance de Stephen KING

Produção: Warner Communications Company, EUA, 1980

Na década de 70, estamos no Overlook Hotel, em algum lugar das Rochosas nos EUA, onde Jack Torrance (Jack Nicholson) tem entrevista com o gerente do hotel, Mr. Ullman (Barry Nelson), pleiteando o emprego de zelador do hotel durante o inverno. A tarefa de Jack é evitar maiores prejuízos ao prédio durante o rigoroso inverno. O gerente explica que o difícil do trabalho é aguentar a solidão e a rotina de quatro meses de isolamento pela neve, acrescentando que, há alguns anos, Delbert Grady (Philip Stone), durante os meses de isolamento, ficou louco matou a mulher e as filhas, se suicidando em seguida. Apesar da advertência Jack aceita o emprego.

Jack Torrance chega com a mulher, Wendy (Shelley Duvall), e o filho, Danny (Danny Lloyd), no dia do fechamento do hotel. Tomamos conhecimento nesse dia, em diálogo de Danny com Halloran, o cozinheiro do hotel (Scatman Crothers), dos poderes telepáticos do garoto e do próprio cozinheiro. Nesse diálogo Danny é avisado por Halloran a nunca entrar no quarto 237.

Após o fechamento, os três moradores caem na monótona rotina: Jack tentando escrever um romance; Danny andando de velocípede pelos corredores; Wendy cuidando dos serviços domésticos. Durante esses dias Danny tem constantemente visões de terríveis acontecimentos passados no hotel. Paralelamente, o comportamento de Jack torna-se cada vez mais irritadiço.

Danny encontra, num de seus passeios pelo Overlook, a porta do quarto 237 aberta e, desobedecendo o aviso de Halloran, entra. Ao mesmo tempo Jack Torrance tem um pesadelo em que mata a mulher e o filho com um machado. Wendy encontra Danny com o pescoço arranhado e em estado de choque e acusa Jack de ter feito aquilo. Jack nega. Ele vai para Golden Room onde encontra —ou imagina encontrar— o barman, Lloyd (Joe Turkel). A partir desse momento Jack passará a encontrar nesse salão muitos “fantasmas”, inclusive Grady, que o estimula a cometer o assassinato de sua mulher e filho.

Wendy conta a Jack que Danny diz ter sido atacado por uma mulher no quarto 237. Jack vai investigar e lá encontra uma mulher jovem. Eles se beijam e ela se transforma numa mulher velha e cheia de chagas. Ele foge do quarto e diz a Wendy que nada encontrou no quarto 237. Wendy sugere que eles partam, o que irrita Jack. Wendy descobre que o romance que Jack está escrevendo é apenas uma frase repetida milhares de vezes. Jack surpreende Wendy olhando seus escritos e tenta atacá-la, mas é Wendy quem o acerta com um taco de baseball. Enquanto isso Danny faz contato telepaticamente com Halloran, pedindo ajuda. Jack, ferido, é preso na dispensa por Wendy.

Jack consegue sair, ajudado (provavelmente, já que a cena não mostra explicitamente) pelo fantasma de Grady. Ele ataca a mulher e o filho munido de um machado. Quando ele está derrubando a porta do banheiro em que Wendy se encontra ele ouve o barulho do sno-cat de Halloran chegando. Halloran entra no Overlook e é, logo depois, morto por Jack com uma machadada.

Danny é perseguido por Jack num enorme labirinto no jardim do hotel. Ele consegue despistar Jack e foge com sua mãe no sno-cat de Halloran. Jack se perde no labirinto e morre congelado.

***O Bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby)**

Direção: Roman POLANSKI

Roteiro: Roman POLANSKI, baseado numa novela de Ira LEVIN

Produção: Paramount Pictures, EUA, 1968

O casal Guy Woodhouse (John Cassavet), um ator medíocre, e Rosemary Woodhouse avaliam um apartamento para alugar. Estamos numa grande cidade dos Estados Unidos em 1966. O casal aprova o apartamento e muda-se para lá, mas um amigo deles Hutch (Maurice Evans) os avisa que o edifício tem a fama de “negro”, pela série de mortes terríveis acontecidas no local.

Rosemary, quando estava na lavanderia do prédio conhece Terry (Angela Dorian), que diz morar com os Castevet, vizinhos dos Woodhouse. Pouco depois, voltando para casa, Guy e Rosemary se deparam com uma confusão em frente à porta de seu prédio. Terry havia caído da janela do apartamento, e deixara um bilhete dizendo que iria cometer suicídio. É nesse momento que os Castevet — Minnie (Ruth Gordan) e Roman (Sidney Blackmer)— conhecem os Woodhouse.

Minnie convida os Woodhouse para jantar em seu apartamento. No jantar, Guy estabelece estreitas relações com Roman, e passa a frequentar a casa dos Castevet, ao contrário de Rosemary, que não se sente à vontade com o casal.

Guy recebe um telefonema chamando-o para fazer parte de uma peça. Antes ele havia pleiteado essa vaga mas não obtivera sucesso, mas o ator escolhido ficara cego repentinamente.

Os Woodhouse resolvem ter um filho. Na noite da concepção, ao final do jantar, Minnie aparece com duas mousses. Rosemary, depois de comer um pouco, acha sua sobremesa com um gosto estranho, mas finge comer para não desagradar Guy. Ela, logo depois, se sente mal e é levada para cama. Guy tira-lhe a roupa, e ela começa a sonhar. Um dos sonhos é que ela está sendo currada pelo diabo.

Ela acorda arranhada nas costas no outro dia e pergunta o que havia acontecido. Guy pede desculpas diz que suas unhas estavam grandes e que não quis perder tempo. A gravidez de Rosemary é confirmada. Guy avisa aos Castevet, eles convencem Rosemary a trocar de obstetra, dizendo-se amigos de Dr. Sapirtein (Ralph Bellamy), famoso em sua profissão.

Rosemary passa a sentir uma dor aguda no abdômem, mas seu médico diz que não é nada, que passará, que ela continue tomando as vitaminas com “ervas” que Minnie lhe faz. Rosemary emagrece muito.

Hutch vai visitá-la e a acha muito abatida. Chega Roman ao apartamento de Rosemary. Na conversa Hutch descobre que Rosemary está tomando vitaminas com raiz de tâmis, que não conhece, mas diz que vai investigar. Guy chega, durante a visita de Hutch, inesperadamente.

No outro dia Hutch liga marcando um encontro com Rosemary, mas não aparece. Ela fica sabendo que ele entrara em coma subitamente.

Depois de uma festa com velhos amigos, que convencem Rosemary que a dor que ela sente não pode ser normal, ela declara a Guy que já não aguenta mais, que vai trocar de obstetra. De repente, durante a conversa a dor some.

Hutch morre. Rosemary vai no enterro e recebe alguns livros que ele havia lhe deixado. Nesses livros Rosemary descobre que tâmis, é conhecida também como erva do diabo, e que é usada em bruxarias. E que o nome Roman Castevet é um anagrama do nome de um filho de um feiticeiro notável. Ela conta essas coisas a Guy, que parece não dar atenção.

Rosemary vai ao seu antigo obstetra e conta que acha que os Castevet, juntamente com seu marido e o dr. Sapirstein, estão tentando tomar seu filho para realizar alguma bruxaria. Ele diz que acredita em sua história, mas chama o marido e o obstetra.

Rosemary dá a luz, mas lhe dizem que o bebê morreu após o nascimento. Ela vai ao apartamento dos Castevet e lá encontra na sala muita gente reunida (inclusive seu marido) em volta de um berço negro. Assusta-se quando vê a criança perguntando o que tinham feito com seus olhos, mas ao final do filme parece que acaba a aceitando.

Os Pássaros (The Birds)

Direção: Alfred HITCHCOCK

Roteiro: Eua HUNTER, baseado na história de Daphne DUMAURIER

Produção: Universal Pictures, EUA

Melanie Daniels (Jessica Tandy), em São Francisco, entra numa loja para comprar um casal de pássaros. Lá conhece Mitch Brenner (Rod Taylor) que lhe faz uma brincadeira.

Melanie consegue o endereço de Mitch e resolve lhe fazer uma surpresa levando um casal de pássaros para sua (dele) irmã, Cathy, que iria fazer aniversário. Ela descobre, pelo vizinho, que Mitch iria passar o fim-de-semana em Bodega Bay.

Em Bodega Bay, Melanie é atacada, sem maiores consequências, por uma gaivota no momento em que voltava de barco da casa de Mitch, que vê a cena de um pier de atracação.

Melanie se hospeda na casa da professora da escola Annie Hayworth, antiga namorada de Mitch. As duas conversam sobre Mitch. Depois Melanie vai jantar na casa dos Brenner.

Quando ela chega na casa, os Brenner estão ocupados com as galinhas que não querem comer a ração. O jantar transcorre normalmente, exceto na despedida, quando Melanie e Mitch têm uma leve altercação.

Melanie volta à casa de Annie. Quando as duas estão conversando uma gaivota se arrebenta contra porta sem nenhum motivo aparente.

No aniversário de Cathy, no outro dia, as gaivotas atacam, quando os meninos brincam no jardim. Ninguém fica seriamente ferido.

Mitch pede a Melanie que ela fique para jantar e ela aceita. Quando a família e Melanie estão reunidos um bando do pardal invade a sala, entrando pela chaminé. Aqui, também ninguém sai ferido.

No outro dia, Lydia, a mãe de Mitch e Cathy, vai a fazenda de um conhecido e lá o encontra morto, aparentemente por pássaros. Ela volta para casa muito assustada.

Mitch sai para investigar o ocorrido e Melanie fica confortando Lydia em casa. Lydia declara que está apreensiva por Cathy, que está na escola. Melanie se dispõe a ir vê-la.

Lá chegando, enquanto espera o intervalo do recreio, percebe um ajuntamento anormal de corvos no parque de diversão. Annie, a professora, é avisada da situação e as crianças são solicitadas a sair, em silêncio, diretamente para suas casas.

Os corvos atacam causando grande pânico. Melanie consegue se abrigar dentro de um carro. Depois, quando passa o ataque, ela vai para o bar da cidade. Lá algumas pessoas duvidam do ocorrido.

Enquanto ela está no bar ocorre outro grande ataque, dessa vez com sérias consequências, como a explosão de um posto de gasolina. Melanie, na confusão, acaba “presa” numa cabine telefônica, mas Mitch a salva.

Eles vão atrás de Cathy e a encontram na casa de Annie. Annie foi morta pelos pássaros. Eles vão para casa e lá sofrem novo ataque, ninguém sai ferido.

À noite Melanie vai investigar um barulho no sótão e acaba sendo atacada por gaivotas. Mitch a salva novamente, mas Melanie fica bastante ferida.

Durante um intervalo nos ataques dos pássaros Melanie, Mitch, Cathy e Lydia deixam Bodega Bay, de carro.

A Profecia (The Omen)

Direção: Richard DONNER

Roteiro: David SELTZER

Produção: 20th Century Fox, EUA, 1976

Robert Thorn (Gregory Peck), embaixador dos Estados Unidos em Roma, está desesperado porque sua mulher, Katherine (Lee Remick), acaba de dar a luz, mas a criança morreu em seguida. Ele vai a um hospital em que um padre lhe oferece uma criança que acaba de nascer e cuja mãe morreu logo após o parto. Ele aceita e mostra a criança à esposa como se fosse seu legítimo filho.

Robert é nomeado embaixador em Londres. A família Thorn passa a morar lá. No aniversário de seis anos do filho, Damien, a sua babá se suicida, para desespero das mães e crianças que estavam no local.

Padre Brennan vai ao escritório de Robert e diz algumas coisas sobre Damien: que ele sabe que não é legítimo filho, que ele matou e matará novamente, etc. Robert o expulsa de lá.

A nova babá de Damien é a Srt. Baylock, que na entrevista inicial mostra-se solícita ao extremo. A primeira coisa que Baylock diz a Damien é para ele não se preocupar que ela está ali para protegê-lo.

A família Thorn vai a um casamento, mas quando estão na porta da igreja Damien dá um ataque agribe sua mãe e se recusa a entrar. O incidente é encarado como um “ataque de nervos”.

O padre Brennan marca uma entrevista com Robert num parque. Lá o padre lhe diz que Damien é filho do diabo, que Katherine está grávida, que Damien não deixará essa criança nascer, que depois ele matará Katherine, e depois Robert. E com a ajuda de seu dinheiro ele vai adquirir poder suficiente para acabar com a raça humana. Brennan pede que ele vá a Mejiro e procure Bugenhagen, que ele ensinará como a criança deve ser morta. Robert não acredita em Brennan e pede para ele não procurá-lo mais.

Padre Brennan, assim que acaba sua conversa com o embaixador morre trespassado por uma estaca que fora derrubada por um raio.

Quando o embaixador retorna à sua casa, Katherine avisa que está grávida mas que quer abortar a criança. Robert conversa com o psiquiatra de Katherine e ele lhe explica que ela está fantasiando que Damien não é seu filho e que ele é mau, por isso não seria bom ter outro filho nesse momento. Robert diz que de qualquer modo quer ter o filho porque foi predito que esse filho não nasceria.

O fotógrafo Jennings (David Warner) procura o embaixador. Ele mostra fotos tiradas da antiga babá e do padre Brennan, antes de morrerem, que traziam indícios da maneira como morreram. Finalmente ele mostra um autorretrato em que sua cabeça está separada de seu corpo.

Damien derruba Katherine do segundo andar da casa quando ela estava regando plantas. Katherine perde o bebê.

Robert resolve investigar o nascimento de Damien em Roma e viaja para lá com Jennings. O hospital em que lhe tinham entregue Damien havia sido incendiado, mas eles conseguem localizar o padre que havia lhe atendido.

O padre, enclausurado num mosteiro, e deformado por queimaduras refere-se a um cemitério que Robert e Jennings vão investigar.

No cemitério descobrem o túmulo da mãe de Damien e do filho do embaixador. No primeiro havia um esqueleto de um cachorro e no outro uma criança com o crânio partido, o que faz Robert crer que mataram seu filho. Ainda no cemitério eles são atacados por uma matilha de cães, mas conseguem se safar.

Eles vão a Mejido procurar Bugenhagen. Em Mejido Bugenhagen dá a Robert alguns punhais, explicando como ele deveria matar Damien, que teria de ser numa igreja e que os punhais tinham de ser cravados de tal forma.

Robert sai com os punhais, mas no caminho para o hotel atira-os longe dizendo que não cometeria aquela atrocidade. Jennings vai pegar os punhais dizendo que ele mesmo o faria. Ao pegar os punhais um caminhão perde o freio e uma lâmina de vidro que estava em sua carroceria decepa a cabeça do fotógrafo.

Robert volta para Londres com os punhais e descobre, como o padre havia lhe dito, que o Damien tem a marca 666 na cabeça. Baylock tenta impedir Robert de levá-lo para uma igreja e ele a mata.

O embaixador leva Damien para uma igreja, mas no momento em que vai enfiar o primeiro punhal a polícia chega e o mata.

O filme termina mostrando Damien no enterro de seu suposto pai.

Cemitério Maldito (Pet Sematary)

Direção: Mary LAMBERT

Roteiro: Stephen KING

Produção: Paramount Pictures, EUA, 1989

A família Creed (Louis, Rachell, Ellie e Gage) chega à sua nova casa. Louis será professor de medicina de uma pequena cidade. Logo na chegada um caminhão que passava por pouco não atropela Gage, se não fosse a intervenção de Judd (Fred Gwynne) morador da casa vizinha.

Em seus primeiros dias na cidade um caminhão atropela o estudante Pascow e ele morre quando Louis tentava salvá-lo. Esse estudante aparece num sonho de Louis, avisando-o a não ir a tal lugar onde o solo é ruim. No outro dia Louis acorda com os pés sujos de barro.

Rachell, no dia de ação de graça, viaja com as crianças para a casa dos pais. Louis não vai porque não se dá bem com o sogro. Quando eles estão fora o gato de Ellie (Church) é atropelado. Judd faz com que Louis o enterre num antigo cemitério de índios, no local em que Pascow dissera que era ruim.

No outro dia Church retorna com vida, mas com um comportamento agressivo. Louis pergunta a Judd o que acontecerá e ele lhe explica que aquela terra tem esse poder e que ele já havia feito o mesmo com seu antigo cão.

Durante um piquenique, numa distração de Louis, um caminhão atropela Gage. O enterro é muito nervoso: o sogro de Louis chega a agredí-lo acusando-o de negligência. Rachell viaja com Elie para a casa do pai.

À noite Louis desenterra Gage e o leva para o enterro no “local proibido”. Nesse ínterim, Rachell volta a sua casa, impressionada com um sonho de Elie.

No outro dia, Louis acorda com um telefonema do filho dizendo que estava na casa de Judd. Lá ele encontra Rachell e Judd mortos. Ele mata seu filho com uma injeção letal.

Louis, desesperado, leva Rachell para enterrar na terra ruim. A última cena que vemos é Rachell voltando deformada para casa, beija Louis e lhe espeta uma faca.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. *Análise estrutural da narrativa* (Seleção de ensaios da revista Communications). Petrópolis: Vozes, 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Nova Cultural: São Paulo, 1996.
- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GOMES, Wilson. “Metáforas da Diferença: a Questão do Inteiramente Outro a Partir da Teoria da Realidade como Construção”. In: TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo: Unesp, 1992; pp. 131-147.
- Wilson. “Estratégias de produção do encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles”. In: REVISTA TEXTOS. Salvador, UFBA, n.35 (1996): pp. 99-124.
- HITCHCOK e TRUFFAUT. *Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KAEL, Pauline. “Review of The shining”. In: THE NEW YORKER. 9 de junho, 1980.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campina: Papyrus, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.