



Estruturas do medo: Tendências narrativas em Peele, Aster e Eggers

Tom Vitor de Freitas

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

julho de 2021

Dedicatória

Dedico este trabalho à Carolina Rosa, pelo companheirismo, pela força e, principalmente, pelo incentivo nos momentos mais difíceis.

Agradecimentos

Ao João e à Morgana, pois veio deles todo o combustível para que eu pudesse chegar até aqui.

À Carol, ao Andy e à Fernanda, por serem os principais pontos de apoio durante toda a jornada.

Aos meus colegas de turma que estiveram o tempo todo ao meu lado nessa jornada, tanto para produzirmos juntos quanto para quando precisamos de um ombro amigo.

Ao Thiago Natário, ao Gabriel Braga e à Gabriela Larocca do podcast República do Medo, pela inspiração, pelas dicas, referências e pelos diversos momentos de alívio e entretenimento.

Ao meu professor e orientador Luís Nogueira, que me ajudou a tornar essa ideia uma realidade.

Resumo

O terror é um gênero cinematográfico que conta com uma longa tradição estética e narrativa, que já dura mais de um século e que atravessa toda a história do cinema. Portanto, é também esperado que o gênero conte com diversas mudanças na forma como uma narrativa de terror é construída ao longo de sua história, que podem ocorrer por fatores como a influência social e histórica no contexto da produção do filme, as referências culturais de cada autor, assim como sua localização geográfica. Neste âmbito, busco encontrar as tendências das estruturas narrativas que as obras de Jordan Peele, Ari Aster e Robert Eggers trouxeram para o cinema de terror na década de 2010. Para tanto, o trabalho procura buscar definições satisfatórias para que a pesquisa tenha uma base sólida; primeiramente do que é o terror como gênero cinematográfico e, depois, do que é uma estrutura narrativa no cinema. Depois, foco-me na recapitulação da história do gênero a partir da perspectiva das estruturas narrativas. Após isso, faço as análises dos filmes *Get Out* e *Us*, de Jordan Peele, *Hereditary* e *Midsommar*, de Ari Aster e *The Witch* e *The Lighthouse*, de Robert Eggers. Nesta segunda parte, a dissertação busca destacar e se aprofundar em todos os elementos de inovação narrativa que esses filmes possuem, como eles são apresentados em cada obra e quais são as fugas ou subversões das estruturas clássicas, quando elas existem. Por fim, as conclusões buscam perceber por que tais inovações narrativas existem nas obras desses autores e qual é o papel que elas desempenham na história do terror.

Palavras-chave

Filmes de terror; história do terror; terror na década de 2010; estruturas narrativas; subversões narrativas.

Abstract

Horror is a genre that has a long aesthetic and narrative tradition, which has lasted for over a century and which permeates the entire history of cinema. Therefore, it is also expected that the horror will have several changes in the way a narrative is constructed throughout its history, which may occur due to factors such as the social and historical influence in the context of the film's production, the cultural background of each author, as well as its geographic location. In this context, my objective through this dissertation is to find the trends in terms of narrative structures that the works of Jordan Peele, Ari Aster and Robert Eggers brought to horror cinema in the 2010s. For that, the work focus, primarily, in the search for satisfactory definitions so that the research has a solid base; first of what horror is as a cinematographic genre and then of what is a narrative structure in cinema. Then, I focus on recapitulating the history of the horror from the perspective of narrative structures. After that, I analyze the films *Get Out* and *Us*, by Jordan Peele, *Hereditary* and *Midsommar*, by Ari Aster and *The Witch*, and *The Lighthouse*, by Robert Eggers. In this second part, the dissertation seeks to highlight and delve into all the elements of narrative innovation that these films bring, how they are presented in each work, and what are the subversions of classical structures, if any. Finally, the conclusions seek to understand why such narrative innovations exist in the works of these authors and what role they play in the history of horror.

Keywords

Horror movies; horror story; horror in the 2010s; narrative structures; narrative subversions.

Índice

1. Introdução	16
2. A definição de estrutura narrativa.....	19
2.1 A estrutura narrativa do cinema	22
2.2 Definição de cinema de terror	24
2.2.1 O monstro.....	28
2.2.2 Sentimentos, emoções e efeitos	33
2.2.3 Os subgêneros	37
2.3 A história das narrativas no cinema de terror	41
3. As estruturas narrativas do medo.....	64
3.1 Primeiro ato: o incidente incitante e o pecado de existir	65
3.1.1 A culpa como incidente em <i>The Witch</i>	67
3.1.2 <i>Get Out</i> e a limitação do ser.....	71
3.1.3 A construção do incidente incitante em <i>Us</i>.....	77
3.2 A dilatação do da dúvida.....	81
3.2.1 O maravilhoso ou o estranho em <i>The Witch</i>.....	84
3.2.2 O fantástico-familiar em <i>Hereditary</i>	87
3.2.3 A dilatação da dúvida em <i>Midsommar</i>.....	91
3.3 A aceitação do mundo monstruoso	95
3.3.1 A aceitação do mundo monstruoso em <i>The Witch</i>.....	97
3.3.2 A releitura da estrutura em <i>Us</i>	99
3.3.3 A aceitação do mundo monstruoso em <i>Hereditary</i>.....	102

3.3.4 O aceitar além do monstruoso em <i>Midsommar</i>	104
3.4 Minimalismo e antitrama	106
3.4.1 O minimalismo em Ari Aster.....	109
3.4.2 Minimalismo e Antitrama na obra de Robert Eggers	111
4.Conclusões	118
Bibliografia	121
Filmografia	123

Lista de Figuras

Figura 1 - Esquema narrativo de Invisible Man	43
Figura 2 - Esquema narrativo de White Zombie	44
Figura 3 - Esquema narrativo de Cat People	45
Figura 4 –Esquema narrativo de Invasion of the Body Snatchers.....	47
Figura 5 - Esquema narrativo de Psycho.....	48
Figura 6 - Esquema narrativo de Rosemary’s Baby.....	48
Figura 7 - Esquema narrativo de Night of the Living Dead.....	49
Figura 8 - Esquema narrativo de Jaws.....	50
Figura 9 - Esquema narrativo de The Exorcist.....	51
Figura 10 - Esquema narrativo de Halloween	53
Figura 11 - Esquema narrativo de Friday the 13th	54
Figura 12 - Esquema narrativo de Pet Sematary	55
Figura 13 - Esquema narrativo de Ringu.....	58
Figura 14 - Esquema narrativo de The Sixth Sense	59
Figura 15 - Esquema narrativo do primeiro ato de The Witch.....	70
Figura 16 - Esquema narrativo do primeiro ato de Get Out.....	76
Figura 17 - Esquema narrativo do primeiro ato de Us.....	80
Figura 18 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de The Witch..	86
Figura 19 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de Hereditary. 	90
Figura 20 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de Midsommar	94

Figura 21 - Esquema narrativo de The Witch	98
Figura 22 - Esquema narrativo de Us.....	101
Figura 23 - Esquema narrativo de Hereditary	103
Figura 24 - Esquema narrativo de Midsommar	105
Figura 25 - Esquema narrativo de The Lighthouse	117

1. Introdução

Desde o surgimento do cinema, diversos foram os esforços para se construir obras que dialogassem de maneiras específicas com o público. O terror foi construído ao longo de décadas até que se tornasse um gênero identificável para o grande público. Presente em praticamente toda a história do cinema, o terror sofreu influências históricas, culturais e sociais para que se tornasse um dos gêneros mais produzidos e populares no mundo. As influências para que essa transformação constante do gênero ocorresse, afetou os filmes de terror de diversas formas, tanto na estética, quanto na linguagem, nas atuações, nas produções e também na narrativa.

O presente trabalho pretende analisar um recorte histórico e social da transformação desse gênero a partir de suas estruturas narrativas, ou seja, da forma como uma história e seus elementos são organizados dentro de um filme. Para isso, utilizo filmes de três realizadores: Jordan Peele e suas obras *Get Out* (2016) e *Us* (2019); Ari Aster e suas obras *Hereditary* (2018) e *Midsommar* (2019); e Robert Eggers e suas obras *The Witch* (2015) e *The Lighthouse* (2019). A escolha por essas determinadas obras e autores tem a ver, primeiramente, com o recorte histórico e geográfico. Todos os seis filmes foram lançados entre os anos de 2015 e 2019 e produzidos nos Estados Unidos, que historicamente é o país que mais produz filmes de terror e também o que mais influencia a produção de outras obras do gênero no mundo através de uma grande exportação de seus filmes. Outro fator importante para a escolha do corpus fílmico é o facto de que os três autores realizaram e escreveram essas obras que tiveram grande relevância para o gênero na década de 2010. Portanto, a análise pode ser feita levando em conta as escolhas de seus autores, já que eles tiveram o controle da criação das obras.

A análise das estruturas narrativas desses filmes tem como objetivo adquirir uma percepção de quais são as tendências narrativas em termos de estrutura que essas obras possuem e por que tais tendências existem. Para tanto, os objetivos secundários desse trabalho são: 1) identificar se as tendências de estrutura narrativa das obras analisadas têm relação direta com filmes produzidos anteriormente, ou seja, se a tendência tem a ver com uma continuidade ou com ciclos comuns na história do cinema de terror; 2) perceber se há uma relação entre o contexto histórico em que as obras foram produzidas e suas estruturas; 3) entender se as estruturas utilizadas por esses autores dialogam com convenções do gênero ou se tentam subverter tais convenções a partir de ideias próprias ou trazidas de outros gêneros ou influências cinematográficas.

Para que a pesquisa fosse feita, foi necessária uma pesquisa bibliográfica que abordasse tanto a questão das estruturas narrativas quanto a do cinema de terror e, quando possível, autores que abordassem os dois temas centrais. Além de autores utilizados durante quase todo o trabalho, como é o caso de obras como *Story*, de Robert Mckee e *Philosophy of Horror*, de Noel Carroll, também foram utilizados autores de forma mais pontual em determinados capítulos, seja para reforçar um argumento ou um ponto de vista, seja para aprofundar um tema específico.

A estrutura do trabalho segue, portanto, uma ordem de apresentação, análise e conclusão, em que o objetivo é fazer com que o leitor obtenha todas as informações necessárias para seguir adiante. Na primeira parte, cada elemento é apresentado e discutido para que possa ser utilizado no capítulo seguinte, reforçando a apresentação de um novo elemento até o momento da análise de cada um dos filmes; na segunda, todos os seis filmes são analisados a partir das tendências encontradas na pesquisa e na terceira, por fim, as conclusões da análise.

Para isso, o primeiro capítulo conta com a definição do que é uma estrutura narrativa, discutindo autores que já escreveram sobre o tema de forma geral e também dentro do cinema. Logo após essas considerações, a presente dissertação busca uma definição do que é o terror como gênero, destacando os principais elementos que compõem os filmes e buscando delimitar a pesquisa.

A partir da definição desses dois conceitos, o subcapítulo seguinte faz um percurso da história do cinema de terror, adotando como ponto de vista sempre a questão das estruturas narrativas. O objetivo do capítulo é perceber como o terror evolui ao longo de sua história, quais são as influências de cada ciclo histórico, por quais ciclos o gênero já passou e como cada um o influenciou narrativamente. A partir dessa percepção histórica, podemos compreender de uma maneira mais sólida o contexto em que os filmes analisados foram criados e produzidos.

O capítulo destinado às análises é dividido, assim como a narrativa clássica de um filme, em três atos. Cada um dos subcapítulos conta com uma tendência narrativa encontrada pela pesquisa e, em cada um deles, há a análise dessa tendência específica nos filmes.

No capítulo destinado ao primeiro ato, são analisados os filmes que possuem o que aqui é chamado de “o pecado de existir”, onde há uma relação direta do incidente incitante do filme com a existência dos personagens dentro daquele universo. No segundo ato, foi identificado uma maior elasticidade da dúvida que filmes de terror carregam, que é: há uma explicação sobrenatural ou lógica para os perigos encontrados? Os filmes analisados neste capítulo tendem a fazer com que essa dúvida seja dilatada durante boa parte da

narrativa. Já no capítulo destinado ao terceiro ato, foi identificada uma tendência de aceitação do mundo monstruoso, onde o monstro do filme geralmente triunfa de alguma, o que não significa, necessariamente, que os filmes tenham finais negativos. Por fim, há uma análise das subversões das estruturas narrativas clássicas como um todo, ou seja, filmes com narrativas minimalistas ou de antitrama. Aqui são analisados todos os elementos que contribuem para essa subversão.

Importa ressaltar que, assim como ocorre em toda a história do cinema, não há uma homogeneidade nos filmes, o que significa que não são todas as obras que irão aparecer em todos os subcapítulos da análise, justamente porque se trata de filmes que contam com narrativas diferentes e que não seguem um padrão ou fórmula. Ainda assim, é possível afirmar que essas obras contam com estruturas que dialogam umas com as outras em diversos momentos, o que tem a ver com as tendências e, em última instância, com os objetivos aqui propostos.

Uma vez que o terror e as estruturas narrativas são temas recorrentes em estudos cinematográficos, ainda que nem sempre juntos, o presente trabalho busca contribuir para um maior aprofundamento da forma como a narrativa no cinema de terror é pensada. Além disso, a análise pode ser também encarada como um documento para o aprofundamento de pesquisas futuras sobre um determinado período do cinema de terror.

Por mim, mas não menos importante, a presente dissertação também existe por conta de motivações pessoais, uma vez que acredito que o cinema de terror tem muito a contribuir para a sociedade e ainda mais se conseguirmos analisar como sua narrativa pode comunicar sobre diversos temas importantes de uma maneira séria e, por que não, divertida.

2. A definição de estrutura narrativa

A narrativa faz parte do cinema assim como também faz parte da história da humanidade. Como disse Roland Barthes (p. 104) “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa”. Tratando especificamente do estudo das estruturas narrativas, a história não é assim tão recente, com as principais correntes de pensamento sobre o tema, nomeadamente aquelas que trago como base para a presente dissertação - como o estruturalismo fantástico em Tzvetan Todorov e a análise semiótica do texto em Diana Luz Pessoa de Barros que, por sua vez, traz uma atualização da semiótica greimasiana - surgiram em meados do século XX e têm a literatura como objeto de estudo primário, apesar de a popularização das artes reprodutíveis ter feito com que essas correntes de pensamento também passassem a também considerá-las, como é possível observar no trabalho de Diana Barros, por exemplo. Minha contribuição, no entanto, faz-se exclusivamente no âmbito do cinema, onde autores propõem estruturas e paradigmas de diferentes maneiras, sobretudo após a década de 1980 com Syd Field sendo o principal nome, tendo sua teoria mais tarde revisada por autores como Robert Mckee, Christopher Vogler e Blake Snyder, com os quais trabalho na presente dissertação. Toda essa corrente de pensamento de estrutura cinematográfica tem evidente influência e inspiração nas correntes de pensamento estruturalistas e pós-estruturalistas que ocorreram décadas antes.

Importa deixar claro, antes de mais nada, o que quero dizer com o estudo das estruturas narrativas de um filme. O termo designa, segundo Robert Mckee (p. 46) “uma seleção de eventos da história da vida dos personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas e para expressar um ponto de vista específico”. Portanto, quando me proponho a fazer uma análise das estruturas narrativas de filmes de terror, comprometo-me a estudar a relação entre os acontecimentos desses filmes e a forma como eles são organizados tanto no nível narrativo e o discursivo. Sobre essa relação, Diana Barros (p.14) define que “no nível das estruturas fundamentais é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto.”. Em outros termos, o nível narrativo de um texto (entendido aqui como o texto de um filme) tem a ver com a forma que seu sentido é construído através de sua organização, relacionando-se, portanto, com citação anterior de Robert Mckee. Diana Barros (p. 15) também fala sobre o nível discursivo, afirmando que “as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado”. O nível discursivo é, portanto, aquele que apresenta as ideias e

contraposições presentes em diversos elementos da narrativa. A relação entre o nível narrativo e o nível discursivo se encontra, no contexto que aqui insiro, na formação de uma ideia ou de um tema e de como ele é apresentado dentro de uma narrativa cinematográfica. Enquanto o nível discursivo propõe ideias, o nível narrativo as organiza.

Deste modo, logo descarto a definição de que a estrutura é um elemento à parte dos outros dentro de uma narrativa. O filósofo Tvetan Todorov (p.41) escreve que “a estrutura pode estar manifesta tanto nas relações entre as personagens, quanto nos diferentes estilos de narrativa”, afirmação essa que levo em consideração para o restante do meu trabalho, uma vez que falar sobre qualquer outro elemento em qualquer outro nível da narrativa, por exemplo, um arco de personagem, sem levar em conta seu papel na estrutura, me parece um esforço incompleto. Ainda sobre a discussão sobre a hierarquia dos elementos ou níveis, ou seja, se há uma maior importância da história ou do personagem em uma narrativa, Mckee escreve:

Esse debate é tão velho quanto a arte. Aristóteles botou os dois lados na balança e concluiu que a estória é primária e o personagem, secundário. Sua visão manteve-se influente até que, com a evolução do romance, o pêndulo da opinião foi para o outro lado. No século dezanove muitos sustentaram que a estrutura era meramente um utensílio designado para mostrar a personalidade, e que o leitor queira era personagens complexos e fascinantes. Até hoje ambos os lados continuam a debater sem um veredicto. A razão pela qual o julgamento não terminou é simples: essa discussão é especiosa. (Mckee, Robert p. 105)

Apesar de a discussão da importância de cada um dos elementos existir, pretendo seguir uma linha de pensamento de codependência a partir da descrição supracitada de Todorov. Em outras palavras, a estrutura só existe porque a personagem a compõe e, esta, por sua vez, só pode existir dentro de uma estrutura. Uma coisa não é completa sem a outra.

Ademais, a tentativa de encaixar a definição de estrutura narrativa como uma espécie de fórmula a ser seguida para se contar uma história nunca foi uma verdade, embora existam pessoas que acreditem nas chamadas fórmulas. O que esses estudos na realidade propõem (e é também o que busco aqui) é perceber de que maneira e a partir de que elementos cada história foi construída, no meu caso, os filmes de terror de três autores estadunidenses que tiveram suas estreias na década de 2010. Sobre essa ideia de estrutura narrativa, Roland Barthes coloca:

Ela está forçosamente condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber um modelo hipotético de descrição (o que os linguistas americanos chama de “teoria”), a descer em seguida pouco a pouco, partindo desse modelo, rumo às espécies que, ao mesmo tempo, dele participam ou se afastam: é somente no nível dessas conformidades e desses desvios que ela encontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural. (Barthes, p. 106)

Portanto, é possível afirmar que não há uma fórmula que possa englobar todos os tipos de narrativa a partir de um único molde. Mesmo no cinema dito comercial e mesmo em um gênero como o terror, que é tido como *formulaico*, muitas vezes de maneira

pejorativa. Os contextos histórico, geográfico, cultural e social influenciam a maneira como cada autor pensa, o que é reiterado por Diana Barros:

O texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. (Barros, p. 12)

Portanto, o que pretendo com meu estudo é também perceber quais são os elementos que se sobressaem na estrutura narrativa do cinema de terror, a partir dessa diversidade de contextos dentro das quais os autores estão inseridos.

Ao assumir que há pluralidade de ideias dentro de uma narrativa cinematográfica, é importante também assumir que, quando se fala em um gênero cinematográfico, também se fala de convenções. O terror, mesmo sendo um gênero plural e bastante difícil de definir (esforço que faço no próximo subcapítulo), trabalha com determinadas convenções que foram construídas ao longo de sua história, o que certamente exerce influência nos autores com os quais eu trabalho. Se Barthes (p. 120) afirma que “como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável”, posso entender que as escolhas dos autores com os quais eu trabalho são fruto de dois fatores: o primeiro é conhecimento sobre o gênero terror e sua construção ao longo da história, o que permite entender quais são os elementos mais comuns àquelas histórias e fazer a escolha de subvertê-los ou não; o segundo tem a ver com a realidade histórica e social na qual vivem, que, como visto na citação de Diana Barros, permite que eles elejam os temas com os quais pretendem trabalhar, assim como as personagens, ações e outros níveis de narrativa inseridos em seus filmes. Em suma, as estruturas narrativas desses filmes são frutos de um contexto específico e que só podem ser analisadas se os levarmos em conta.

2.1 A estrutura narrativa do cinema

No cinema, é muito comum lermos sobre a “estrutura de três atos”, que tem relação com a ideia de Aristóteles de prólogo, episódio e êxodo, o que, em outras palavras, pode-se entender como início, meio e fim de uma narrativa. Nesse sentido, os três atos nada mais são do que a divisão da história em sua parte inicial, ou sua apresentação; no desenvolvimento, que ocorre após um acontecimento que desencadeia a história; e, finalmente, na conclusão, na parte final. Tal estrutura para cinema, apresentada primeiramente por Syd Field (1979) e posteriormente desenvolvida por diversos outros autores, como Robert McKee (1997) e Blake Snyder (2005), parece-me uma base bastante sólida para meus estudos. Primeiramente porque ela permite a análise de todo tipo de filme, mesmo aqueles dos autores que tentam negar a estrutura de alguma maneira ou subvertê-la, ponto que irei me aprofundar nos capítulos seguintes. Em segundo lugar, é a partir dessa estrutura dos três atos que posso identificar determinados pontos em comum da narrativa cinematográfica, traçar sua relação com outros elementos e identificar convenções narrativas dos filmes de terror.

Pode-se argumentar que falar sobre a estrutura de três atos é negar outros tipos de cinema que não o dito comercial, algo do qual discordo veementemente. Mais uma vez é possível utilizar a obra de Barthes (p. 150) como ponto de partida para tal debate, quando o autor afirma que “existe, sem dúvida, uma liberdade da narrativa [...], mas essa liberdade é literalmente limitada: entre o código forte da língua e o código forte da narrativa”. Da mesma maneira que o autor de um livro só pode escrever um romance se ele realmente contar uma história, um filme narrativo só existe se os elementos de uma história existirem, tais como trama, personagem e estrutura. Ainda que a estrutura do filme tente fugir de tudo que é convencional dentro ou fora de seu gênero, toda história contará com um início, um meio e um fim, divididos por determinados acontecimentos que regem cada uma dessas três partes. Há liberdade para que tais acontecimentos sejam quase imperceptíveis, para que as mudanças na história ocorram mais na psique das personagens do que nos acontecimentos da trama ou mesmo que o clímax não seja o ponto de maior tensão da história. Tudo isso é possível, mas não é possível negar que existe uma estrutura, mesmo com todas as subversões existentes.

A função da narrativa não é ‘representar’, é constituir um espetáculo que para nós permanece ainda muito enigmático, mas que não pode ser de ordem mimética; a ‘realidade de uma sequência não está no seguimento ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, se arrisca e se satisfaz. (Barthes, 151)

Segundo Barthes, cada narrativa segue regras de uma lógica própria, interna e que não necessariamente segue as mesmas regras do mundo “natural”. Nesse sentido, uma narrativa nunca é (ou nunca deveria ser) a representação pura do mundo no qual

vivemos. Em vez disso, é a partir da organização das ideias apresentadas em sua própria lógica, que uma história cria sentido, seja ele metafórico ou metonímico. É também por essa razão que a ideia de uma história sem estrutura é inviável dentro do cinema. Ora, se não existe uma fórmula e se a história é criada a partir de sua própria lógica, a estrutura é também criada a partir desses princípios.

Para podermos compreender como uma estrutura é criada, é preciso entender quais são os elementos que a compõem. Nesse sentido, a explicação da relação da cena de um filme com a história como um todo se faz necessária. Da mesma maneira que Barthes faz a relação entre a frase de um romance e o livro completo, é possível fazer uma comparação parecida no cinema, colocando as cenas no lugar das frases e o filme no lugar do livro. Barthes (p. 109) considera a frase como a menor unidade narrativa de um romance e, de maneira similar, Mckee (p. 47) considera a cena como a menor unidade narrativa de um filme. Sendo assim, podemos afirmar que uma cena é o princípio de uma história, e é nela que se encontram os elementos primordiais para a análise estrutural da narrativa. Barthes afirma que “a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa é, de certa maneira, o esboço de uma pequena narrativa”. Portanto, a análise das cenas e da ordem em que elas se apresentam dentro de um filme - seguindo a lógica da estrutura de três atos - é o ponto de partida para a análise por mim proposta. Ainda que tal estrutura não seja um guia ou fórmula para todos os filmes, é a partir dela que as subversões narrativas são possíveis e também a partir delas que é possível identificá-las, uma vez que não há outra maneira de perceber o que é subvertido ou quais regras os autores escolhem não seguir se não existir um ponto de referência.

2.2 Definição de cinema de terror

O terror é um gênero complexo. Afirimo isso pois, dentre todos os gêneros cinematográficos, o terror é um dos que mais gera debates sobre quais são seus limites, suas fronteiras, suas características e, sobretudo, qual é sua definição. Diferentemente de outros gêneros onde os limites são muito mais claros, como o western e ação, por exemplo, há divergências de autores sobre o que é e o que pode ou não ser considerado terror. Por isso, minha intenção é reunir os pontos que os principais autores do tema já debateram e encontrar um caminho em comum onde a questão da definição do gênero possa ganhar novas perspectivas. Não pretendo, de forma alguma, colocar um ponto final neste debate, mas contribuir para os avanços dos estudos sobre o tema. Ademais, meus estudos têm objetivos bastante específicos e minha preocupação no que diz respeito à definição do gênero é, portanto, encontrar embasamento teórico para que as obras que compõem meu corpus fílmico tenham sua análise justificada.

Começo então com a pergunta mais óbvia, todavia necessária: o que é um filme de terror? Há quem faça essa definição a partir de determinadas escolhas estéticas de realizadores, como defende Brigid Cherry (p. 17) quando define o gênero como “uma iconografia, ou seja, um conjunto de convenções visuais que compreendem os objetos, figuras e ações comuns aos filmes”. Na verdade, essa ideia foi amplamente aplicada em introduções à teoria dos gêneros. Há também aqueles que defendem que é possível definir o gênero a partir de elementos narrativos, como a presença de um monstro impuro e maligno, como faz Noel Carroll (1990) em sua filosofia do horror. Para já, importa que a forma como me refiro a este termo não traga polêmica ou discussões que vão além do que proponho para este trabalho.

O termo horror, segundo o Dicionário Michaelis Online significa “sentimento, acompanhado ou não por estremecimento ou agitação, motivado por lembrança ou sensação de coisa, ato ou pessoa que causa medo; pavor”. Já a palavra terror, segundo o mesmo dicionário, é designada como “qualidade do que é terrível” ou “perturbação grave, trazida por perigo imediato, real ou não; medo, pavor”. As duas definições, como é possível notar, são bastante parecidas. A grande confusão entre os termos pode ocorrer porque o gênero é conhecido como horror na língua inglesa e, ao ser traduzido para o português, popularizou-se como cinema de terror. Portanto, ao usar qualquer um dos dois termos, falamos na verdade do mesmo gênero e considero qualquer discussão etimológica mais profunda improdutiva para meus objetivos.

Dito isto, há outros aspectos a serem levados em conta quando falamos em cinema de terror. Andrew Tudor (1989) foca na relação entre espectador e obra para determinar os

efeitos de um filme do gênero. Por outro lado, é possível também fazer uma análise psicanalítica que ajuda não apenas a explicar a relação do público com os filmes, mas também a perceber o motivo de nossos medos, caso de Barbara Creed (1996). De qualquer forma, as teorias criadas pelos autores que aqui trago não se anulam. Na verdade, muitas delas partem de uma mesma base e possuem abordagens parecidas em determinados momentos. Assumo desde então que o estudo da obra desses autores, que aqui chamo de teoria do terror, é o ponto de partida para que eu possa perceber quais são as principais preocupações dos estudos nessa área, onde eventuais equívocos podem ocorrer e de que maneira textos complementares podem ajudar a dar um direcionamento mais concreto aos estudos do terror.

Porém, antes mesmo da discussão sobre o terror, há também a discussão sobre o que define e o que delimita um gênero cinematográfico. Início então com a abordagem de Brigid Cherry sobre o assunto:

O próprio termo 'gênero' sugere que existem grupos de filmes que têm uma tipologia em comum. A abordagem relativamente direta da tipologia sugere que convenções genéricas como iconografia (personagens, trajes, adereços, cenários), narrativa (enredos, assunto, matéria, temas) ou estilo (características cinematográficas, pistas musicais) podem ser analisadas a fim de identificar um filme como pertencente a um determinado gênero. (Cherry, Brigid, p. 14)¹

Partindo do ponto de vista de Cherry, poderíamos definir os filmes de terror a partir de características fixas, o que tornaria meu trabalho muito menos complexo. O problema desse tipo de classificação se encontra na diversidade dos filmes que são classificados como terror. Se apenas esses elementos bastassem, como é possível explicar que *Dracula* (1931, Tod Browning, Karl Freund) é classificado como terror e *Twilight* (2008, Catherine Hardwicke) não? Ora, os dois filmes não possuem vampiros como vilões e, em determinada medida, possuem aspectos em comum como a imortalidade, o sangue e o medo? Essas provações podem nos levar à conclusão de que, além de convenções genéricas, um filme de terror também precisa ser compreendido como tal dentro de uma determinada cultura. Quanto a isso, posso utilizar o discurso de Andrew Tudor para elucidar meu ponto:

Os gêneros não são fixos nem são apenas corpos de material textual. Eles são compostos tanto pelas crenças, compromissos e práticas sociais de seus públicos quanto por textos, mais bem entendidos como 'subculturas de gosto' particulares do que como montagens autônomas de artefatos culturais. (Tudor, p. 49)²

¹ Traduzido pelo autor. Do original "the very term 'genre' suggests that there are groups of films that have a typology in common. The relatively straightforward approach of typology suggests that generic conventions such as iconography (characters, costumes, props, settings), narrative (plots, subject, matter, themes), or style (cinematographic features, musical cues) can be analyzed in order to identify a film as belonging to a particular genre."

² Traduzido pelo autor. Do original "genres are not fixed nor are they only bodies of textual material. They are composed as much of the beliefs, commitments and social practices of their audiences as by texts,

Em outras palavras, o que o autor quer dizer é que não basta apenas olharmos apenas para os elementos em cena, personagens, trilha sonora ou mesmo o que compõe sua estrutura narrativa. É certo que todos esses elementos desempenham um papel importante, mas apenas porque estão inseridos dentro de um determinado contexto social e que produzem determinados efeitos, ou seja, porque o filme carrega convenções específicas do gênero. Ainda sobre essa relação entre convenções do gênero e contexto social, Tudor diz que há geralmente duas formas de se construir um filme de terror:

Por um lado - e muito mais proeminentes - existem aqueles relatos que buscam explicações universais, identificando características particulares de textos de terror e / ou públicos que supostamente capturam o apelo do gênero de forma única. [...]. Por outro lado, existem aqueles relatos que se concentram em explicações particulares, recusando o desafio universal do "por que o terror"? Aqui, o apelo do terror é entendido como um produto da interação entre características textuais específicas e circunstâncias sociais distintas. (Tudor, p. 52, 53)³

Portanto, existe mais de um caminho para se chegar a um filme de terror e os dois apontados por Tudor parecem-me bastante claros sobre o que pretendem. De um lado, há aqueles que se alimentam das convenções já construídas em outros filmes e, de outro, autores que buscam medos específicos dentro de determinadas culturas. No fim, essas duas abordagens acabam chegando ao mesmo destino, que é gerar sentimentos específicos como o medo, a angústia e o pavor através de uma obra cinematográfica. Porém, é possível afirmar que a questão das convenções culturais e sociais têm um peso relevante em qualquer abordagem de definição de terror, algo que não anula a primeira parte do discurso de Tudor. Cherry (29) afirma que “algumas convenções são compartilhadas entre gêneros, mas podem ser usadas para criar significados diferentes em gêneros diferentes”⁴. Portanto, tanto a questão das convenções quanto a dos efeitos que os filmes provocam no espectador ajudam a explicar porque, por exemplo, há filmes com temática de vampiro ou de lobisomens que não são considerados de terror, uma vez que convenções podem ter significados diferentes e provocar efeitos diversos.

A definição de um gênero, e do terror em específico, tem a ver, portanto, com a união das convenções que o filme carrega, sejam elas construídas através de influências oriundas da própria história do cinema, sejam resultado do contexto histórico, social e cultural do momento da produção e exibição de cada filme.

better understood as particular ‘sub-cultures of taste’ than as autonomous assemblies of cultural artefacts.”

³ Traduzido pelo autor. Do original “On the one hand - and much the more prominent - there are those accounts which seek universal explanations, identifying particular features of horror texts and/or audiences which are said to uniquely capture the genre’s appeal. “On the other hand, there are those accounts which focus upon particular explanations, refusing the universalizing challenge of ‘why horror’? Here the appeal of horror is understood to be a product of the interaction between specific textual features and distinct social circumstances”.

⁴ Traduzido pelo autor. Do original “some conventions are shared between genres, but might be used to create different meanings in different genres.”

Uma vez que está claro que a definição do terror não tem a ver apenas com um ou com outro elemento do filme em específico, mas também com a relação entre quem os produz e quem os assiste, busquei pontos em comum nos principais autores da teoria do terror para encontrar uma definição satisfatória para minha dissertação. Apesar de pequenas divergências, é possível encontrar conceitos que acredito que sejam o melhor caminho para a compreensão do gênero. E é sobre tais conceitos, que serão abordados com profundidade mais adiante, que pretendo me debruçar para compreender quais são as características em comum que os filmes por mim analisados possuem.

2.2.1 O monstro

Dentre todos os elementos que permeiam a definição de terror, a figura do monstro me parece ser central e de importância especial para o debate. Isso porque trata-se de um conceito presente não apenas em todos os estudiosos do gênero, mas também encontrado no senso comum. Por essa razão, explorar o que é um monstro e o que ele significa tanto para realizadores quanto para o público parece-me crucial para que, em última instância, eu possa compreender o que é um filme de terror. Mas para que eu possa explorar essa figura de maneira satisfatória, importa encontrar uma definição de monstro que englobe não apenas o que estamos acostumados a pensar quando essa palavra nos é dita, mas também as diferentes formas que ela se apresenta em narrativas de terror.

A palavra tem sua origem no termo em latim *monstru*, usada para designar seres e criaturas fantásticas em mitologias, folclores e lendas. É a partir dessa definição que nos vem à mente os famosos monstros de filmes de terror como Drácula, a Múmia e o Lobisomem. Porém, pretendo me aprofundar mais na ideia do que é considerado monstruoso dentro do contexto cinematográfico e contemporâneo, ou seja, nos tipos de seres e criaturas que nos provocam sentimentos como medo e angústia, sejam eles criaturas fantásticas e sobrenaturais ou não.

Antes de mais nada, o simples fato de existir uma figura de monstro não faz com que um filme seja considerado terror. Se assim fosse, filmes de contos de fada e de fantasia destinados ao público infantil se encaixariam nessa definição - o que certamente não é correto - a partir do que já nos foi apresentado. Portanto, o monstro que busco estudar não é apenas aquela figura horrenda e malvada (embora também possa ser), mas uma figura que possui certas características e que gera – ou pelo menos tem o objetivo de gerar – determinados sentimentos no espectador. Noel Carroll (16) define o tipo de monstro com o qual o gênero trabalha ao escrever que ““em obras de terror, os humanos consideram os monstros que encontram como anormais, como distúrbios da ordem natural.”⁵ O monstro, portanto, é um ser que não pertence à condição normal daquele universo narrativo, é um ser estranho. Isso nos ajuda a eliminar os filmes baseados em contos de fadas e os de fantasia, mas não resolve por completo o problema do monstro. Isso porque um monstro que não pertence às regras de um determinado universo narrativo pode existir em outros gêneros que não o terror, sobretudo a ficção científica.

⁵ Traduzido pelo autor. Do original ““In works of horror, the humans regard the monsters they meet as abnormal, as disturbances of the natural order.”

Assumo desde já que o terror e a ficção científica⁶, são gêneros que muitas vezes colaboram entre si, sobretudo em determinados contextos culturais e sociais, sobre os quais explanarei mais adiante. Apesar disso, é importante que fique claro que uma obra de ficção científica pode ou não conter elementos de terror e o facto de haver um monstro não faz com que o filme seja classificado como terror necessariamente. Em complemento, Carroll escreve:

No contexto da narrativa de terror, os monstros são identificados como impuros e sujos. São coisas pútridas, ou mofadas, ou saem de locais com secreção, ou são feitas de carne morta ou podre, ou resíduos químicos, ou estão associadas a vermes, doenças ou coisas rastejantes. Eles não são apenas muito perigosos, mas também fazem a pele arrepiar. Os personagens os consideram não apenas com medo, mas com aversão, com uma combinação de terror e repulsa. (Carroll, p. 22)⁷

O problema que encontro na definição de Carroll e que não é resolvido em sua própria obra, é que o autor se limita a falar dos monstros que se apresentam em suas formas físicas, impuras e repugnantes, mas que são facilmente identificáveis ao primeiro olhar. Esta é, sim, uma forma de identificar monstros em um filme de terror, mas se considerarmos essa como a única definição, há diversos filmes (inclusive alguns dos chamados “clássicos” e que influenciaram dezenas de outros) que não se encaixam nela. Se um monstro segue apenas essas regras específicas, como filmes considerados de terror psicológico como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) ou até mesmo filmes que pertencem a outros subgêneros como *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) e *Scream* (Wes Craven, 1996) podem se encaixar no gênero? Certamente existem formas de complementar a definição de monstro de Carroll. Encontrei em Freud um caminho interessante e que pode ajudar a preencher certas lacunas. Não porque busco uma justificativa psicanalítica para a existência dos monstros, mas porque esse texto é referência em diversos estudos de filmes de terror e muitas vezes dos próprios filmes. Sobre a definição do que é estranho⁸, Freud escreve:

O estranho relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (Freud, p. 2)

⁶ É verdade que o mesmo pode ocorrer com outros gêneros, como a fantasia, por exemplo. No entanto, porque há divergências sobre o gênero de diversas produções, sobretudo nas décadas de 1950, 1960 e 1970, dou uma maior atenção na relação entre terror e ficção científica.

⁷ Traduzido pelo autor. Do original “Within the context of the horror narrative, the monsters are identified as impure and unclean. They are putrid or moldering things, they hail from oozing places, or they are made of dead or rotting flesh, or chemical waste, or are associated with vermin, disease, or crawling things. They are not only quite dangerous but they also make one’s skin creep. Characters regard them not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust.”

⁸ Termo tem sua origem da palavra alemã “unheimlich”, que pode também ser traduzida por “aquilo que não é familiar”, mas que, por conta de seu uso na obra de Freud, pode também ser entendida como aquilo que é arrepiante ou amedrontador.

Quando Freud diz que o estranho é aquilo que desperta o medo e horror, fala exatamente de sentimentos que são trabalhados nos filmes de terror - os sentimentos que os monstros desses filmes normalmente geram. É claro que a simples definição de Freud sobre o estranho não elimina a de Carroll sobre o monstro, mas não ajuda completamente a resolver o problema com o qual me confronto. O que me importa, nesse sentido, é perceber que os dois autores falam de coisas muito parecidas, mas que o texto de Freud, até por não se limitar a falar sobre ficções, também não se limita a descrever a figura do monstro de maneira *formulaica*. Na verdade, Freud (p. 21) afirma que “existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real”, o que significa que a figura do monstro poderia surgir de formas distintas em uma narrativa e ainda assim gerar sentimentos como a abjeção, a repulsa, ou o horror-arte⁹. Portanto, além do monstro que possui uma forma física e impura como um vampiro, um lobisomem, um fantasma, uma experiência genética que deu errado ou algo semelhante, há também outros tipos de monstros. E é necessário explorá-los para nos aprofundarmos na questão sobre o que é um filme de terror.

Também podemos falar de uma pessoa viva como estranha, e o fazemos quando lhe atribuímos intenções maldosas. Mas não é tudo; além disso, devemos sentir que suas intenções de nos prejudicar serão levadas a cabo com o auxílio de poderes especiais.” (Freud, 17)

É a partir dessa segunda definição de monstro que se pode encaixar filmes como *Psycho*, *The Shining* e *Scream* (Wes Craven, 1995) como terror. Ora, o monstro nesses filmes continuam sendo amedrontadores e, de determinada maneira, repugnantes. Mas isso não ocorre necessariamente por conta de suas características físicas, mas sim por conta de suas atitudes durante a narrativa. O monstro, nesses casos, se manifesta na psique das personagens e não em sua forma física. Tanto Norman Bates quando Jack Torrance, Billy e Stu são monstros porque são considerados – e mostrados para o público como - assassinos loucos. Freud elucida como podemos sentir medo (ou arte-horror) nesses casos:

O efeito estranho da epilepsia e da loucura tem a mesma origem. O leigo vê nelas a ação de forças previamente insuspeitadas em seus semelhantes, mas ao mesmo tempo está vagamente consciente dessas forças em remotas regiões do seu próprio ser. (Freud, p. 17)

Ainda há uma última questão a ser debatida sobre o medo de um assassino louco. O problema se inicia ainda em uma afirmação de Noel Carroll sobre *Psycho*:

Considere o caso do *Psycho* de Hitchcock. Pode-se imaginar a afirmação de que deve ser considerado um exemplo de terror. Mas, é claro, minha teoria não o considera como tal,

⁹ Termo cunhado por Noel Carroll em “The Philosophy of Horror” e que utilizo aqui para descrever o estado emocional de quem assiste a um filme de terror. Há uma maior explicação sobre ele no próximo subcapítulo.

porque Norman Bates não é um monstro. Ele é um esquizofrênico, um tipo de ser que a ciência aprova (embora apenas para se enganar, sugere o filme). (Carroll, p. 38)¹⁰

O autor afirma que Norman Bates não pode ser considerado um monstro porque há uma explicação científica e real sobre sua existência, ou seja, não é um ser anormal. Entretanto, a solução para esse problema parece ser encontrada no próprio discurso de Carroll. O autor afirma que monstros são frutos do distúrbio da ordem natural e todos esses exemplos, incluindo Norman Bates, o são. Mas distúrbios da ordem natural de uma narrativa específica. Ora, para o universo em que Marion Crane, Lila Crane e Sam Loomis vivem, a esquizofrenia de Norman é algo monstruoso, exatamente porque eles são “leigos”, como na afirmação de Freud.

Definido que quando falo aqui de monstro, refiro-me não apenas a imagem de uma criatura sobrenatural ou aterrorizante, mas também a algo que pode gerar sentimentos parecidos, mesmo tendo uma forma humana, há ainda outra definição de monstro que considero importante antes de seguirmos para o próximo elemento. Falo aqui de um monstro que não se manifesta fisicamente de maneira nenhuma, nem mesmo na psique das personagens, mas que se faz presente através de acontecimentos estranhos em um determinado ambiente. Esse monstro metafísico não é um fantasma, pelo menos não um fantasma em sua forma fisicamente manifestada como em *Kwaidan* (Masaki Kobayashi, 1964). Trata-se, na verdade, do tipo de monstro que presenciamos em filmes como *The Changeling* (Peter Medak, 1980) e *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1980). Uma presença que se manifesta não apenas através do corpo do monstro, mas de diversos elementos como móveis, objetos e até mesmo ambientes inteiros. Não à toa esse tipo de monstro é muito mais comum no subgênero de “casa mal-assombrada”, já que esse tipo de narrativa permite que essas manifestações ocorram de diferentes maneiras.

Por fim, importa ressaltar que diferentes tipos de monstro podem estar em um mesmo filme de terror sem que este perca sua identidade. Em *The Exorcist* (William Friedkin, 1974), o monstro mostra-se como metafísico durante todo o primeiro ato e só assume sua forma física a partir do segundo. De maneira semelhante, *The Shining* trabalha tanto com o monstro psicológico quanto com o metafísico durante toda a sua narrativa. Os exemplos são muitos, mas acredito que esses são suficientes para a explicação que pretendo dar nesse momento.

Não existe um conjunto universal claro de monstruosidade e conhecimento metafísico em ação no terror. Diferentes formas, ciclos e subgêneros produzem diferentes retrabalhos do padrão básico. Em um filme como *Psycho*, o monstro é um indivíduo psicologicamente

¹⁰ Traduzido pelo autor. Do original: “Consider the case of Hitchcock’s *Psycho*. One could imagine the claim that it ought to be regarded as an example of horror. But, of course, my theory does not count it as such, because Norman Bates is not a monster. He is a schizophrenic, a type of being that science countenances (though only self-deceptively, the film suggests).”

perturbado e o elemento metafísico é científico (um psiquiatra é chamado para explicar o delírio de Norman Bate), enquanto nas formas góticas de horror, por exemplo, adaptações de Drácula ou Frankenstein, o monstro está claramente além do humano e o elemento metafísico tem um aspecto religioso. (Cherry,p. 30)

Em conclusão, o termo “monstro” a partir de agora nessa dissertação servirá para descrever qualquer uma das variantes apontadas nesse subcapítulo, seja ele o monstro manifestado em sua forma física e degradante, o monstro que reside no psicológico ou o monstro metafísico e etéreo, que habita o ambiente através de objetos e outros elementos do filme.

2.2.2 Sentimentos, emoções e efeitos

O segundo elemento que aqui trago tem a ver com os sentimentos que obras de terror geralmente causam em seus espectadores. Dentre todos eles, o medo parece-me o mais evidente e talvez seja aquele que os realizadores mais tentam provocar, embora muitos outros sentimentos como a angústia, a tensão e o nojo também apareçam com frequência. O medo, entretanto, não deve ser entendido como um sentimento genérico, sobretudo quando falamos especificamente do medo gerado por obras de terror. Mencionei há pouco o termo “horror-arte”, cunhado por Noel Carroll para descrever sentimentos comuns aos espectadores de obras de terror. Sobre tais sentimentos, Carroll (p. 15) escreve: “como as obras de suspense, as obras de terror são projetadas para provocar certo tipo de efeito. Devo presumir que este é um estado emocional, emoção que chamo de arte-horror.” O sentimento que Carroll chama de *arte-horror* tem a ver com um tipo de medo específico, testemunhado pelo espectador ao assistir a um filme de terror ou ao ler uma obra literária do gênero. Não é o mesmo medo que temos quando presenciamos um perigo real, mas uma emulação que gera um sentimento específico para esse tipo de experiência, a da ficção de terror. Tais ideias trazidas por Carroll não são novas, uma vez que Aristóteles já falava da simulação de tais sentimentos.

Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma acção completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito- tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava- pois factos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos. (Aristóteles, p. 114)

Podemos considerar, por conseguinte, que quando Carroll (p. 15) descreve “os gêneros que são nomeados pelo próprio efeito que são projetados para provocar sugerem uma estratégia particularmente tentadora para prosseguir com sua análise”, o que o autor faz, além de contribuir para a teoria do terror, é também uma releitura do que Aristóteles dizia na Poética sobre terror e piedade, trazendo atualizações pertinentes para obras contemporâneas, sobretudo quando falamos sobre cinema.

Eu poderia ter começado este subcapítulo pela questão primária: por que sentimos medo? Todavia, como já se pode perceber, o motivo pelo qual sentimos medo é secundário em relação ao fato de que o medo em si é o que os autores de terror buscam provocar em seus espectadores. Além disso, não há resposta fácil para essa pergunta. É possível usar desde as abordagens psicanalíticas às sociológicas para explicar por que sentimos mais medo de determinadas coisas do que de outras. Mas ainda que seja um assunto secundário, compreender alguns dos mecanismos que nos fazem ter medo pode

ser de grande ajuda para compreendermos porque certos assuntos, signos e temas são tão frequentemente abordados em filmes desse gênero.

Freud, ao falar sobre o que nos causa estranheza, lista diversos possíveis elementos que podem gerar tais sentimentos em nós. Aquele que é considerado o maior medo dos seres humanos, o medo da morte, é explicado por Freud (p. 17) “muitas pessoas experimentam a sensação, em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas”. Portanto, todos esses elementos comuns em narrativas de terror como fantasmas, zumbis e demônios causam essa estranheza e esse medo porque carregam consigo o signo não apenas da morte, mas de uma morte amaldiçoada. O nosso medo não apenas de morrer, mas de morrer de uma maneira específica, através de um ser maligno, faz com que os monstros dos filmes de terror representem um perigo ainda maior do que o da própria morte. Freud (p. 17) explica isso quando refere “a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela” e quando complementa que “não é motivo para surpresa o fato de que o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação”.

Apesar de a discussão sobre o medo em si ser extensa, importa ressaltar que o que mais me interessa aqui é a definição de horror-arte de Noel Carroll, um tipo específico de medo que, independentemente de sua origem, está presente em toda a história do cinema de terror. Este sentimento pode se manifestar de diversas formas e com todos os tipos de monstros já explorados no subcapítulo anterior.

Drácula e Frankenstein, talvez os maiores ícones do terror dos anos 1930, geram arte-horror em suas aparições por serem seres monstruosos, que possuíam uma vida amaldiçoada e um poder sobre-humano para matar. De maneira semelhante, os mortos-vivos de *The Night of the Living Dead* (George Romero, 1968) também são seres monstruosos, que vão além do conhecimento dos humanos daquele universo narrativo e que representam o perigo da morte. Em *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), sentimos medo ao presenciar Rosemary entrar em um beco sem saída de um culto satânico onde até seu marido está envolvido porque sabemos o que está em risco – sua vida e a do seu filho. E em *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), sentimos medo daquilo que não vimos, ou mesmo daquilo que imaginamos que está por acontecer, mas que não acontece de fato. Sabemos, no entanto, que a morte permeia aquele ambiente de diversas maneiras possíveis. Todos esses exemplos carregam monstros diferentes e até formas diferentes de reagir ao medo (em alguns filmes os sustos são mais evidentes, enquanto em outros o terror é construído através de

uma tensão crescente), mas têm em comum a possibilidade de gerar o estado emocional de arte-horror.

É possível argumentar que, mesmo que existam medos comuns às sociedades e culturas específicas ou mesmo medos considerados universais, sentimentos ainda são subjetivos. A subjetividade poderia ser um problema, já que o cerne desse tipo de argumento é que as pessoas simplesmente não sentem as mesmas coisas pois possuem experiências de vida diferentes. Porém, ao observarmos o que os filmes de terror têm causado ao longo de sua história, esse tipo de argumento mostra-se falho. Pode até ser verdade que sentimentos como o medo, ou mesmo o horror-arte, são subjetivos. Entretanto, isso não significa que eles não afetam o público, apenas, talvez, que possam afetá-los de maneira diferente. Ainda contra esse argumento, Cherry (48) conta em sua obra que “cartazes, trailers e outras promoções de marketing para filmes de terror eram muitas vezes concebidos de forma a ‘treinar’ o público em como se esperava que eles respondessem.”¹¹ Ou seja, os autores (e neste caso os produtores também) não apenas esperam que o público tenha determinada reação, mas também as sugerem. Além das campanhas de marketing, Noel Carroll afirma que os próprios filmes carregam consigo essas sugestões.

O fato de as respostas emocionais do público serem modeladas, até certo ponto, nas dos personagens de ficções de terror nos fornece uma vantagem metodológica útil na análise da emoção da arte-terror. Sugere uma maneira pela qual podemos formular uma imagem objetiva, em oposição a uma introspectiva, da emoção do horror-arte. Isto é, em vez de caracterizar o horror-arte apenas com base em nossas próprias respostas subjetivas, podemos basear nossas conjecturas em observações da maneira como os personagens respondem aos monstros em obras de terror. Ou seja, se partirmos do pressuposto de que nossas respostas emocionais como membros da audiência devem ser paralelas às dos personagens em aspectos importantes, então podemos começar a retratar o horror-arte observando as características emocionais típicas que os autores e diretores atribuem aos personagens molestados por monstros. (Carroll, p. 18)¹²

Portanto, o que mais importa para chegar em uma definição de terror no cinema não é a maneira como cada pessoa sente individualmente o horror-arte, mas como o público como um todo reage e responde ao que vê em tela. A manifestação física desses sentimentos é o que nos permite compreender o que é arte-horror.

Pois o terror parece ser um daqueles gêneros em que as respostas emotivas do público, idealmente, ocorrem paralelamente às emoções dos personagens. Na verdade, em obras de

¹¹ Traduzido pelo autor. Do original ““posters, trailers and other marketing promotions for horror films were often designed in a way that ‘trained’ the audience in how they were expected to respond.”

¹² Traduzido pelo autor. Do original “ That the audience’s emotional responses are modeled to a certain extent on those of the characters in horror fictions provides us with a useful methodological advantage in analyzing the emotion of art-horror. It suggests a way in which we can formulate an objective, as opposed to an introspective, picture of the emotion of art-horror. That is, rather than characterizing art-horror solely on the basis of our own subjective responses, we can ground our conjectures on observations of the way in which characters respond to the monsters in works of horror. That is, if we proceed under the assumption that our emotional responses as audience members are supposed to parallel those of characters in important respects, then we can begin to portray art-horror by noting the typical emotional features that authors and directors attribute to characters molested by monsters.”

terror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público. (Carroll, p. 17)¹³

Explorar a resposta do espectador perante as obras de terror pode ser bastante esclarecedor para entendermos o gênero por completo e, uma vez que esse é um tema abordado pela grande maioria dos autores da teoria do terror, considero importante para a composição deste trabalho.

Brigid Cherry (p. 37) discursa de maneira parecida com a citação de Carroll, que “as respostas emocionais ou psicológicas são tão (senão mais) importantes do que qualquer narrativa específica ou características temáticas do gênero”¹⁴ e conclui o pensamento ao escrever (p. 46) “o gênero recebe o nome de acordo com a resposta emocional ou fisiológica que se espera produzir no espectador”¹⁵. Ao ressaltar a importância da relação entre espectador e obra, Cherry e Carroll sugerem que, apesar de sentimentos serem subjetivos, há maneiras de alcançá-los, seja através de um medo existente por conta de um contexto cultural ou histórico ou pelo uso de elementos que já despertaram tais sentimentos em obras anteriores.

Se a resposta do espectador para com os filmes é importante para que o cinema de terror seja relevante até os dias de hoje, ela é também parte da construção da história do gênero. É possível concluir, portanto, que uma das características que define o terror é a sua relação com o público que o assiste e com sentimentos específicos que tais filmes causam – ou buscam causar – nos espectadores.

¹³ Traduzido pelo autor. Do original “For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences.”

¹⁴ Traduzido pelo autor. Do original “the emotional or psychological responses that are as (if not more) important than any specific narrative or thematic characteristics of the genre.”

¹⁵ Traduzido pelo autor. Do original “the genre is named for the emotional or physiological response it is expected to produce in the viewer.”

2.2.3 Os subgêneros

Um último e importante aspecto a ser explorado para chegar em uma definição de cinema de terror tem a ver com a enorme gama de subgêneros provindos dele. A própria existência desses subgêneros implica em alguns problemas quando tentamos encontrar tal definição. O primeiro deles é o que pode ser considerado um subgênero – ou gênero híbrido. Cherry cita Rick Altman para encontrar uma possível solução:

Híbridos - definido por Rick Altman (1999: 43) como a polinização cruzada que ocorre entre gêneros para produzir formas recombinantes - emprestando convenções de um ou mais gêneros diferentes e perdendo-os com convenções de gênero de terror (Cherry, p. 2)¹⁶

Podemos, portanto, afirmar que um subgênero híbrido é aquele que combina convenções do próprio gênero com convenções de outro, como ocorre com frequência com os filmes de mistério e ficção científica. Isso pode nos ajudar a definir uma parte dos subgêneros, nomeadamente aqueles que têm sua origem na mistura do terror com algum outro. Todavia, existem também os subgêneros que não possuem esse tipo de mistura, mas que são, segundo Cherry (p. 3), “que se dividem a partir do tipo de trama, dos assuntos e tipos de monstro”¹⁷. Adiciono a essa lista o estilo, que pode ser compreendido aqui como inspirado por um determinado movimento artístico ou que tem em alguma manifestação estética a principal marca do subgênero. Exemplos disso são o *gore*, que tem no horror corporal e no excesso de violência e sangue sua principal característica, e o *snuff*, que diversas vezes simula gravações caseiras para dar um ar realístico a cenas de homicídio.

Um subgênero do terror, por conseguinte, é uma divisão que pode ocorrer por conta da hibridização do gênero com algum outro ou por conta de características específicas que se apresentam em um conjunto de filmes. Definir todas essas características e listar todos os subgêneros não é um esforço que cabe neste capítulo, uma vez que meu objetivo é apenas encontrar uma definição de terror que possa ser útil para as análises que proponho. Além disso, não há consenso entre autores no que diz respeito a essa divisão de subgêneros. Mark Blake e Sara Bailey (21), por exemplo, afirmam que:

Em essência, o gênero de terror pode ser dividido no seguinte: Os mortos-vivos, incluindo vampiros e zumbis; Monstros; Terror psicológico; Demônios, possessão e posse de crianças; O sobrenatural: Fantasmas, Assombrações e Poltergeists; Bruxaria e maldições; Lobisomens e terror corporal; Ciência ruim; Slasher. ” (Blake e Bailey, p. 21)¹⁸

¹⁶ Traduzido pelo autor. Do original “hybrids - defined by Rick Altman (1999:43) as the cross-pollination that occurs between genres to produce recombinant forms - borrowing conventions from one or more different genre(s) and missing them up with horror genre conventions”

¹⁷ Traduzido pelo autor. Do original “ that divide the whole along lines of plots, subject matter and types of monster”

¹⁸ Traduzido pelo autor. Do original ““In essence the horror genre can be divided into the following: The undead, including vampires and zombies; Monsters; Psychological horror; Demons, possession and child possession; The supernatural: Ghosts, Hauntings and Poltergeists; Witchcraft and curses; Werewolves and body horror; Bad Science; Slasher.”

Apesar de a existência desses subgêneros não ser confrontada por nenhum outro autor e muitas vezes também reafirmada, não é possível afirmar que os subgêneros se limitem a esses ou mesmo que dentro deles não possa haver outros subgêneros. Brigid Cherry (p. 5), por exemplo, fala sobre subgêneros como o gótico, o gore e o cinema de exploração (também conhecido com *exploitation*). Ademais, limitar a lista de subgêneros existentes, além de ser conflitante com a ideia dos autores que aqui trago, pode também ser um problema para análises futuras. A ideia trazida por Cherry (p. 5), nesse sentido, pode se apresentar como uma resposta satisfatória. A autora diz: “Podemos, portanto, pensar em terror como um termo guarda-chuva que engloba várias subcategorias diferentes de filmes, todas unidas por sua capacidade de horrorizar”. Nesse sentido, qualquer filme que apresente os elementos de terror pode ser encaixado em um subgênero de maneira flexível com as ideias apresentadas na trama e de acordo com seu contexto particular.

Um último problema que podemos encontrar ao falar sobre subgêneros tem a ver com limites, ou seja, até que ponto um filme é considerado terror ou algum outro gênero quando há uma mistura? Tomemos como exemplo *Alien* (Ridley Scott, 1979), que contém diversos elementos que se encaixam no que aqui defino como terror, como a presença de um monstro, a sensação de morte iminente e o uso de elementos abjetos, mas que também é constantemente lembrado como um filme de ficção científica. Afinal, qual é o gênero em que ele realmente se encaixa? Autores divergem sobre essa resposta, apesar de haver um consenso de que se trata tanto de um filme de terror quanto de ficção científica. Sobre essa questão, Brigid Cherry adota uma posição que permite que possamos incluir não apenas o exemplo aqui dado, mas qualquer outro filme considerado híbrido, dentro de subgêneros do terror.

Os gêneros evoluem, se transformando e se hibridizando ao longo do tempo para oferecer aos espectadores variações sobre um tema. Aqui talvez esteja uma chave para a diversidade absoluta do gênero de terror: ele perdurou por tanto tempo, desde os primeiros anos do cinema até os dias atuais, e deriva de tantas fontes diferentes que se fragmentou em um conjunto extremo de subgêneros. (Cherry, 3)¹⁹

O que a autora quer dizer é que, por conta de o terror ser um gênero existente desde o início da história do cinema, diversas correntes de pensamento, realizadores de culturas e países diferentes e, principalmente, de tempos distintos, tiveram a possibilidade de produzir uma obra do gênero. E exatamente por existirem tantas obras é que foi possível modificá-las a ponto de criar subgêneros próprios. Seguindo essa linha de raciocínio, um filme pode ser considerado como um subgênero de terror se nele estiverem contidas as

¹⁹ Traduzido pelo autor. Do original “Genres evolve, transforming and hybridizing over time in order to offer their viewers variations on a theme. Here perhaps is a key to the horror genre’s sheer diversity: it has endured for so long, from the earliest years of cinema to the present day, and derives from so many different sources that it fragmented into an extremely set of sub-genres”.

convenções já discutidas neste capítulo, ainda que elas não representem um conjunto de regras fixo e que dependam da interpretação do contexto histórico e cultural de sua produção.

O que fica claro é que a longevidade do cinema de terror, a grande diversidade de subgêneros e estilos de filmes de terror, o grande número de híbridos genéricos e os vários ciclos nacionais de filmes de terror que se desenvolveram mostram que o terror é um gênero extremamente complexo. (Cherry,8)²⁰

Após essa minha tentativa de encontrar uma definição satisfatória de terror, eu não poderia chegar a outra conclusão senão a repetição da afirmação do início desse capítulo: o terror é um gênero complexo. Todavia, a complexidade não pode ser utilizada como desculpa para uma impossibilidade de definição ou uma generalização. Como demonstrei através de três importantes tópicos (o monstro, as emoções do espectador e os subgêneros), há convenções históricas e culturais. São exatamente elas que devem ser analisadas ao olharmos para o terror como um gênero cinematográfico, sempre levando em conta que há variáveis.

Encontrar uma definição rígida e que não leve em conta diversas variáveis que podem existir de acordo com o contexto de cada produção significa limitar o gênero dentro de algo que ele não é. Pois se não é possível afirmar com certeza o que é o terror, podemos dizer pelo menos o que ele não é: um gênero simples e limitado.

Qualquer tentativa de produzir uma visão panorâmica do gênero abrangendo todos os estilos em todos os ciclos históricos e nacionais que surgiram desde o início do cinema resultaria em um relato extremamente longo e complicado. Isso significa que é quase impossível fornecer uma definição resumida e abrangente do gênero que inclui todas as formas de terror que surgiram ao longo de sua longa história. Recorrer a um conjunto excessivamente generalizado ou redutor de convenções genéricas excluiria muitos filmes ou ciclos que poderiam, de fato, ser amplamente considerados como pertencentes à categoria de “terror”. (Cherry, 8)²¹

Mesmo abrangente, o terror é um gênero que possui características específicas e que podem pertencer até mesmo apenas a determinados subgêneros, como o assassino mascarado em um *slasher*, ou a criança possuída em filmes de possessão, por exemplo. Toda essa abrangência, todavia, pode (e deve) ser estudada quando queremos nos aprofundar no tema. Afinal, como pôde ser percebido, os subgêneros são parte

²⁰ Traduzido pelo autor. Do original ““What is clear from this is that longevity of horror cinema, the sheer diversity of horror film subgenres and styles, the large numbers of generic hybrids, and the various national horror film cycles that have developed mean that horror is an extremely complex genre.”

²¹ Traduzido pelo autor. Do original “Any attempt at producing a thorough overview of the genre covering all the styles in all of the historical and national cycles that have emerged since the beginning of cinema would result in an extremely lengthy and convoluted account. This means it is nigh on impossible to provide a brief, comprehensive and inclusive capsule definition of the genre that includes all the forms of horror that have arisen throughout its long history. Falling back on an overly-generalized or reductive set of generic conventions would exclude too many films or cycles which might in fact be widely considered to belong to the category ‘horror’”.

fundamental da história do cinema de terror e, por conseguinte, importantes para a definição do gênero.

2.3 A história das narrativas no cinema de terror

Uma vez esclarecido, pelo menos de maneira breve, o que é a análise estrutural da narrativa e os principais elementos que compõem um filme de terror (o monstro, as emoções geradas e os subgêneros), neste capítulo pretendo fazer uma breve revisão da história do gênero a fim de perceber quais são as estruturas mais comuns utilizadas e de que maneira elas se modificaram ao longo das décadas. A partir dessa percepção, poderei explorar com mais profundidade quais são as tendências em termos de estrutura narrativa trazidas pelos três autores com os quais trabalho e quais são seus impactos nas obras de terror da década de 2010.

Minha análise possui foco na história do cinema estadunidense, principalmente por conta da quantidade e a relevância que o cinema de terror produzido nos Estados Unidos possui no mundo inteiro. Hollywood é, historicamente, o centro mundial da produção de cinema e principal referência da indústria. Apesar de não ser o país onde todas as vanguardas de terror nasceram, é o lugar que soube se apropriar de todas as tendências durante toda a história do gênero. Isso não quer dizer que não abordarei manifestações do terror oriundas de outras partes do mundo. Pelo contrário, já que todas as suas principais vertentes, independentemente de seu país de origem, acabaram sendo cooptadas pelo cinema estadunidense e, de alguma forma, transformadas. Portanto, é possível afirmar que a maioria dos principais filmes da história do cinema de terror possui alguma ligação com o cinema produzido nos Estados Unidos, seja como parte de uma de suas vertentes ou como influência ou inspiração para a inovação no gênero.

Indicar um ano ou uma década exata como origem do terror como gênero é uma tarefa tão complicada quanto definir o que é o terror, ainda mais se levarmos em conta histórias folclóricas de diversas culturas diferentes que tinham como objetivo alertar sua população sobre algum mal do mundo ou mesmo ensinar uma lição sobre como se comportar. A forma como conhecemos o terror hoje em dia, porém, tem suas origens na literatura gótica, sendo *Frankenstein* (1818), de Marry Shelley o maior expoente. A obra não é apenas conhecida uma das fundadoras do terror como gênero literário, mas também é influencia até hoje para o terror por conta da exploração de temas pouco usuais em sua época, como citam Blake e Bailey (2013):

O romance atrai por conta dos tabus com os quais lida. Em uma época em que o povo cristão acreditava absolutamente no homem como uma criação divina de Deus, ter uma tentativa mortal de criar vida era chocante e horrível. (Blake e Bailey, p. 11)²²

²² Traduzido pelo autor do original ““The novel appeals because of the taboos it deals with. At a time when God Christian folk believed absolutely in man as divine creation of God, to have a mortal attempt to create life was both shocking and horrific.”

Noel Carroll complementa a ideia ao debater os conflitos estabelecidos pela autora em sua obra ao mencionar (p. 122)²³ "O conflito que Shelley traça entre as reivindicações da família e do amor contra a busca do conhecimento." A exploração de temas considerados incômodos pela sociedade (ainda que apenas em subtexto algumas vezes) é uma característica que o cinema de terror adquire ainda mais com o passar do tempo. Nesse sentido, quando Mary Shelley aborda um tema tão delicado quanto a reivindicação do homem como ser de si mesmo (sem depender de Deus), ela influencia também uma forma de pensar dos autores.

Ao falar sobre cinema, é possível afirmar que a primeira obra do gênero foi a curta-metragem *Le Manoir du diable* (George Méliès, 1896). Os próximos anos, ainda de experimentação, contaram com algumas aventuras no sentido de aterrorizar o público, como a primeira adaptação para o cinema de *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910). Entretanto, é a partir da década seguinte que o expressionismo alemão traz ao grande público obras que mais tarde seriam constituíram o cânone do terror mundial, como *Der Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Nosferatu* (F.W Murnau, 1922) e *Faust – Eine Deutsche Volkssage* (F.W Murnau, 1926). À época, o termo "filme de terror" ainda não existia e, portanto, não havia o debate sobre o gênero. Falar sobre estruturas narrativas dessa época também não é uma tarefa fácil, uma vez que o próprio conceito de guião era bastante diferente do que é conhecido hoje em dia e, por consequência, a forma de se pensar o cinema. Porém, existem temas que podemos observar já desde os primeiros anos do gênero, como citam Blake e Bailey (p.33)²⁴ como presenças diabólicas e a vida após a morte.

Com o advento do som, o cinema de terror ganha reconhecimento do público na década de 1930, sobretudo com a popularidade dos chamados "monstros da Universal" com filmes como *Dracula* (1931, Tod Browning), *Frankenstein* (1931, James Whale) e *The Invisible Man* (1931, James Whale), que trazem adaptações de grandes clássicos da literatura de terror.

Os filmes dessa década possuem estruturas parecidas uns com os outros e que seriam um embrião do que chamo de narrativas clássicas do terror. Esse tipo de estrutura é descrita por Carroll (p. 99) como "O complexo da Trama de Descoberta"²⁵, que é

²³ Traduzido pelo autor do original "These ambitions center around the theme of the absence of love. One element of this theme, which affects the superstructure of the exposition, is the conflict that Shelley draws between the claims of family and love versus the pursuit of knowledge."

²⁴ Traduzido pelo autor do original "The Devil has had quite a part to play in the history of cinema from George Melies early experiments, Paul Wegner's version of Poe's Student of Prague (Rye and Wegener, 1913) to F.W Murnau's Faust (1926)."

²⁵ Traduzido pelo autor do original "the complex discovery plot"

constituído por quatro movimentos: apresentação, descobrimento, confirmação e confronto. Tais movimentos geralmente estão inseridos dentro de uma estrutura clássica de três atos, ainda que possam ser alterados de ordem ou mesmo suprimidos em determinadas narrativas. Como já dito por mim e também como o próprio autor (p. 108) afirma, o facto de tais movimentos serem identificados não quer dizer que essa seja a única forma de se construir uma narrativa de terror, mas sim que essas são convenções que foram assimiladas ao longo do tempo e que se tornaram comuns no gênero. Abordarei mais profundamente a questão dessa estrutura clássica do terror e de suas variações no próximo capítulo, quando as utilizarei para as análises das obras que fazem parte do *corpus filmico*.

Há de se notar, porém, os esforços em criar uma estrutura própria do cinema, afastando-se de uma simples reprodução do texto literário, algo que vem, pelo menos, desde *Nosferatu*, onde, segundo Blake e Bailey (p. 13)²⁶, a luz do sol torna-se fatal para o monstro, enquanto na obra original de Bram Stoker, ela apenas enfraquecia o vampiro. Tais esforços parecem ter se tornado ainda mais comuns na década de 1930. *Frankenstein*, por exemplo, possui um prólogo que busca introduzir o universo narrativo ao espectador, ao mesmo tempo que *The Invisible Man* apresenta uma narrativa que parte do ponto de vista do monstro, algo que se assemelha ao que vemos em *The Wolf Man* (1941, George Waggner), porém, nesse acompanhamos a transformação do homem comum em um monstro.

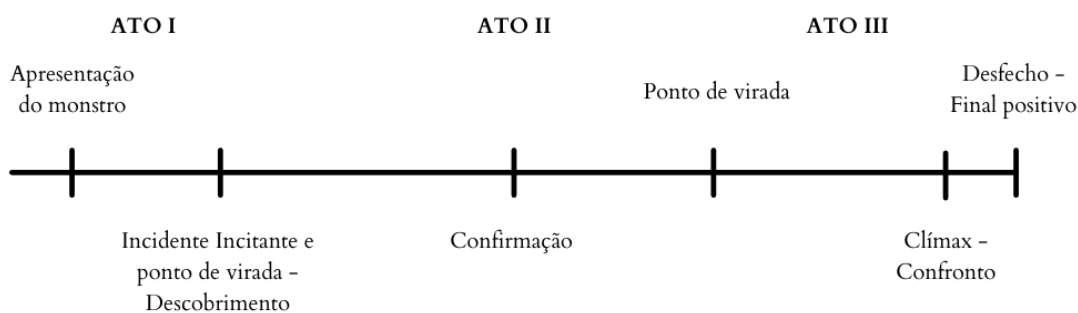


Figura 1 - Esquema narrativo de *Invisible Man*

É também na década de 1930 que *White Zombie* (1936, Irmãos Halperin), o primeiro “filme de zumbi”, é produzido. Trata-se de uma estrutura narrativa que ainda se assemelha ao que vemos em filmes como *Dracula*, onde americanos exploram um país desconhecido (neste caso o Haiti) e se deparam com manifestações sobrenaturais que lá existem.

Em 1932, Victor Halperin dirigiu *White Zombie*, estrelado por Bella Lugosi, para a Universal. Este filme capitalizou os temas de zumbis vodu do livro *Ilha da Magia*, de Seabrook, de 1928,

²⁶ Do original “In Stoker’s novel, Dracula is weakened by it, but in *Nosferatu*, sunlight is fatal.”

e introduziu o termo 'zumbi' na linguagem cinematográfica. Jacques Tourneur iria dirigir o mais conhecido *I Walked with a Zombie* em 1943. (Blake e Bailey, p. 15)²⁷

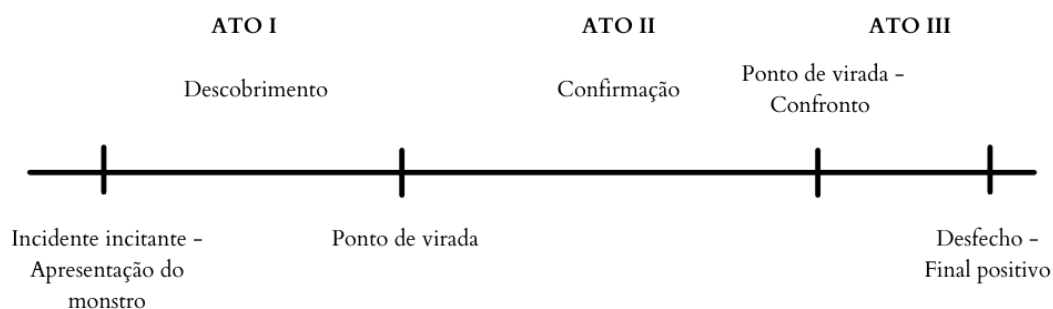


Figura 2 - Esquema narrativo de *White Zombie*

O estrangeiro (aquilo que vem de fora dos Estados Unidos, no contexto que aqui apresento) como impulso narrativo para o monstro é um elemento bastante presente nas primeiras décadas dos grandes filmes de terror. *Cat People* (1942, Jacques Tourneur) nos apresenta a Irena, uma protagonista que carrega uma maldição que também vem de um país com a cultura pouco conhecida, nesse caso, a Sérvia. O filme de Tourneur também é contado através do ponto de vista do monstro, mas de uma maneira diferente do que já se tinha feito anteriormente. Primeiramente porque se trata de uma mulher, e que, ao contrário do monstro em *The Invisible Man*, rejeita de toda forma sua condição monstruosa. A narrativa, apesar de conter elementos parecidos como a transformação de um ser humano em um animal, o não controle de suas ações nessa forma e uma subtrama de amor, também se difere de *The Wolf Man*, uma vez que no filme de Tourneur a protagonista tem noção de sua condição desde o início. J. P. Telotte (p.21)²⁸ argumenta que *Cat People* inova justamente por conta da “substituição de pouco mais do que sombra e sugestão no lugar das habituais presenças monstruosas do gênero”, ou seja, por mostrar menos a figura monstruosa e focar mais na sugestão de sua presença. Telotte ainda comenta sobre a obra de Val Lewton e Jacques Tourneur:

Cat People oferece um protótipo do mundo que os filmes de Lewton evocam de forma consistente. É um reino perfeitamente aberto, se não abertamente perfeito, no qual seus personagens habitam, ou seja, seus limites não são marcados, sua profundidade não é medida, embora em grande parte por ser um mundo humano, caracterizado pela mesma ambiguidade perturbadora, a mesma propriedade de ausência que é o próprio homem. Os filmes de Lewton extraem sua estrutura e imagens dessa substância fundamental. (Telotte, 38)²⁹

²⁷ Traduzido pelo autor do original “In 1932, Victor Halperin directed *White Zombie*, starring Bella Lugosi, for Universal. This film capitalized on the voodoo zombie themes of Seabrook’s book of 1928, *The Magic Island*, and introduced the term ‘Zombie’ into movie parlance. Jacques Tourneur was to direct better known *I Walked with a Zombie* in 1943.”

²⁸ Do original “the substitution of little more than shadow and suggestion in place of the usual monstrous presences of the genre.”

²⁹ Traduzido pelo autor do original “*Cat People* affords a prototype of the world which the Lewton films consistently evoked. It is a perfectly open, if not openly perfect realm which its characters inhabit, that is, its bounds are unmarked, its depth unmeasured, though largely because it is a human world, distinguished

Os filmes de terror das décadas de 1930 e 1940 quase sempre apresentavam finais otimistas, onde o monstro é derrotado e o universo volta à sua condição normal. As principais exceções são justamente *Cat People*, em que a condição monstruosa da protagonista acaba por prevalecer, e *The Wolf Man* que, apesar de o monstro ser derrotado, com ele o protagonista – e o lado considerado “do bem” da história – também se vai.

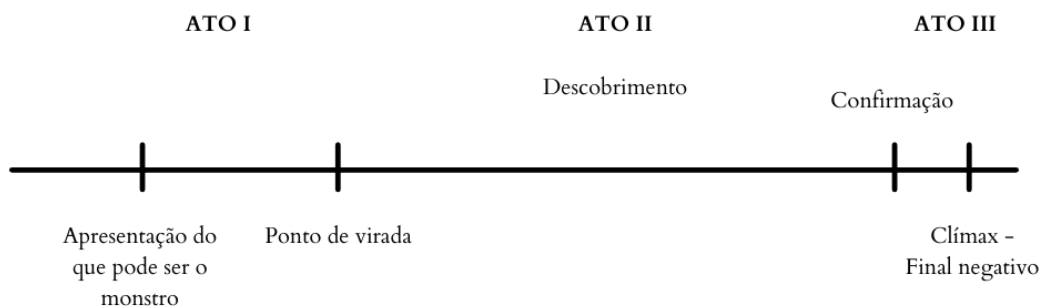


Figura 3 - Esquema narrativo de *Cat People*

A década de 1950 trouxe novos ares, principalmente porque, a essa altura, o terror já era um gênero consolidado e com um público fiel, o que possibilitou que autores e realizadores pudessem explorar novos elementos a partir de convenções já criadas, como o tipo de monstro mais comum (vampiros, lobisomens, múmias) e o medo do desconhecido a partir de uma cultura diferente. Esse último elemento é aproveitado principalmente no contexto de guerra fria, em que o medo de uma ameaça comunista pairava sobre muitos estadunidenses. Um elemento bastante característico dessa década é a hibridização do terror com a ficção científica (que se tornou popular precisamente nessa época), que já existia pelo menos desde Frankenstein, mas que criou novas possibilidades narrativas a partir dos medos que anteriormente citei, sobretudo em relação ao estrangeiro. Diversos filmes trazem monstros que fazem alusão a esse medo, como *The Thing from Another World* (1951, Christian Nyby), história que mais tarde ganharia uma versão ainda mais relevante, realizada por John Carpenter; *It! The Terror from Beyond Space* (1958, Edward L. Cahn); *War of the Worlds* (1953, Byron Haskin) e *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel). Em termos de estrutura, o que esses filmes têm em comum é a presença de um monstro que vem de outro planeta ou do espaço sideral, o que simboliza de alguma forma o medo do estrangeiro. Além disso, os protagonistas geralmente são representados como americanos que vivem dentro das regras, que amam seu país e que raramente se envolvem com algo que é considerado ilícito. Os monstros desses filmes muitas vezes buscam não matar os personagens, mas

by the same troubling ambiguity, the same property of absence as is man himself. The Lewton films draw their structure and imagery from this fundamental substance.”

dominá-los ou se tornar um deles, o que é claramente percebido em *Invasion of the Body Snatchers* e *The Thing from Another World*. Andrew Tudor reflete sobre os medos da época em seu texto “*Why Horror?*” (p. 51):

As reivindicações mais simples e frequentes (apenas de não serem as menos importantes) são aquelas que focalizam aspectos temáticos claramente aparentes dos filmes de terror de períodos específicos, tratando-os como articulações das preocupações sociais sentidas da época. Assim, por exemplo, é comum examinar o terror sci-fi dos anos 1950 em um grupo interligado de temas, incluindo a ameaça de invasão alienígena, os riscos da energia nuclear e os papéis da ciência e dos cientistas.

Como é possível perceber, o medo da guerra fria não se tratava apenas de uma possível ameaça estrangeira, mas também o medo de uma iminente guerra atômica – e de suas possíveis consequências. Tal medo foi um dos motores para que a hibridização entre terror e ficção científica fosse ainda mais comum, como citam Blake e Bailey (p.37):

Foi o uso da bomba atômica em 1944 que mudou irrevogavelmente a percepção da ciência, o que foi subsequentemente refletido nos filmes crossover de ficção científica / Terror dos anos 1950. Nunca mais um cientista poderia ser totalmente confiável; muitas vezes trabalhavam em alguma fábrica sinistra ou estavam nos bolsos de algum departamento governamental secreto e obscuro.³⁰

Tal medo gerou filmes com monstros normalmente alterados geneticamente, muito grandes e que tinham poder para destruir civilizações completas. Nesse contexto, surgiram filmes como *Tarantula* (1955, Jack Arnold), *Creature from the Black Lagoon* (1954, Jack Arnold) e *Attack of the 50 Foot Woman* (1955, Nathan Juran). Tal medo não era apenas norte-americano, já que o mundo todo acabara de sair de uma traumatizante guerra e podemos ver o reflexo desses anseios em *Gojira* (1954, Ishirō Honda), talvez o primeiro filme de terror japonês a se tornar mundialmente conhecido e que viria ganhar diversas outras adaptações.

Os finais dos filmes dessa década eram geralmente otimistas, onde o monstro era derrotado ou, pelo menos, sua ameaça era reconhecida a tempo de evitar uma catástrofe, como pode-se ver em *Invasion of the Body Snatchers*.

³⁰ Traduzido pelo autor do original “It was the use of the atom bomb in 1944 that irrevocably changed the perception of science, which was subsequently reflected in Science Fiction/Horror crossover movies of the 1950s. Never again could a scientist be entirely trustworthy; they often worked at some sinister plant or wer in the pockets of some shady covert government department.”

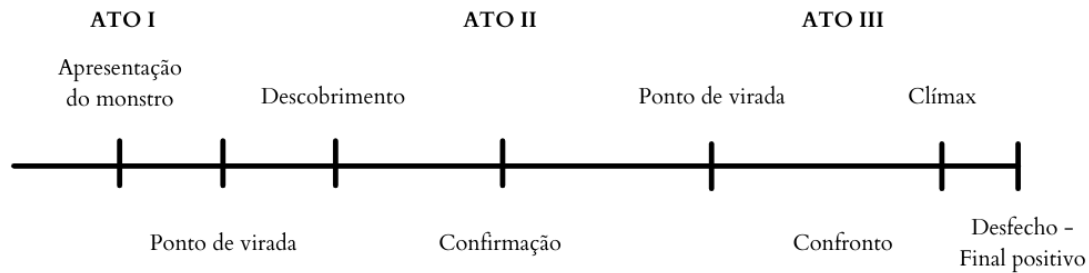


Figura 4 –Esquema narrativo de *Invasion of the Body Snatchers*

Ao mesmo tempo que esses medos traziam tendências narrativas para o terror da década de 1950, outras correntes se tornavam mais perceptíveis e ganhariam ainda mais força nas próximas décadas, sobretudo o terror psicológico, como no francês *Les Diaboliques* (1955, Henri-Georges Clouzot) e em alguns filmes da obra do inglês Alfred Hitchcock, que apesar de não serem considerados filmes puramente de terror, já apresentavam elementos que o cineasta implementaria em alguns dos principais filmes do gênero na década seguinte.

O subgênero de terror psicológico tornou-se mais preponderante na década de 1960, sobretudo após o lançamento de *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock). Este, aliás, traz um importante marco em termos de estrutura narrativa. O filme conta com um primeiro ato muito mais longo do que o convencional, não apenas para filmes de terror, mas para qualquer tipo de gênero e de estrutura clássica e conta com uma quebra de expectativa quando Marion Crane, a protagonista (ou aquela que acreditávamos ser a protagonista) morre para, mais tarde, percebemos que a verdadeira história a ser contada é a do assassino psicótico Norman Bates.

Antes de *Psycho* nos apresentar ao aspecto psicológico, os filmes eram apenas thrillers, policiais ou histórias de detetive. Os assassinatos foram motivados por luxúria, vingança ou ganância, e o conceito do assassino que mata como parte do que ele é era simplesmente desconhecido. (Blake e Bailey, 26)³¹

³¹ Traduzido pelo autor do original “Before Psycho introduced us to the psychological aspect, movies were solely thrillers, policiers or detective stories. Killings were motivated by lust, revenge or greed, and the concept of the killer who kills as part of what he is was simply unknown.”

cinema, com *Der Cabinet des Dr. Caligari*), o zumbi nesse filme – e na obra de George Romero como um todo – possui características muito próprias: é um ser infectado pela mordida de outro zumbi, que não possui inteligência, mas um instinto de sobrevivência e uma fome insaciável de carne humana. Blake e Bailey (p. 16) afirmam que Romero “cruza o zumbi com o vampiro e cria o monstro moderno do apocalipse”.³³ Além disso, o filme ainda apresenta diversos outros elementos que iriam ajudar a compor a estrutura desse subgênero por décadas, como um grupo de pessoas isoladas em um mesmo ambiente e a morte de cada um deles até restar apenas um sobrevivente. Tal estrutura foi modificada ao longo das décadas, utilizando escalas maiores de confinamento, como em *Dawn of the Dead* (1978, George Romero) e *Busanhaeng* (2016, Yeon Sang-ho), escalas maiores nos desastres causados pelos mortos-vivos, como em *28 Days Later* (2002, Danny Boyle) e *Rec* (2008, Jaume Balagueró, Paco Plaza), assim como também deu espaço para a exploração de outros gêneros, sobretudo a comédia-paródia, como *Shaun of the Dead* (2004, Edgar Wright) e *The Dead Don't Die* (2019, Jim Jarmusch), que utiliza a própria estrutura do subgênero de forma humorística.

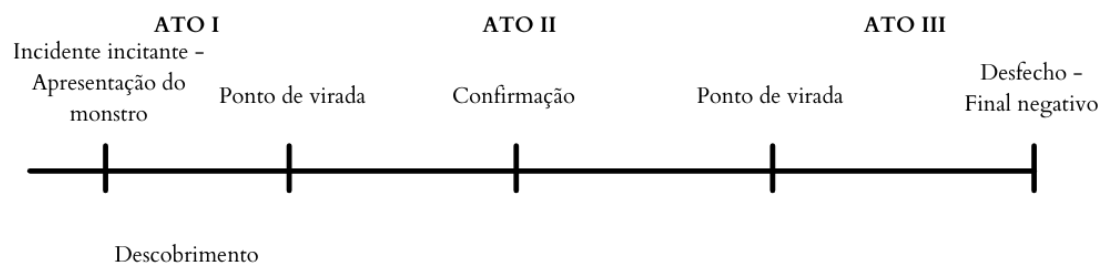


Figura 7 - Esquema narrativo de *Night of the Living Dead*

O subgênero “casa mal-assombrada” também começa a se consolidar na década de 1960, sobretudo em obras como *The Haunting* (1963, Robert Wise), e *The Pit and the Pendulum* (1961, Roger Corman). Tais filmes trabalham com diversas convenções que mais tarde seriam utilizadas em obras ainda mais relevantes do gênero, sobretudo no uso do monstro metafísico.

A década de 1970 foi um período rico na produção de filmes de todos os gêneros, seja por conta da aceleração da globalização, pelo crescimento da popularidade do cinema em todo o mundo e pelos avanços tecnológicos que permitiram que os filmes explorassem novas possibilidades técnicas, o que certamente acabou os influenciando narrativamente. É dentro desse contexto de avanços tecnológicos que *Jaws* (1975, Steven

³³ Traduzido pelo autor do original “Romero’s *Night of the Living Dead* breeds the zombie with the vampire and creates the modern monster of the apocalypse.”

Spielberg) é lançado. O filme trabalha com uma estrutura não muito diferente da que o público já estava acostumado, com uma apresentação do monstro logo no início, seguida de mortes, da aceitação do monstro pelas autoridades, de um confronto final do protagonista com o monstro e um final otimista. Apesar disso, o filme soube utilizar essa estrutura a seu favor ao utilizar, por exemplo, o ceticismo e o negacionismo do prefeito Larry Vaughn como uma subtrama de aceitação, o que dá uma maior força para o momento do confronto com o monstro. Além disso, o filme também se aproveita de elementos próprios da época, como o choque entre um estilo de vida mais conservador e a rebeldia liberal dos jovens dentro do contexto americano, além de também tocar no tema dos avanços tecnológicos para criar um monstro amedrontador, como o próprio tubarão construído de maneira mecânica, mas que mantinha a verossimilhança proposta pelo filme.



Figura 8 - Esquema narrativo de *Jaws*

É também da década de 1970 aquele que é considerado por muitos como o melhor filme de terror de todos os tempos, *The Exorcist* (1974, William Friedkin). A grande inovação narrativa do filme tem a ver com o aprofundamento dos personagens, nomeadamente a protagonista Chris MacNeil e o padre Damien Karras, que apresentam arcos narrativos complementares e que têm relação direta com o monstro, aqui representado por um demônio que possui a jovem Regan, filha de Chris. O aprofundamento dos personagens permitiu que o filme inserisse elementos do que é considerado o lado do mal ou incorreto mesmo nos personagens do lado do que é considerado correto, ou do bem, o que criou uma ambiguidade e conflitos internos nos personagens. Dudenhoefler comenta sobre a questão em seu artigo *'Evil against Evil': The Parabolic Structure and Thematics of William Friedkin's The Exorcist*:

O Exorcista favorece o sacrifício em vez do confronto como uma postura moral, argumentando que o confronto cria antagonismo mútuo com resultados moral, sociocultural e epistemologicamente desastrosos. Ele identifica "bem contra o mal" como uma relação de

termos em última análise, do "mal contra o mal", forçando assim o público a repensar sua confiança em suas visões moral, política e médico-religiosa. ((Dudenhoeffer, p. 73)³⁴

O final ambíguo de *The Exorcist*, em que o padre Karras se sacrifica para também tirar o poder do demônio Pazuzu, é também um marco importante no terror, pois amplia as possibilidades de conclusão de uma história de terror, não mostrando apenas o lado monstruoso ou o lado humano como vencedor, mas também mostrando as cicatrizes que esse confronto pode deixar. Sem dúvidas, isso já era feito há muito tempo, o que acontece em filmes como *The Wolf Man* e *Les Diaboliques*, para citar apenas dois dos mais importantes. Porém, dada a importância de *The Exorcist* e o sucesso de público na época de seu lançamento, além, é claro, da importância da construção das personagens ao longo da narrativa, o que dá mais peso à morte de Karras, o filme pode ser considerado como uma das principais referências para esse tipo de conclusão no gênero.

A estrutura narrativa utilizada em *The Exorcist* seria influência para muitos dos filmes do subgênero de possessão demoníaca ou de tema parecido lançado após 1974. Blake e Bailey (p. 29) afirmam que seu legado é “gigante e que o filme deixou uma longa sombra”.³⁵ Filmes como *The Omen* (1976, Richard Donner), *Possession* (1981, Andrzej Żuławski), *The Exorcism of Emily Rose* (2005, Scott Derrickson) e *The Rite* (2011, Mikael Håfström) são claros exemplos de como o filme é uma grande influência não apenas em termos narrativos, mas também na estética do subgênero.

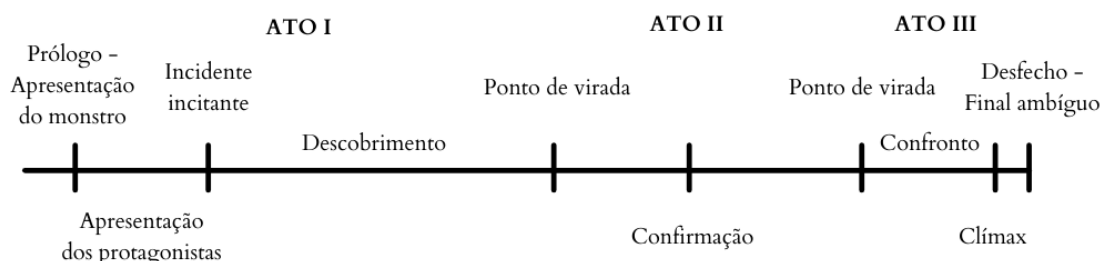


Figura 9 - Esquema narrativo de *The Exorcist*

A década de 1970 também é marcada pelo início do subgênero slasher, influenciado pelo terror de assassinos psicóticos como em *Psycho* e também por filmes de giallo, subgênero italiano que mescla terror e suspense policial. Carol J. Clover (p. 23)³⁶ argumenta que

³⁴ Traduzido pelo autor do original “The Exorcist favours sacrifice over confrontation as a moral stance, arguing that confrontation creates mutual antagonism with morally, socio-culturally, and epistemologically disastrous results. It identifies ‘good versus evil’ as an ultimately ‘evil against evil’ relationship of terms, thus forcing its audience to rethink its confidence in its moral, political, and medico-religious views.”

³⁵ Do original “Its legacy is huge, and the movie has left a long shadow”

³⁶ Do original “The appointed ancestor of the slasher film is Hitchcock’s *Psycho* (1960). Its elements are familiar: the killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a

Psycho é o ancestral dos filmes slasher e que, dentro dele, já temos muitos dos elementos que futuramente seriam utilizados pelo subgênero. A autora ainda argumenta (p. 26)³⁷ que este foi o início de uma fórmula que duraria muitos anos, se adaptando aos valores de cada época.

Já um filme fortemente influenciado pelo giallo é *Suspíria* (1977, Dario Argento), que também foi uma influência para os filmes slasher que iriam ser mais preponderantes na próxima década. *Suspíria*, além de trabalhar com o terror explícito do assassino, trabalha também com o terror psicológico e com o sobrenatural ao abordar a temática de bruxaria. Dada sua importância, é possível afirmar que é um dos filmes que mais inspirou outros na exploração dessas temáticas ao longo da história do gênero, basta tomarmos como exemplo a explosão do slasher poucos anos após o sucesso de *Suspíria* e que reproduzem diversos elementos inseridos no filme.

Alien surge também nesta década mesclando elementos de ficção científica e terror, sendo influenciado por filmes que fizeram o mesmo nas décadas passadas, mas trazendo uma série de inovações. Apesar de diversos elementos da ficção científica aqui presentes, como o monstro alienígena, uma sociedade do futuro e o transporte com naves espaciais, a estrutura se aproxima dos filmes slasher, sobretudo com as mortes consecutivas de personagens até que sobre apenas uma mulher, justamente a protagonista que vai ou derrotar monstro ou ser salva por outra pessoa, geralmente um homem. Carol J. Clover chama essa personagem de *final girl*.

É ela quem encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe toda a extensão do horror precedente e de seu próprio perigo; quem é perseguida, encurralada, ferida; quem vemos gritar, cambalear, cair, subir e gritar novamente. Ela é o terror abjeto personificado. [...] Só ela encara a morte de frente, mas só ela também encontra forças para ficar o matador por tempo suficiente para ser resgatada (final A) ou para matá-lo ela mesma (final B). (J Clover, p. 35)

Filmes que exerceram forte influência para a propagação do subgênero slasher e que são considerados pioneiros são *The Texas Chain Saw Massacre* (1974, Tob Hooper), *Black Christmas* (1974, Bob Clark) e *Halloween* (1978, John Carpenter), tendo este último estabelecido praticamente todas as “regras” que viriam compor a estrutura definitiva dos slasher, tais como um assassino mascarado; adolescentes sendo suas principais vítimas; o assassinato como punição para comportamentos considerados inadequados, sobretudo em relação ao sexo; e a *final girl*. Esse tipo de personagem, contribuiu para uma

beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness.”

³⁷ Do original “We have, in short, a cinematic formula with a twenty-six-year history, of which the first phase, from 1960 to 1974, is dominated by a film clearly rooted in the sensibility of the 1950s, while the second phase, bracketed by the two Texas Chain Saw films from 1974 and 1986, responds to the values of the late sixties and early seventies.”

tendência de estrutura narrativa, sobretudo no terceiro ato, como diz Carol J. Clover (p. 36)³⁸: “Sua cena ocupa os últimos dez a vinte minutos e contém o clímax enfático do filme.”

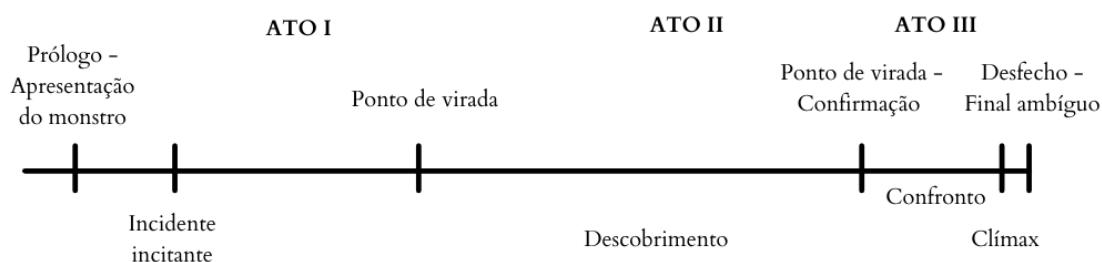


Figura 10 - Esquema narrativo de Halloween

Tal estrutura do slasher foi revisitada e reformulada por diversos filmes da década de 1980, tais como *Friday the 13th* (1980, Sean S. Cunningham), *Prom Night* (1980, Paul Lynch), além de *Christine* (1983, John Carpenter) e *Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven), que adicionam o elemento sobrenatural ao gênero e que influenciaram obras que mesclam elementos dos filmes slashers com o terror clássico de monstro, sendo *Child's Play* (1989, Tom Holland) outro grande expoente dessa vertente. Muitos desses filmes tiveram enorme êxito comercial, o que incentivou a produção de sequências, as quais, na grande maioria das vezes, seguiam exatamente a mesma estrutura do primeiro filme da série. Tal fenômeno ocorreu com franquias como *Halloween*, *Friday the 13th*, *Nightmare on Elm Street* e mesmo com *The Slumber Party Massacre* (1982, Amy Holden Jones), que apesar de subverter alguns dos conceitos do gênero, sobretudo o da *final girl*, também teve sua estrutura saturada pelas várias continuações. O apelo comercial por sequências fez com que um elemento importante na estrutura desses filmes surgisse: o final aberto. Nos slashers de franquia, após o monstro ser finalmente derrotado e vermos o mundo da protagonista “voltar ao estado normal”, geralmente há uma cena que deixa o público em dúvida se a derrota do monstro foi real ou não. Esse era o gancho para que novas continuações pudessem ser produzidas. Apesar de o final aberto ser utilizado aqui para fins comerciais, ou seja, a produção de mais filmes de uma mesma franquia, sua utilização no cinema se dá majoritariamente em filmes de estrutura minimalista. Sobre isso, tratarei no próximo capítulo.

³⁸ Do original “Her scene occupies the last ten to twenty minutes and contains the film's emphatic climax.”

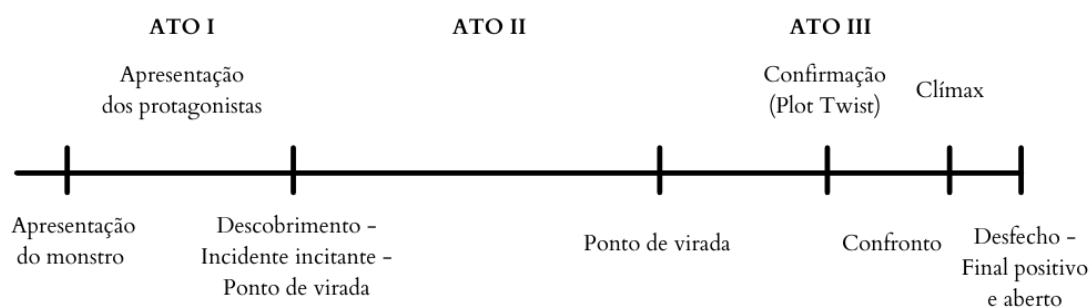


Figura 11 - Esquema narrativo de *Friday the 13th*

A década de 1980 também ficou marcada por um grande avanço nas computações gráficas e nos efeitos práticos, o que permitiu aos filmes criar monstros mais verossímeis e uma maior exposição de violência gráfica, o que influencia a criação de filmes com monstros muito mais visuais ou com temáticas de transformação de corpos. Além disso, avanços em outras áreas da sociedade também foram um fator importante para que esse tipo de temática fosse abordada no cinema de terror, como contam Blake e Bailey:

A década de 1980 foi o prenúncio da proliferação da mídia, pornografia, publicidade, vídeo e TV a cabo (mais tarde, satélite e Youtube). E a visão idealizada do corpo humano foi formada. [...] A observação do surgimento do 'ideal' ilustrado é a explosão de modificações corporais, tatuagens, piercings e esscarificações, em uma revolta contra a ideia do corpo perfeito. (Blake e Bailey, p. 37)³⁹

Tal fenômeno ocorreu também por conta de um público que já estava acostumado com tais cenas por conta de todo o histórico de filmes de terror já produzidos até então. Essa informação faz-se relevante pois, ao saber que é possível uma maior exposição do monstro e da violência, as possibilidades narrativas também se ampliam. Com narrativas que exploravam a modificação do corpo, o diretor canadense David Cronenberg teve destaque na década, sendo *The Fly* (1986, David Cronenberg) talvez a maior representação da mudança física e da chamada revolta contra a ideia de corpo perfeito.

É também nesse contexto que o subgênero *splatter* (também chamado de *gore*) se populariza, mantendo a estrutura clássica do terror em quase todas as suas obras e se concentrando na representação gráfica de violência e sangue, o que ocorre nas obras *Evil Dead* (1987, Sam Raimi), *L'aldilà* (1981, Lucio Fulci) e diversos exemplos de slasher.

É perceptível também a popularidade dos filmes de casa mal-assombrada na década. *Poltergeist* e as sequências de *The Amityville Horror* (1979, Stuart Rosenberg) são talvez o maior exemplo disso. Tais filmes trabalham com uma estrutura que se tornaria bastante comum no subgênero, com uma família se mudando para uma nova casa,

³⁹ Traduzido pelo autor do original "The 1980s heralded a proliferation of media, pornography, advertising, video and cable TV (later, satellite and Youtube). And idealized vision of the human body was formed. [...] The observe to the rise of the Photoshopped, airbrushed 'ideal' is the explosion in body modifications, tattoos, piercings and scarification, in a revolt against the idea of the perfect body."

acontecimentos estranhos que tomam uma escala cada vez maior e que convencem cada personagem de que há algo de sobrenatural naquele ambiente. Após a figura de maior autoridade do local também ser convencida, o monstro é confrontado. Trata-se, na verdade, de uma adaptação para esse subgênero daquilo que chamo de estrutura clássica de horror do cinema, que a essa altura já estava consolidada após a popularidade de filmes como *The Exorcist* e *Jaws*. Apesar de essa ser uma estrutura bastante utilizada na época, houve também espaço para inovações. *Pet Sematary* (1989, Mary Lambert), por exemplo, soube ampliar o elemento “casa” e o tornar uma pequena região rural, o que possibilitou explorar mais profundamente o terror sobrenatural.

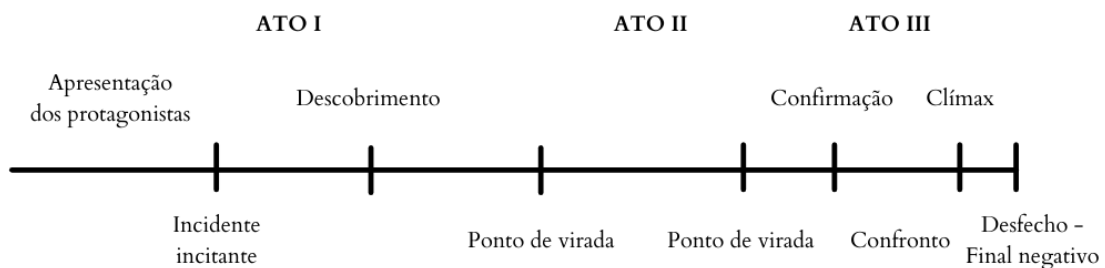


Figura 12 - Esquema narrativo de *Pet Sematary*

Apesar de a década ser marcada por um maior apelo visual, o terror psicológico também teve destaque com filmes como *The Shining*, que, de certa maneira, também subverte a casa mal-assombrada, tornando o ambiente um hotel. Blake e Bailey comentam sobre como a obra trabalha o terror psicológico e como trata o conflito interno do protagonista, que possui um arco dramático que o leva a ser o monstro:

The Shining foi uma ilustração gráfica da desintegração da sanidade. A morte de Jack Torrence é apenas o resultado da incapacidade de lidar com as novas condições em que ele se encontra. Ele ainda está tentando impor a ordem, mas seu estado natural é o de um assassino. (Blake e Bailey, p. 24)⁴⁰

The Shining trabalha também com o terror sobrenatural, principalmente na subtrama que envolve o garoto Danny e que acaba por ser uma influência para o terror psicológico pelo qual o protagonista Jack passa. Por conta disso e também da narrativa minimalista (parte fundamental da minha pesquisa nos próximos capítulos) e com um terror crescente criado por Kubrick, o filme se tornaria uma referência para diversas obras do gênero nas próximas décadas, tais como *Misery* (1990, William Goldman), *1408* (2007, Mikael Håfström), e *Us* (Jordan Peele, 2019). Apesar de ter sido lançado apenas dois anos depois de *The Shining*, é possível notar certa influência do terror psicológico do

⁴⁰ Traduzido pelo autor do original “The Shining was a graphic illustration of the disintegration of sanity. Jack Torrence's death is only a result of the inability to cope with the new conditions he finds himself in. He is still trying to impose order right up until the end, but his natural state is that of a murderer.”

filme em *The Thing* (1982, John Carpenter), que soube mesclar esse tipo de terror com o apelo visual da década, além de manter os elementos de ficção científica da história original escrita por John W. Campbell Jr.

Se por um lado a repetição de estruturas muito semelhantes foi positiva para a produção de filmes nos anos 1980, com a virada da década, já era notável uma saturação nessa maneira de se contar histórias, sobretudo por conta do grande número de sequências das principais franquias, como aponta Carol J. Clover (p. 23)⁴¹. É certo que algumas delas conseguiram algum respiro criativo, caso de *Wes Craven's New Nightmare* (1994, Wes Craven), que trazia elementos de metalinguagem como principal fuga narrativa e, ao falar sobre o próprio desgaste da estrutura, a obra conseguiu ser inovadora. Porém, a maior inovação narrativa em termos de filmes slasher viria alguns anos depois com *Scream*, onde o próprio assassino utilizava do conhecimento da estrutura de filmes de terror para fazer suas vítimas. Blake e Bailey comentam sobre essa transição entre as décadas até o surgimento de *Scream*:

Uma década depois, veio Kevin S. Williamson com *Scream* (Craven, 1996), introduzindo um novo ícone, Ghostface, e uma abordagem pós-moderna, trazendo ironia deliberada a um subgênero cansado e matando sua 'estrela' Drew Barrymore, cerca de 15 minutos de filme em uma homenagem a *Psicose*. Ele subverteu alegremente os clichês usuais de "filmes de terror" e os acertou na sequência *Scream II* (Blake e Bailey, p.39).⁴²

Scream é também um respiro narrativo no cinema de terror por hibridizar o gênero com filmes de mistério, onde o clímax do filme é a revelação do verdadeiro assassino. O filme teria sequências em 1997, 2000 e 2011, todas fazendo referências metalinguísticas a suas próprias características, inclusive o facto de filmes slasher terem tantas sequências. A estrutura, no entanto, permaneceu quase inalterada em todas as sequências. Além disso, *Scream* foi responsável pelo surgimento de uma nova onda de slasher, que também seguiam a estrutura de descobrir quem é o assassino. Filmes como *I Know What you Did Last Summer* (1997, Jim Gillespie) e *Urban Legend* (1998, Jamie Blanks) são dois dos maiores exemplos e também ganharam sequências que seguiriam até a próxima década.

Outro grande expoente dos filmes de terror dos anos 1990 foi *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), que também hibridizava o terror com o gênero policial. Até por isso, muitos consideram o filme puramente como um thriller, gênero que, assim como a ficção científica e a fantasia, muitas vezes utiliza elementos em comum com o

⁴¹ Do original "The popularity of the slasher began to tail off in the mid-eighties, and by the end of the decade the form was largely drained."

⁴² Traduzido pelo autor do original "A decade later, along came Kevin S. Williamson with *Scream* (Craven, 1996), introducing a new icon, Ghostface, and a post-modern take, bringing deliberate irony to a tired subgenre and killing its 'star' Drew Barrymore, some 15 minutes into the movie in an homage to *Psycho*. It went about gleefully subverting the usual 'scary movie' clichés and nailing them flat in the sequel *Scream II* (Craven, 1997)."

terror, como é possível ver em filmes como *M* (1930, Fritz Lang), que talvez seja um dos precursores da hibridização que *The Silence of the Lambs* faz. No entanto, a definição de terror trazida por mim no capítulo anterior faz com que o filme se encaixe e, por consequência, não é necessária uma maior discussão acerca do assunto. *The Silence of the Lambs* é um filme que inova estruturalmente em diversos sentidos, destacando-se a forma como o arquétipo do mentor é utilizado.

Segundo o pesquisador Christopher Vogler (p. 79), o mentor é “expresso em todos os personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes concedem presentes” e também pode ser um *anti-mentor* que aparece (p. 85) para “guiar o anti-herói no caminho do crime e da destruição.” Se o mentor é geralmente um aliado do protagonista que busca passar seu conhecimento para que ele possa concluir sua jornada - algo que podemos ver nas figuras do Padre Merrin em *The Exorcist* e Jud Crandall em *Pet Sematary* – em *The Silence of the Lambs* o mentor é também o monstro, no caso, o psicopata Hannibal Lecter. Ao mesmo tempo que Hannibal não é um mentor tradicional, ele também não se encaixa na figura de antimentor, porque sua função narrativa é justamente ajudar Young Clarice a cumprir seu objetivo. O filme ainda conta com uma exploração maior do arco narrativo da protagonista, Young Clarice, do que as principais produções da década anterior faziam. Além disso, o filme traz de volta a tendência do final ambíguo, que teve pouco espaço na década de 1980.

Um marco importante para o cinema (e para o mundo todo) nos anos 1990 foram os avanços nos meios de comunicação, sobretudo através do advento da internet. Tais avanços possibilitaram que produtores de todo o mundo tivessem acesso a filmes de diversos outros países. Por conta disso, o mundo pode ver também um movimento de realizadores de terror asiáticos, sobretudo do Japão. *Ringu* (1998, Hideo Nakata) é talvez o maior expoente, com uma estrutura que trabalha tanto o terror psicológico quanto o sobrenatural dentro de uma trama de investigação. O clímax do filme conta com uma morte inesperada após a sensação de mistério resolvido, o que dá um peso ainda maior para seu final negativo. Segundo Jay McRoy, *Ringu* representa não apenas um marco no cinema japonês, mas também inaugura uma tradição que tem reflexos até hoje no cinema do mundo todo.

A sensacional recepção e influência de *Ringu* evidenciam a posição do cinema de terror japonês como uma das tradições cinematográficas mais vitais e expansivas que constituem o 'Novo Terror Asiático', um apelido que, como a 'Nouvelle Vague Francesa' ou mesmo 'cinema de terror japonês', tem uma função classificatória que inevitavelmente, corre o risco de privilegiar a similaridade genérica sobre as concepções cultural e historicamente específicas de monstruosidade, terror e apocalipse. (Mcroy, p. 2)

Ringu foi um grande sucesso comercial no Japão e conseguiu ultrapassar as barreiras do oriente, iniciando, mais tarde, um movimento de estúdios estadunidenses que faziam

novas versões de filmes de terror japoneses. *The Ring* (2002, Gore Verbinski), segue praticamente a mesma estrutura do filme original, alterando apenas alguns elementos que leva a história do Japão para os Estados Unidos. A mesma lógica foi aplicada em outras obras, como *Honogurai Mizu no soko kara* (2002, Hideo Nakata), que mais tarde seria adaptado para se tornar *Dark Water* (2005, Valter Salles) e *Shutter* (2004, Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom), que em 2008 teria uma versão estadunidense com o mesmo nome dirigida por Masayuki Ochiai.

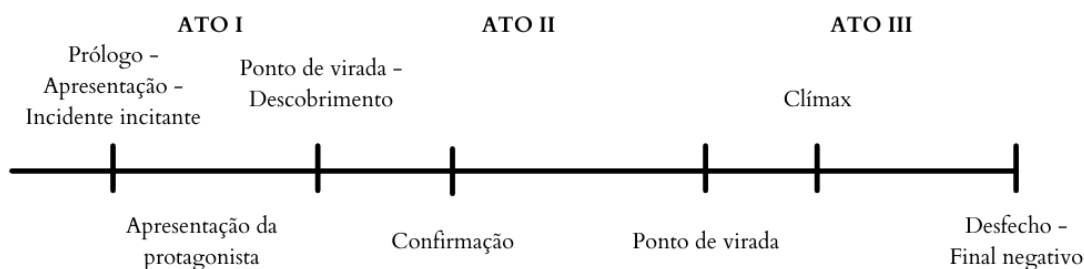


Figura 13 - Esquema narrativo de Ringu

Ainda na década de 1990, a obra *The Sixth Sense* (1999, M. Night Shyamalan) trouxe inovações e tendências na estrutura narrativa para filmes de terror que influenciaram diversos outros ao longo das próximas décadas. A principal delas é o *plot twist* como clímax, o que permite o público ver a história toda com outros olhos a partir de uma informação que é descoberta pelo protagonista. O pesquisador John Kenneth Muir (p. 1274) afirma isso quando diz que “o filme incentiva certos pressupostos e percepções, e então, nas últimas cenas, recua para revelar uma perspectiva diferente. Como os fantasmas, o público a princípio apenas vê o que quer ver.”⁴³

Tal técnica não é uma invenção de *The Sixth Sense*, uma vez que já tinha sido usada em filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* e *Psycho*. No entanto, essa obra acabou se tornando uma influência e inaugurando uma tendência em termos de estrutura narrativa que seria repetida em diversos outros filmes de terror produzidos poucos anos mais tarde, como *The Others* (2002, Alejandro Amenábar), *Secret Window* (2004, David Koepp) e *The Skeleton Key* (2005, Iain Softley).

⁴³ Traduzido pelo autor do original “the film encourages certain assumptions and perceptions, and then, in the last scenes, pulls back to reveal a different perspective. Like the ghosts, the audience at first just sees what it wants to see.”

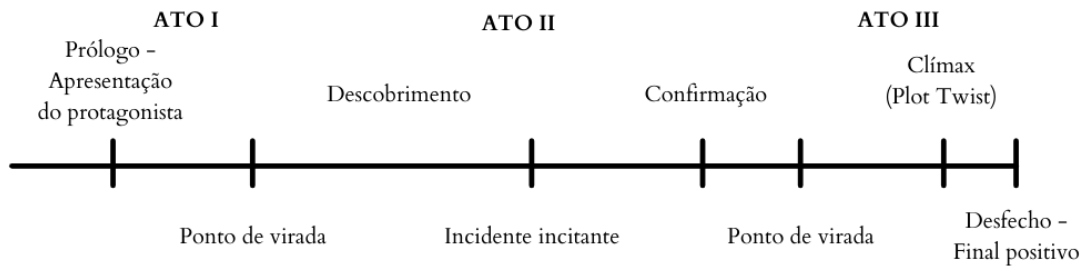


Figura 14 - Esquema narrativo de *The Sixth Sense*

É também do ano de 1999 um dos principais sucessos comerciais de cinema de terror da década, *The Blair Witch Project* (1999, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick). O filme tem como proposta utilizar uma linguagem de *found footage*, ou seja, simular imagens amadoras para parecerem reais, mas que segue a estrutura clássica do terror. Sua maior inovação é que, pelo fato de não ter subtramas, o final totalmente aberto não é apenas pessimista, mas uma incógnita que não tem (e nem deveria ter) explicações. O filme não foi o primeiro a utilizar esse tipo de linguagem, basta olharmos para a década anterior e encontramos *Cannibal Holocaust* (1980, Ruggero Deodato), que segue uma proposta muito parecida, porém, com um sucesso muito menor. *The Blair Witch Project* foi, sem dúvidas, um grande marco para o cinema de terror dos anos 1990 e inspirou diversos outros filmes como *Paranormal Activity* (2007, Oren Peli), *Rec*, *Cloverfield* (2008, Matt Reeves) e *Creep* (2014, Patrick Brice).

O filme permite múltiplas interpretações, e os visuais do filme refletem artisticamente esse fato. Às vezes, o público assiste ao desenrolar dos eventos no estoque de filmes; às vezes, o público assiste a filmagens em videotape. Às vezes, há som gravado; às vezes não. (Kenneth Muir, p. 1191)⁴⁴

Além da forte inspiração que as produções do final da década de 1990 trouxeram, os filmes da década de 2000 também contaram com mais um grande avanço da tecnologia, principalmente no que diz respeito à computação de efeitos visuais. Isso permitiu, semelhante ao que ocorreu nos anos 1980, uma maior exploração da figura de monstros e de uma maior exposição da violência gráfica, o que fica explícito em obras como *Saw* (2004, James Wan) e *Hostel* (2005, Eli Roth). Apesar de as duas terem o apelo visual como principal destaque, seguem estruturas diferentes. *Saw* é um filme que tem o incidente incitante já em sua primeira cena, o que era bastante incomum em filmes de terror até então. A estrutura do filme segue uma trama de descoberta, onde cada nova revelação funciona como uma peça para que o protagonista escape de sua prisão. O final

⁴⁴ Traduzido pelo autor do original "The movie is available to multiple interpretations, and the visuals of the film artistically reflect that fact. Sometimes the audience watches as events unfold on film stock; sometimes the audience watches footage on videotape. Sometimes there is sound recorded; sometimes there isn't."

é pessimista e conta com um *plot twist*, o que, como já foi dito, tornou-se uma tendência no gênero. Há de se notar também o viés quase niilista dos finais de filmes de *torture porn*, que geralmente fazem uma crítica à forma como a sociedade é construída, mas sem apontar (e nem sequer demonstrar esperança em) uma possível melhora, o que é interpretado por muitos como um viés conservador. Christopher Sharret comenta em seu artigo *The Problem of Saw: "Torture Porn" and the Conservatism of Contemporary Horror Films* (p.35) que “*Jigsaw*, o profissional masculino branco de classe média descontente, se encaixa em uma longa tradição de personagens masculinos fartos de instituições democráticas, determinados a estabelecer suas próprias regras.”⁴⁵ Em termos de estrutura do subgênero, o tipo de monstro que está determinado a estabelecer suas próprias regras tornou-se uma tendência. *Hostel* segue uma estrutura mais próxima à clássica do terror, com pequenas variações de casa mal-assombrada e sem o elemento sobrenatural, mas que possui um monstro similar a *Jigsaw*. É interessante observar que, também semelhante ao que ocorreu duas décadas antes, os filmes se tornaram franquias com diversas continuações que seguem estruturas parecidas.

Final Destination (2000, James Wong) trouxe a lógica dos slashers para um filme de terror sobrenatural e com monstro metafísico, onde sua manifestação poderia ocorrer através de um objetivo ou mesmo em um acidente de carro. Outros elementos dos slasher foram mantidos, como o grande número de personagens que morrem um por um. Outra inovação do filme é a forma como o monstro é confrontado. Já que ele não é físico, o ritual usado para se livrar da maldição tem inspiração no subgênero de casa mal-assombrada. Tal inovação também fez com que o filme ganhasse diversas sequências em que seguia praticamente a mesma estrutura.

Também por conta das inovações tecnológicas, a década de 2000 ficou marcada por diversas refilmagens (que também podem ser vistas como novas abordagens) de clássicos do terror, como *Halloween* (2007, Rob Zombie), *The Amityville Horror* (2005, Andrew Douglas) e *Friday the 13th* (2009, Marcus Nispel). A estrutura narrativa desses filmes, no entanto, não trazia nenhuma inovação ou mesmo mudança significativa em relação às obras originais, sendo o apelo visual o foco da inovação de tais filmes. Andrew Patrick Nelson diz que, por se tratar de personagens largamente conhecidos pelo público, o momento fantástico, segundo Todorov (que irei tratar com mais profundidade nos próximos capítulos), praticamente desaparece dessas refilmagens de clássicos. O autor dá o exemplo de *Halloween* para sustentar seu argumento:

⁴⁵ Traduzido pelo autor do original “*Jigsaw*, the disgruntled, middle-class white male professional, fits in a long tradition of male characters fed up with democratic institutions, determined to set their own rules”.

Em vez de Myers perseguir sua vítima, a narração do remake agora segue Myers. Em vez de ser uma entidade - uma “sombra”, como foi chamado nos créditos finais do filme original - Michael é um personagem. Esta é a premissa central e definidora sobre a qual *Zombie* aposta seu filme, e tem implicações formais e temáticas para a narrativa. (Nelson, p. 107)⁴⁶

As refilmagens de obras de outros países, sobretudo os asiáticos, como já citado, também se tornaram mais recorrentes, o que indica uma mudança do terror estadunidense: ele começa a deixar de ser local para se tornar global, que influencia e é influenciado por indústrias de outros países.

Refilmagens são parte de um processo maior de globalização dos reservatórios de trabalho de Hollywood. Em vez de se limitarem aos trabalhadores em Los Angeles ou mesmo em todos os Estados Unidos, os produtores de filmes de Hollywood hoje regularmente combinam trabalhadores americanos com trabalhadores acima e abaixo da linha vindos de indústrias cinematográficas de todo o mundo. (Klein, p. 5)⁴⁷

Ainda nesta década é possível notar o início de uma tendência de filmes de terror com narrativa minimalista e de antitrama, sobretudo com *Antichrist* (2009, Lars Von Trier). Tal tendência parece ter crescido na década seguinte, algo que explorarei mais profundamente nos próximos capítulos.

A partir dessa breve contextualização da história das estruturas narrativas em filmes de terror, posso tirar algumas conclusões. A primeira é que, de facto, há uma estrutura narrativa clássica que consiste em movimentos específicos (como a apresentação do monstro, a descoberta, a comprovação e o confronto) que servem para guiar a narrativa, ou seja, que é usada como base para praticamente todos os subgêneros e que, portanto, as inovações e subversões surgem a partir de mudanças nessa estrutura clássica, porque é algo estabelecido através da história do gênero. Tal estrutura, como aponta Noel Carroll, existe desde o surgimento do gênero na literatura e atravessa toda a história do terror no cinema, apesar de ser claro que ela sofre modificações, o que nos leva a minha segunda conclusão.

Uma maneira de abordar as profundas e abstratas estruturas de enredo do gênero terror é olhar para uma estrutura genérica de enredo bastante complicada a fim de identificar alguns de seus ingredientes básicos ou funções e, em seguida, perceber como essas funções podem ser modificadas ou recombinadas para formar outras estruturas genéricas do enredo [...] Esta estrutura do enredo tem quatro movimentos ou funções essenciais. São eles: início, descoberta, confirmação e confronto. (Carroll, p. 99)⁴⁸

⁴⁶ Rather than Myers stalking his prey, the narration in the remake now follows Myers. Rather than being an entity—a “shape,” as he was called in the end credits of the original film—Michael is a character. This is the central, defining premise upon which *Zombie* stakes his film, and it has both formal and thematic implications for the narrative.

⁴⁷ Traduzido pelo autor do original “Remakes are part of the larger process of the globalization of Hollywood’s labor pools. Instead of limiting themselves to workers in Los Angeles or even the whole United States, producers of Hollywood movies today regularly combine American workers with above- and below-the-line workers drawn from film industries around the world.

⁴⁸ Traduzido pelo autor do original “One way to approach the deep, abstract plot structures of the horror genre is to look at a fairly complicated generic plot structure in order to pinpoint some of its basic ingredients or functions, and then to see how these functions can be modified or recombined to form

A segunda conclusão que chego é que o terror é um gênero que trabalha a partir de ciclos - existam eles por razões comerciais, culturais ou tecnológicas – e isso influencia diretamente em como as narrativas dos filmes são construídas. O fim do chamado código Hays, conjunto de normas de grandes estúdios de Hollywood que impunha certa autocensura nos filmes produzidos entre 1930 e 1968, permitiu que naquele mesmo ano filmes com finais negativos e também com uma maior exposição da violência fossem produzidos, o que se tornou uma forte tendência na década seguinte com filmes como *The Omen* e *Carrie* (1976, Brian de Palma), por exemplo. Outro caso é o impulso por produzir novas sequências nos anos 1980, que fez com que filmes slasher contassem com algum gancho em seu desfecho, que deixava o espectador em dúvida sobre a real derrota do monstro, o que foi comum em franquias como *Nightmare on Elm Street*, *Halloween* e *Friday the 13th*.

Como acontece com todos os gêneros, os sistemas de códigos e convenções que constituem o terror mudam ao longo do tempo, tanto em aspectos principais quanto secundários, mudando também os termos em que o terror atrai seus usuários. Nesse nível, então, a tarefa analítica é identificar os padrões de tal mudança discursiva e relacioná-los com seus ambientes socioculturais (Tudor, p. 51)⁴⁹

Minha terceira e última conclusão é que as vertentes influenciam umas às outras, o que significa que a estrutura clássica do terror sofre algumas modificações com a história. Ou seja, que as tendências narrativas de um determinado período só existem porque houve uma construção anterior e, sem tal construção, não seria possível chegar às mesmas inovações. Por exemplo, só é possível existir *Scream* porque houve uma consolidação do subgênero slasher anos antes. Da mesma maneira, obras como *Insidious* (2011, James Wan) e *The Conjuring* (2013, James Wan) só existem porque filmes como *The Sixth Sense*, *The Exorcist* e *The Amityville Horror* estabeleceram tendências a partir de seus lançamentos.

O cinema de terror [...] sempre pareceu ser um pouco mais flexível e adaptável nesta abrangência do momento cultural, dando margem para os cineastas codificarem com facilidade as mudanças nas preocupações socioculturais. (Cherry, p. 11)

O terror é um gênero em constante construção e transformação, mesmo que possua uma base estrutural. Ao refletir sobre a existência da estrutura clássica (que funciona como base) e das diversas modificações que ela sofreu ao longo do tempo, concluo que é possível encará-la não como um molde que faz com que os filmes sejam todos parecidos,

other generic plot structures [...] This plot structure has four essential movements or functions. They are: onset, discovery, confirmation, and confrontation.”

⁴⁹ Traduzido pelo autor do original “As with all genres, the systems of codes and conventions that constitute horror change over time in major as well as minor ways, changing also the terms in which horror appeals to its users. At this level, then, the analytic task is to identify the patterns of such discursive change and relate them to their socio-cultural environments”

mas como um guia que aponta quais são os caminhos já explorados e que ajuda aqueles que pretendem se aventurar por novos caminhos.

3. As estruturas narrativas do medo

A partir do que foi estabelecido tanto sobre a estrutura narrativa em geral quanto sobre as tendências estruturais dos filmes de terror ao longo da sua história, o meu objetivo neste capítulo consiste em analisar o corpus fílmico selecionado de maneira a perceber quais as tendências narrativas dos filmes dos realizadores que são objetos do meu estudo. A este propósito, importa ressaltar que, quando uso o termo tendência narrativa, refiro-me a um determinado ponto ou fator de inovação dentro da estrutura narrativa clássica que caracterizei anteriormente.

Para tanto, minha análise será feita a partir de cada ato dos filmes, ou seja, cada ciclo narrativo que desenvolve uma ideia e que compõe uma história como um todo, aqui entendido no sentido que Mckee lhe atribuiu:

Um ato é uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que qualquer cena ou sequência anterior. (Mckee, p. 52)

Depois desta análise feita em função dos três atos tradicionais, ao fim do capítulo, busco também perceber quais são as narrativas que tendem a subverter a estrutura clássica como um todo, ou seja, que se desvencilham de forma liminar dessa estrutura de três atos separados por pontos de virada claros e objetivos e quais são os elementos que usam para chegar a tal propósito.

É também no presente capítulo que visio encontrar as respostas para um dos objetivos que enunciei na introdução: perceber não apenas quais são essas tendências narrativas, mas também por que elas são usadas de determinada maneira pelos autores dos filmes.

3.1 Primeiro ato: o incidente incitante e o pecado de existir

Ao assistir às seis obras que compõem o corpus fílmico, é perceptível que cada uma possui suas singularidades, tanto em nível narrativo quanto em nível discursivo e até mesmo estéticos. Todavia, há um ponto em comum em várias delas e que ocorre no primeiro ato, mais especificamente no que diz respeito ao incidente incitante, ou seja, o evento que gera

O que pude perceber em *The Witch*, *Get Out* e *Us* é que o incidente incitante tem relação direta com a própria existência das personagens naquele universo narrativo, ou seja, que tal incidente ocorre apenas porque uma pessoa (personagem) nasceu de uma determinada maneira. Mas antes de passar à análise de cada um desses casos e para uma melhor compreensão do que está em causa, utilizo a estrutura de Blake Snyder para filmes de terror em seu livro *Save the Cat! Goes to the Movies*, onde o autor apelida o gênero de *monster in the house*, criando assim um paradigma para que diversas estruturas do terror possam ser analisadas e também criadas. O autor (p. 2) afirma que tal estrutura é composta por três elementos fundamentais: um monstro, uma casa e um pecado. Blake Snyder (p. 3) reflete sobre essa questão:

No que diz respeito ao “pecado”, pense em todos aqueles filmes de terror para adolescentes em que “Michael Myers” e “Jason” estão à flor da pele. “Faça sexo e morra”, diz Jamie Kennedy, que estabelece as regras em *Scream* e explica por que a culpa pelo pecado é importante. Sexo funciona em filmes voltados para adolescentes porque é novo para eles - e assustador. Para os adultos, “pecados” como colocar a carreira na frente da família, como Ellen Burstyn faz em *The Exorcist* e Naomi Watts em *The Ring*, ou ganância sobre a ética como em *Jaws*, quando os pais de Amity mantêm as praias abertas para proteger seu “dinheiro de verão”. (Snyder, p.3)⁵⁰

Nesse sentido, é possível traçar um paralelo direto com o conceito de incidente incitante que encontramos na obra de Robert Mckee e já comentado no capítulo anterior, uma vez que o pecado pode ser interpretado como um ato que desencadeia um desejo interno ou externo no protagonista e que será ou não alcançado ao clímax do filme. Tal paralelo pode ser corroborado com diversos exemplos de filmes de terror em que o pecado é o incidente incitante da história. Em *The Ring*, por exemplo, quando Rachel assiste ao vídeo amaldiçoado, ela comete o pecado de assistir o que não deve (o que faz parte de um subtexto sobre cuidado familiar que não me cabe explicar aqui) e, a partir daquele momento, surge seu desejo de não morrer dentro de sete dias. De maneira parecida, quando Robert Thorn, em *The Omen*, decide adotar uma criança sem contar para a

⁵⁰ Traduzido pelo autor do original “As far as the “sin” is concerned, think about all those teen slasher movies in which “Michael Myers” and “Jason” run riot. “Have sex and die,” says Jamie Kennedy, who lays out the rules in *Scream*, and speaks to why guilt about sin is important. Sex works in teen-target movies because it’s new for them - and scary. For adults, “sins” like putting career over family, as Ellen Burstyn does in *The Exorcist* and Naomi Watts does in *The Ring*, or greed over ethics like in *Jaws*, when the town fathers of Amity kee the beaches open to protect their “summer dollars”.

esposa para substituir o filho que nasceu morto, comete o pecado da mentira em seu mais profundo nível. Seu desejo, anos mais tarde, será de eliminar o filho adotivo, que acaba por ser o anticristo, mas tal desejo permanece inconsciente durante boa parte do filme. Esses dois exemplos são interessantes porque há um ponto importante a se destacar sobre o incidente incitante em um filme: ele geralmente se encontra no início do primeiro ato, mas pode estar em qualquer parte dele, pois, dentro da narrativa clássica, é o um dos elementos que ajuda a mover a história para o segundo ato. A troca de bebês de Robert acontece logo nas primeiras cenas de *The Omen*, enquanto Rachel assiste ao vídeo amaldiçoado quando a história já está sendo contada há quase 30 minutos. Mais uma vez, as ferramentas de construção narrativa não são fórmulas prontas, mas instrumentos que podem ser utilizados de maneiras diferentes para contar uma história.

Se em muitos filmes de terror o conceito de pecado está diretamente atrelado à existência do monstro, que por sua vez pode funcionar como objeto de punição para tais atos, o que percebo nos filmes aqui analisados é que o pecado cometido pelos protagonistas é o facto de se encontrarem em um mundo onde sua existência não é aceita, ou só é aceita com resistência e, a partir do ponto em que a personagem não aceita essa condição, tal ato é visto como um pecado dentro daquele universo narrativo.

Nos próximos subcapítulos darei um olhar mais profundo a cada um desses três filmes, destacando principalmente os elementos narrativos que levam o filme ao incidente incitante, tais como a apresentação da protagonista, a apresentação do universo narrativo em que ela é inserida e como sua existência (ou as atitudes derivadas de sua existência) é vista como pecaminosa.

3.1.1 A culpa como incidente em *The Witch*

A cena de abertura de *The Witch* mostra uma família sendo banida de sua comunidade da Nova Inglaterra, por volta do ano 1630. A causa desse banimento é a presunção religiosa do patriarca William, que acredita que a comunidade não tem seguido o caminho certo de pregar o evangelho. Por ser considerado radical, ele e sua família são obrigados a se mudar para uma fazenda isolada de tudo e de todos e, nela, reconstruir suas vidas. Já nessa primeira cena conhecemos todos os outros membros da família, as personagens que seguiremos durante todo o filme juntamente com William. São eles a mãe Katherine, o filho mais velho Caleb, os gêmeos Mercy e Jonas e a filha mais velha Thomasin, a protagonista do filme.

Por William ser o único da família a ter voz nessa primeira cena, o contexto da hierarquia familiar já é totalmente estabelecido: nenhum dos outros parece aprovar a ideia do banimento, mas seguem obedientemente a vontade do pai, ainda que Thomasin pareça um tanto mais relutante do que os outros. Fica estabelecido também o ambiente em que os personagens estão inseridos: rumo ao desconhecido, às margens de uma floresta escura e potencialmente perigosa.

A hierarquia familiar importa na estrutura narrativa porque é a partir dela que lançamos um olhar – punitivo ou não, se de simpatia ou antipatia, de concordância ou recusa – para as personagens. Ora, o pai, como chefe, delega as tarefas para todos os outros, enquanto Thomasin, a mais velha, é também a que carrega a responsabilidade sobre o que acontece com seus irmãos. Tal informação é valiosa porque faz com que o incidente incitante tenha força para mover a narrativa.

Enquanto a família ruma ao desconhecido na cena seguinte, cânticos cristãos são proferidos pelas crianças, mais um sinal de que a religiosidade é o que sustenta a família. Mais do que isso, por conta do que foi visto na cena anterior, trata-se de religiosidade extrema.

Quando vemos a família já estabelecida em seu novo lar, a narrativa finalmente se centra em Thomasin. O monólogo inicial da garota é importante para estabelecer sua responsabilidade dentro daquela dinâmica familiar e também sua relação com a religiosidade. “Eu confesso que vivi em pecado. Fui indolente no meu trabalho, desobediente com meus pais e negligente com as preces. Em segredo, diverti-me no sabá, quebrei todos os mandamentos em pensamento, seguindo minhas vontades e não o Espírito Santo. Sei que mereço toda a vergonha e os infortúnios dessa vida e o fogo eterno, mas lhe imploro, pelo teu filho, perdoa-me. Tenha misericórdia. Mostra-me a tua luz”, diz a protagonista em uma oração.

É também nesse ponto da narrativa que conhecemos o novo membro da família, o recém-nascido Samuel. Sua mãe lhe delega a tarefa de cuidar dele e Thomasin, enquanto o faz, brinca com o bebê. Em uma das vezes em que esconde o rosto, não vê mais seu irmão quando abre os olhos. O que vemos nas cenas seguintes é uma criatura difícil de identificar que carrega o bebê. Logo depois, imagens de uma mulher nua na floresta sugerem uma espécie de ritual.

O incidente incitante está estabelecido e o pecado cometido por Thomasin foi justamente “não olhar” seu irmão mais novo, ou mesmo não cumprir sua responsabilidade, a tarefa que lhe foi delegada. Mas apesar de esse ser o acontecimento que move a história, o real pecado que é atribuído ao longo do filme a protagonista é, como veremos em seguida, o de existir.

Tal afirmação pode ser sustentada a partir do que já foi estabelecido no filme, mas é também endossada por acontecimentos posteriores, sobretudo no fim do segundo ato, quando a culpa de todas as desgraças vivenciadas pela família recaem sobre Thomasin. Quanto ao que já foi estabelecido, é muito claro que a responsabilidade de realizar determinadas tarefas é destinada exclusivamente a Thomasin. Isso ocorre primeiramente porque *The Witch* se passa na Nova Inglaterra em meados do século XVII, um contexto histórico e cultural em que os papéis do homem e da mulher eram muito bem delimitados. Como afirma Breno Martins Campos (2016, p. 52) em seu ensaio sobre a condição feminina na sociedade puritana “há pecados (aqui encarados sociologicamente como quebra da disciplina, e não como categorias teológicas), passíveis de punição, que são mais femininos do que masculinos”. Essa quebra de disciplina é o que é atribuído à Thomasin quando a família descobre sobre o desaparecimento de Samuel. Porém, ao longo do filme percebemos que a punição sobre a garota tem mais relação com a suposta quebra de regra dela do que do desaparecimento do bebê em si.

O desaparecimento de Samuel é misterioso e suspeito de ser obra do sobrenatural. De início, William assume que um lobo teria raptado o bebê, mesmo que o espectador e também os personagens saibam que é impossível que isso tenha ocorrido. Um lobo não poderia ter aparecido de forma tão rápida, muito menos ter raptado o bebê sem deixar nenhum vestígio. Mas essa é a verdade aceita por toda a família porque William assim decide. Esse momento do filme não apenas reforça a questão da hierarquia familiar, mas dá indícios para o espectador de que é possível que exista a presença do sobrenatural naquele universo narrativo. Tal discussão, importante no decorrer do filme, será tratada de maneira mais profunda no subcapítulo sobre o segundo ato.

Thomasin deve seguir as ordens de seus pais, mais especificamente de seu pai. Transgredir essas ordens, ainda que por uma causa justa ou mesmo para evitar sofrimento, é visto não apenas como errado, mas como pecaminoso. Martins Campos reflete ao falar sobre a sociedade puritana:

Houve uma radicalização cristã e depois protestante das ideias de luta contra o mal, o pecado e a carne, de ascetismo a favor de uma vida superior, de mortificação do corpo e da carne para elevação do espírito, de desprezo da história em favor da eternidade, do exercício do autocontrole e da frugalidade contra o gozo dos prazeres. (Martins Campos, Breno, 43)

Para além disso, é necessário lembrar que William é considerado radical mesmo entre puritanos, o que torna esse ambiente ainda mais punitivo para Thomasin, que, por sua vez, confronta os pais e a família em diversos momentos. Essa sua atitude confrontadora e contestadora é a chave para entendermos porque ela é vista como pecaminosa: não age como uma mulher deveria agir segundo as regras daquela sociedade. Também por conta disso, a posição da família durante a narrativa deixa de ser apenas jogar a culpa em Thomasin por algo que está fora do seu controle, mas também de acusação de que ela própria teria raptado o irmão e que, portanto, seria uma bruxa.

Os julgamentos da família desde o início do filme são parte importante da construção da personagem. Isso porque o clímax só ocorre quando as acusações a Thomasin são levadas até às últimas consequências. Isso é um fator importante para a estrutura narrativa, porque é justamente a alteração de valores que ocorre em torno de Thomasin que determina os pontos de virada existentes em *The Witch*. Essa alteração de valores - de inocente para culpada ou de moral para imoral - é um dos fatores que resulta na transformação da personagem até o clímax do filme. Diana Barros (p. 26) escreve que “É fácil perceber que os programas narrativos projetam sempre um programa correlato, isto é, se um sujeito adquire um valor é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou.” A transformação de Thomasin ao longo do filme, portanto, tem relação direta com a culpa que carrega, mesmo que isso não tenha relação direta com uma ação de personagem, mas sim com uma privação imposta por outros.

Outro fator importante para entendermos o que é o pecado de existir em *The Witch* é a idade de Thomasin, uma garota que está na puberdade, ou seja, a se transformar em mulher e, com isso, tem também sua sexualidade aflorada. A relação de dominação do masculino perante o feminino na sociedade puritana aumenta as suspeitas da família de que a própria Thomasin é uma bruxa. “Você tentou seduzir seu irmão”, diz Katherine em determinado momento da narrativa. Tal afirmação, que coloca a transformação do corpo da protagonista como sendo algo pecaminoso, aprofunda a ideia do pecado. Allan Bernard McGill reflete sobre tal afirmação quando escreve que “a questão do pecado

original nunca está longe do diálogo”⁵¹ em *The Witch*. Stephan Stensrud (2016) também escreve sobre tal assunto no filme:

Como as bruxas eram temidas por seu poder sobre os homens desde a puberdade, Thomasin é a candidata ideal para se tornar uma bruxa. Sua mãe, com medo, diz para seu pai que Thomasin está “mostrando sinais de feminilidade”. Seu irmão mais novo é mostrado em várias ocasiões olhando para seu decote. Os membros da família sofrem vergonha e culpa; o coração desta família está enraizado no pecado. (Stensrud,3)⁵²

Ao analisar os elementos que compõem o primeiro ato da narrativa ou se apresentam por conta do incidente incitante de *The Witch*, é possível perceber um universo social, cultural e moral que torna a existência de Thomasin inevitavelmente um pecado. A única forma de se livrar de tal pecado seria agir de maneira submissa e simplesmente aceitar que vive em uma condição inferior, o que a protagonista recusa. As consequências de uma não aceitação serão exploradas por mim nos próximos subcapítulos. Portanto, é possível concluir que o filme, ao nos apresentar tais elementos, carrega uma mensagem de libertação feminina, neste caso, mas de antigos costumes e de um pensamento extremista que pode levar toda uma sociedade ou, nesse caso, uma família, à destruição.

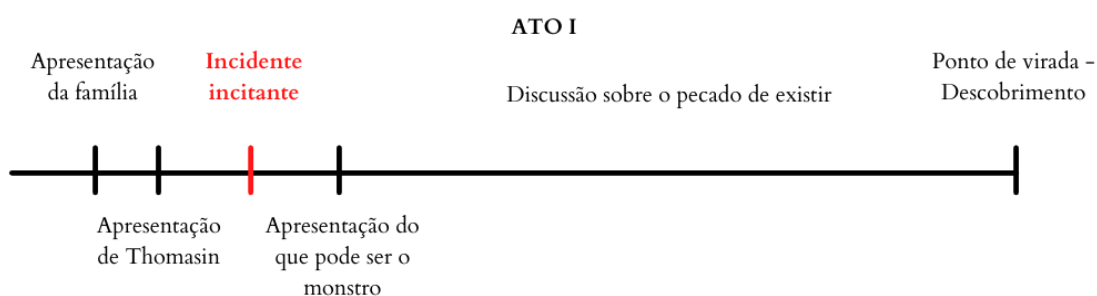


Figura 15 - Esquema narrativo do primeiro ato de *The Witch*

⁵¹ Traduzido pelo autor do original “the subject of original sin is never far from the dialogue”.

⁵² Traduzido pelo autor do original “Since witches were feared for their power over men from the age of puberty, Thomasin is an ideal candidate for becoming a witch. Her mother fearfully notes to the father that Thomasin is “showing signs of womanhood.” Her younger brother is shown on various occasions staring at her cleavage. The family members suffer shame and guilt; the heart of this family is rooted in sin.”

3.1.2 *Get Out* e a limitação do ser

Das obras que compõem meu corpus fílmico, *Get Out* é um dos poucos que conta com uma cena de prólogo, sendo *Us*, do mesmo realizador, o outro que também trabalha com tal estrutura. Por serem filmes do mesmo realizador e, portanto, características específicas de um autor, não me parece que essa seja uma tendência adotada por filmes do período em análise, apesar de prólogos serem bastante comuns em produções importantes do gênero como *Frankenstein*, *The Exorcist*, *Jaws*, *Suspiria*, *Halloween*, *Scream* e *Ringu*, para citar alguns exemplos. Parece-me, portanto, que uma tendência maior dos filmes que aqui analiso é quebrar essa “tradição” do prólogo, embora Jordan Peele mantenha essa característica.

O prólogo de *Get Out* consegue, em pouco mais de três minutos, estabelecer o monstro e o conflito que o protagonista Chris irá enfrentar ao longo da narrativa. Em um bairro de classe média alta, um homem, que mais tarde descobrimos que se chama Andre, conversa ao telefone com alguém. Importa ressaltar que o homem é negro, pois a contradição de ele estar em um lugar onde “sente-se deslocado”, como afirma em uma das primeiras frases, é um elemento da construção do incidente incitante que ocorre pelo pecado de existir. Em seguida, percebemos que um carro o persegue, primeiro de maneira cautelosa e depois descaradamente. Andre também percebe que está sendo seguido. Sua primeira reação é de medo. “Continue andando, não faça nada estúpido”, diz o homem para si mesmo. A perseguição continua: “sabes como tratam gente como nós por aqui”, continua Andre. O que ele quer dizer é, claramente, que está em um bairro branco e sabe que o carro o persegue porque é um homem negro. Em outras palavras, sabe que seu pecado é estar fora do lugar que lhe é imposto pela sociedade. Em seu artigo sobre a retórica do linchamento na narrativa de *Get Out*, Jennifer Ryan-Bryant (p. 92) escreve que ao longo da história dos Estados Unidos “pessoas de cor não apenas enfrentaram discriminação no emprego, moradia, saúde, educação e acesso a instalações públicas, mas também negociaram ameaças diárias ao próprio fato de sua existência”⁵³, o que justifica o medo de Andre da perseguição mesmo estando em um bairro considerado seguro e não violento. O carro insiste em persegui-lo mesmo após ele tentar fugir. Um homem mascarado o ataca e o arrasta até o porta-malas. O prólogo encerra-se nesse momento.

⁵³ Traduzido pelo autor do original “

People of color not only faced discrimination in employment, housing, healthcare, education, and access to public facilities, but they also negotiated daily threats to the very fact of their existence.”

Um elemento narrativo importante na construção do universo narrativo de *Get Out* é a trilha sonora. Enquanto o carro o persegue, a música que ouvimos nos alto-falantes é *Run, Rabbit, Run*, da dupla britânica Flanagan and Allen.

“Run Rabbit Run” é um exemplo do mainstream da música branca da época da Segunda Guerra Mundial e não tem as “influências africanas” que Peele discute aqui. No entanto, sua alusão às histórias do “Coelho Brer” higienizadas para o público branco pelo folclorista Joel Chandler Harris, entre outros, sugere uma espécie de “ausência de esperança”. Embora Brer Rabbit seja uma figura trapaceira com raízes na África Ocidental, ele muitas vezes se vê enredado em seus próprios enredos nas versões americanas modernas das histórias, e a forma pela qual muitos americanos o conheceram foi por meio do famoso desenho racista de Walt Disney “Song of the South”. (Ryan-Bryant, 97)⁵⁴

Além da alusão ao Coelho Brer, a própria letra da canção sugere o que o homem deveria fazer: foge, como é o próprio título do filme, em livre tradução. Segundo a mesma lógica, as canções que ouvimos nas cenas também são sugestões ao que está por vir. A primeira surge logo após o rapto de Andre, em planos de um carro em movimento por uma estrada. Feita especialmente para o filme por seu diretor musical Michael Abels, *Sikiliza Kwa Wahenga*, que, em tradução livre, quer dizer “ouça seus ancestrais”. A letra da música soa como mais um alerta e aviso para o protagonista que nos será apresentado.

Um aviso igualmente importante para a narrativa é o que ouvimos na cena seguinte, quando finalmente estamos na casa de Chris Washington, o protagonista. A música aqui em questão é *Redbone*, de Childsish Gambino. Interessa ressaltar que a música não é tocada em sua integridade, em vez disso, a primeira frase que ouvimos é “stay woke”, uma maneira coloquial de dizer “fique acordado” e adotado pelos negros estadunidenses. Segundo o dicionário Merriam-webster, o termo “passou a ser palavra de ordem em partes da comunidade negra para quem tinha consciência de si, questionava o paradigma dominante e se esforçava por algo melhor.” O som é acompanhado por fotografias tiradas por Chris e que, segundo Ryan-Bryant, também são antecipações de conflitos que ocorrem no filme:

Essas três fotos aparecem antes do início da ação principal do filme, mas seus temas antecipam os tipos de tensão que definem a narrativa. Na primeira fotografia, um homem negro de paletó e calça pretos caminha por uma rua da cidade, carregando um monte de balões brancos cuja sombra deformada aparece claramente contra o prédio ao lado dele; o segundo mostra um close-up da barriga de grávida de uma mulher de pele escura, enquanto, ao fundo, um homem de camiseta branca se afasta dela em direção a um grupo de prédios; e o terceiro enfoca um homem com uma jaqueta folgada e jeans lutando para segurar a corrente de um cachorro branco em um quintal cheio de lixo enquanto o cachorro se esforça para se libertar,

⁵⁴ “Run Rabbit Run” is an example of mainstream white World War II-era music and lacks the “African influences” that Peele discusses here. Yet, its allusion to the “Brer Rabbit” stories sanitized for white audiences by folklorist Joel Chandler Harris, among others, suggests a kind of “absence of hope.” Although Brer Rabbit is a trickster figure with West African roots, he often finds himself entangled within his own plots in modern American versions of the stories, and the form in which many Americans came to know him was through Walt Disney’s famously racist cartoon Song of the South.

sua cauda apontada para fora e seus músculos estão claramente delineados contra sua pele. (Ryan-Bryant, 99)⁵⁵

Logo depois somos apresentados a Rose, a namorada de Chris. Logo nos primeiros diálogos entre os dois, é perceptível a mesma tensão que presenciamos no prólogo. Chris, sendo o primeiro namorado negro de Rose, tem medo de como seus pais podem reagir a esse relacionamento, ainda que ela tente o acalmar o tempo todo sobre isso. Enquanto os dois seguem na estrada, somos apresentados a mais um personagem importante na narrativa, Rod, negro e amigo de Chris. Rod desempenha o papel de dois arquétipos importantes na estrutura narrativa de *Get Out*. O primeiro é o de aliado do protagonista. Rod é quem o alerta sobre todo tipo de perigo que ele pode correr – e também se coloca à disposição para o ajudar no que for preciso, embora essa parte do discurso esteja no subtexto dos diálogos entre os dois. Sobre o arquétipo do aliado, Christopher Vogler (2015) escreve:

Aliados executam muitas tarefas mundanas, mas também cumprem o importante papel de humanizar os heróis, acrescentando outras dimensões à personalidade ou os desafiando a serem mais abertos e equilibrados. (Vogler, p.117)

O segundo arquétipo do qual Rod se veste ao longo da história é o de pícaro, ou alívio cômico. Vogler (p. 125) descreve tal arquétipo como aquele que “ao provocar gargalhadas sadias, ajuda-nos a perceber nossos laços comuns e apontam a tolice e a hipocrisia”. Rod trabalha como segurança de um aeroporto e se apresenta como um homem bem-humorado, mas também desconfiado. É ainda em sua primeira conversa com Chris que ele diz: “você nunca segue meus conselhos, como nunca ir à casa dos pais de uma garota branca”. Apesar de soar como piada, há um senso de aviso sério e de que há um perigo que não deve ser ignorado. Vogler completa a descrição da função psicológica desse arquétipo quando escreve que ele com frequência chama atenção ao equilíbrio ou ao absurdo de uma situação estagnada (p.126).

Na sequência, Rose acaba atingindo um cervo. Os dois chamam um policial para relatar o acontecido e mais uma vez as tensões raciais são mostradas, dessa vez por parte do policial. Ele pede os documentos de Chris, embora quem estivesse dirigindo o carro fosse Rose. A mulher faz questão que apenas os documentos dela sejam vistos pelo policial, que acaba cedendo. Apesar de a cena indicar mais uma tensão sobre a questão racial, mais tarde percebemos que a real intenção de Rose não foi proteger Chris, mas sim manter sua identidade em segredo.

⁵⁵ Traduzido pelo autor do original “The three types of rhetoric that Peele employs—aural, visual, and linguistic—both portray the threat of lynching that Chris faces and articulate the possibilities open to him for resistance. Upon an initial viewing of the film, audience members might think that its horror exists primarily in his sense of entrapment, in the fact that he has found himself the unwitting object of selfish and bloodthirsty desires”

Até o momento, o que o filme nos entrega é uma construção de tensão sobre a questão racial, que deve culminar no encontro de Chris com os pais de Rose. O encontro, porém, é muito mais amigável do que o protagonista, e conseqüentemente o espectador - que segue a história através de seu ponto de vista – imagina. Os pais de Rose parecem se esforçar para mostrarem que não apenas não são racistas, mas também que apoiam a ideia de a filha namorar um homem negro. Todavia, mesmo nos diálogos amigáveis de Dean, o pai de Rose, é possível perceber o pensamento dominante do homem no subtexto que traz alegorias ao racismo. "Eu digo, um já caiu, faltam algumas centenas de milhares. . . Eles são como ratos. Eles estão destruindo o ecossistema. Vejo um cervo morto na beira da estrada e penso comigo mesmo: 'Isso é um começo'", comenta o homem quando sabe sobre o incidente. Sobre o assunto, Ryan-Bryant escreve:

Embora este cervo não seja alvo de caçadores, sua morte abrupta e sua vida sem lamentação lembram abordagens vigilantes à violência. Os comentários de Dean demonstram uma falta de sentimentos humanos em relação aos animais em geral, bem como sua crença de que ele tem o direito de querer exterminar populações inteiras como vermes. (Ryan-Bryant, 102)⁵⁶

Na sequência, Dean leva Chris para conhecer a casa, onde diversas pistas do que acontecerá no futuro são plantadas: o consultório de Missy, mãe de Rose, uma fotografia da família com os falecidos pais de Dean e uma história de como o homem perdeu uma corrida nas Olimpíadas de Berlim para Jesse Owens, um homem negro. Após esse momento de (aparente) diminuição da tensão, Chris se depara com algo que o deixa novamente incomodado, ou que pelo menos o faz lembrar do incômodo que já sentia. Os empregados da família são negros, um homem e uma mulher e, apesar de isso explicitar uma relação hierárquica entre raças nos Estados Unidos, Rose acalma Chris dizendo que consideram os dois como se fossem da família. A fala de Rose tem dupla conotação, já que mais tarde descobrimos que eles realmente são seus avós que tiveram os cérebros transplantados para o corpo de pessoas negras, mas que também soa como um dos mais comuns discursos de quem tenta negar seu próprio racismo.

As cenas seguintes contribuem com a construção do universo narrativo onde a sensação de falso antirracismo parece imperar ao mesmo tempo que a sensação de terror cresce. Assim como no subgênero de casa mal-assombrada onde cada novo acontecimento com uma parte da casa eleva a tensão, o mesmo ocorre em *Get Out*, mas não com ambientes ou móveis da casa e sim com o surgimento de novos personagens. O maior exemplo disso é a chegada de Jeremy, irmão mais novo de Rose e que, ao contrário do resto da família,

⁵⁶ Traduzido pelo autor do original "Though this deer is not targeted by hunters, its abrupt death and unlamented life recall vigilante approaches to violence. Dean's comments demonstrate a lack of humane feelings toward animals in general as well as his belief that he has the right to want to wipe out entire populations like so much vermin."

não faz questão de tentar esconder seu racismo. Pelo contrário, ele não se importa em abordar Chris como se ele fosse uma criatura que faz parte de outra realidade, ou mesmo um animal de estimação com o qual pode brincar. Ele instiga Chris o tempo todo, inclusive tentando “brincar” de lutar com ele no meio de um jantar. O texto de Jennifer Ryan-Bryant (p. 94) corrobora minha afirmação, quando a autora escreve que “em *Get Out*, Jordan Peele explora essa ambivalência invocando tanto os conhecidos tropos do filme de terror quanto o contexto social do racismo americano na década de 2010.”⁵⁷. Essa contradição entre o comportamento de Jeremy e o resto da família expõe a inconsistência do comportamento de todos ali presentes. Se a família de Rose é tão antirracista quando diz que é, como é que o filho mais novo tem tal comportamento? Esse questionamento, que tende a permanecer na cabeça do espectador, também permanece na de Chris, o que o faz sair no meio da noite para fumar. Quando entra de novo em casa, Chris se depara com Missy, que o convence a ser hipnotizado para que ele possa parar de fumar. Mesmo desconfortável, Chris acaba por aceitar a sessão de hipnose.

Missy diz que usa uma técnica de pontos focais para aumentar a “sugestionabilidade”. Ela se utiliza de um evento traumático na vida de Chris, ainda que ele tente resistir a isso, para fazer com que ele se abra e, aos poucos, vá para o *sunken place*.⁵⁸ Enquanto Chris está lá, seu corpo não pode se mover e seu “eu” verdadeiro se encontra em um estado de agonia. O incidente incitante do filme ocorre aqui e também é o ponto de virada para o segundo ato.

Jordan Peele⁵⁹ afirmou em sua conta no Twitter que o *sunken place* “significa que nós estamos marginalizados e que não importa quão altos gritarmos, o sistema nos silenciará”. Quando ele diz, nós, é claro que se refere a comunidade negra como um todo. O incidente incitante expõe o pecado de Chris, que foi se envolver com uma família que o considera inferior pelo fato de ele ser um homem negro. Chris só é hipnotizado porque é negro e isso é uma verdade tanto do ponto de vista objetivo do filme (mais tarde descobrimos porque apenas os negros são hipnotizados), quanto no subtexto, que nos

⁵⁷ Traduzido pelo autor do original “In *Get Out*, Jordan Peele explores this ambivalence by invoking both familiar horror movie tropes and the social context of American racism in the 2010s.”

⁵⁸ No filme, *sunken place* é o lugar para onde a consciência de Chris vai quando ele está hipnotizado, um lugar escuro e profundo onde não pode ser ouvido.

⁵⁹ https://twitter.com/JordanPeele/status/842589407521595393?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Eetweetembed%7Ctwterm%5E842589407521595393%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.thewrap.com%2Fget-out-director-jordan-peeel-explains-the-sunken-place%2F, acessado em 20 de abril de 2021

entrega a mensagem que quem segue marginalizado após séculos nos Estados Unidos (e no mundo todo) são os negros.

Mais uma vez, o pecado cometido pelo protagonista tem relação direta com a sua existência e com a forma como o mundo em sua volta imagina que ela deva ser - e age para que assim seja. Atuando de uma maneira diferente desse pensamento dominante, o protagonista encontrará o monstro. Essa afirmação é tão verdade em *The Witch* quanto é em *Get Out* e também em *Us*, como veremos no próximo subcapítulo.

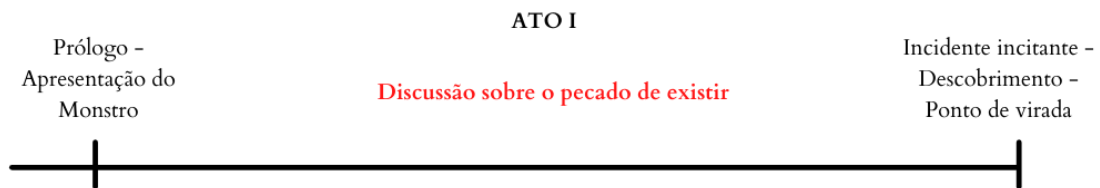


Figura 16 - Esquema narrativo do primeiro ato de *Get Out*

3.1.3 A construção do incidente incitante em *Us*

“Há milhares de quilômetros de túneis sob os Estados Unidos...Sistemas de metrô abandonados, rotas de serviço inutilizadas e minas desertas...Muitos deles não têm nenhum propósito”

É com esse letreiro que *Us* inicia, antes mesmo da primeira cena. Assim como ocorre em *Get Out*, *Us* também conta com um prólogo em sua estrutura narrativa. A diferença nesse caso é que o incidente incitante ocorre ainda nesse prólogo, ainda que suas consequências só sejam vistas a partir do segundo ato.

A primeira cena do filme traz um comercial televisivo real, uma promoção do evento *Hands Across America*, um evento de caridade que tinha como proposta criar uma corrente humana através dos Estados Unidos em 1986, a fim de arrecadar fundos para combater a fome no mundo. O evento foi considerado um fracasso, uma vez que, segundo a *Revista Esquire*⁶⁰, arrecadou cerca de um quarto do que era esperado. No fim do anúncio, percebemos que quem assiste a televisão é a pequena Adelaide.

Essa pequena introdução, tanto do letreiro inicial quanto da propaganda televisiva estabelece o tema central do filme: a desigualdade social no mundo. A corrente humana desempenhará papel importante em um momento específico do filme, mas funciona também como um alerta para essa temática. De forma parecida, o letreiro inicial indica que há muitos lugares que não vemos, mas que estão por toda parte, o que também é uma alusão ao que ocorre no caso da desigualdade.

Já na cena seguinte vemos Adelaide com seus pais em um parque de diversões. Seu pai ganha uma camiseta para ela em um jogo de acertar o alvo e a família passeia e se diverte pelo parque. Adelaide e seus pais são negros, mas isso não é mencionado em nenhum momento do filme (ao contrário do que ocorre em *Get Out*), embora o subtexto sugira que não é possível debater a questão da desigualdade sem também olhar para a questão racial.

Quando o pai da garota se distrai com mais um jogo e a mãe vai ao banheiro, ela caminha sozinha pelo parque até encontrar um labirinto de espelhos, mais uma atração do parque. Durante seu percurso, ela observa o movimento das pessoas ao seu redor, um fanático religioso e um casal que joga “pedra papel e tesoura”. O labirinto encontrado pela menina possui uma placa brilhante onde é possível ler “encontre a si mesmo”, uma pista para o que irá acontecer em breve. Após um pequeno passeio, Adelaide se perde entre os espelhos e acaba por perceber que uma das imagens não é simplesmente seu reflexo, mas

⁶⁰ <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a26883876/hands-across-america-us-movie-explained/>, acessado em 21 de abril de 2021

sim uma pessoa que é uma cópia exata dela, assim como a entrada do labirinto prometia. A expressão de Adelaide é de puro terror. E aqui o prólogo termina.

Apesar de essa cena ser o incidente incitante do filme, ainda não há construção suficiente para percebermos porque há aqui o pecado de existir. Por isso, é importante analisarmos outros elementos do filme para compreendermos esse incidente incitante de uma maneira mais ampla.

Us trabalha com um tipo de monstro bastante específico, mas comum em narrativas de terror: o duplo. Uma outra versão de si mesma pode ou não ser considerada um monstro dentro de uma história. Importa, portanto, para melhor compreender sua conjuntura, averiguar como tal figura é abordada narrativamente. No caso de *Us*, o duplo, além de carregar certas alterações físicas em relação à pessoa “original” como queimaduras e cicatrizes, também possui um comportamento agressivo e assassino. Freud aborda a figura do duplo como estranha⁶¹, citando a auto-observação como objeto do terror.

O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto - isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação - torna possível investir a velha ideia de ‘duplo’ de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas - sobretudo aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos. (Freud, 12)

Essa ideia do medo de uma autocrítica e de perceber o que há de errado consigo é constantemente abordada no filme, desde a cena em que a pequena Adelaide encontra uma outra versão de si no labirinto de espelhos até o desfecho da história.

Antes de vermos os monstros do filme mais uma vez, conhecemos a família de uma Adelaide mais velha e que parece esconder os traumas que carrega do episódio que sofreu na infância. Isso fica evidente quando todos da família desejam ir à praia (por acaso a mesma em que o episódio com seu duplo ocorreu) e ela tenta resistir, utilizando diversos argumentos como “lá é muito lotado” e “há pessoas estranhas naquela praia”, mas acaba sendo convencida por seu marido, Gabe. Quando o casal e os filhos Zora e Jason se aproximam da praia, o primeiro sinal de que algo errado está a acontecer ocorre: surge o mesmo fanático religioso visto por Adelaide quando criança, o que traz à tona lembranças que ela obviamente não queria ter. A forma como a mulher se comporta na praia, mesmo na presença dos amigos que tentam conversar e relaxar, mostra que a tensão permanece o tempo todo, o que culmina em um ataque de histeria quando ela percebe que Jason não está à sua vista. O que é visto como exagero pelos outros personagens, é percebido imediatamente pelo espectador, que sabe do que Adelaide

⁶¹A palavra pode também ser traduzida como assustadora.

realmente tem medo. O labirinto de espelhos, inclusive, continua lá, ainda que modificado e modernizado.

O ponto de virada para o segundo ato ocorre quando a família volta para sua casa de férias em meio a uma floresta e percebe que há estranhos do lado de fora. A primeira reação é de curiosidade por parte de todos os membros da família, exceto Adelaide. O medo nela é mais evidente do que em todos os outros. As pessoas paradas do lado de fora se comportam de maneira agressiva e, até certo ponto, selvagem. A família não consegue impedi-los de entrar e, quando são feitos de reféns, descobrem que os estranhos na verdade são versões de si mesmos. Ao contrário de filmes como *Doppelganger* (1993, Avi Nasher) *O Duplo* (2012, Juliana Rojas) e *Possession*, onde o duplo funciona simplesmente como um sinal de mau agouro, Jordan Peele traz no nível discursivo de *Us* um discurso sobre como enxergamos o nosso semelhante. Aquelas pessoas para as quais nunca dirigimos o olhar, com as quais não nos importamos e que são (aqui literalmente) invisíveis na nossa vida. O que o filme nos mostra é que, em um mundo onde a desigualdade social é tão evidente e gigantesca, a única forma de as pessoas que “vivem nos túneis” se tornarem visíveis é através da violência. Os monstros, como cópias idênticas dos personagens, acabam por representar a ideia de que aquele que sofre e vive no submundo é um ser humano assim como nós, com os mesmos sentimentos, vontades e anseios, mas que tudo isso é tirado dele sem nenhum motivo aparente, ou apenas porque o mundo é desigual. O título do filme reforça essa ideia, já que a palavra *us*, que em tradução direta significa “nós”, é também uma referência à abreviação de *United States* (Estados Unidos). Para Peele, portanto, essa desigualdade é fruto da construção social do país.

Para perceber onde o pecado de existir se encaixa, é necessário falar sobre o clímax do filme, quando descobrimos que a Adelaide adulta que acompanhamos desde a viagem à praia é, na verdade, seu duplo que a tinha atacado e se passado por ela por praticamente toda sua vida. O pecado de Adelaide, portanto, foi existir fora do submundo dos túneis, de onde pessoas como ela supostamente nunca deveriam sair. Abordarei com mais profundidade os significados desse clímax no capítulo destinado aos terceiros atos.

ATO I



Figura 17 - Esquema narrativo do primeiro ato de Us

Provavelmente não há apenas um motivo para que Robert Eggers e Jordan Peele (assim como outros autores contemporâneos a eles) trabalhem com o pecado de existir em seus filmes. O que podemos perceber, no entanto, é que, como o cinema de terror historicamente tende a refletir determinados medos e anseios contemporâneos, questões de minorias sociais inevitavelmente entram em pauta. Movimentos como o #metoo⁶² e o #blacklivesmatter⁶³ são exemplos de como a sociedade tem se comportado perante o racismo estrutural e o sexismo que ainda vivemos nos dias de hoje. Portanto, ao colocar seus protagonistas em uma posição de submissão a um universo narrativa onde sua existência é considerada inadequada ou até mesmo perigosa, os autores ao mesmo tempo escancaram o absurdo de ser condenado apenas por não aceitar tal submissão e dão voz às personagens para que elas possam ser ouvidas e entendidas, se não pelos outros personagens, pelo público.

⁶²<https://www.publico.pt/2020/10/16/impar/noticia/movimento-metoo-faz-tres-anos-fundadora-cria-plataforma-combate-violencia-sexual-1935353>, acessado em 27/06/2021

⁶³https://www.rtp.pt/noticias/mundo/black-lives-matter-pode-ser-o-maior-movimento-da-historia-dos-eua_n1243710, acessado em 27/06/2021

3.2 A dilatação do da dúvida

Este subcapítulo tem como objetivo destacar as tendências narrativas dos segundos atos do corpus fílmico escolhido por mim. Assim como aconteceu com o “pecado de existir”, não há uma homogeneidade nos 6 filmes, apesar de haver tendências que parecem ser seguidas pela maioria e que são as que destaco aqui.

Após o incidente incitante e o ponto de virada para o segundo ato dos filmes, o que se tem por convenção em uma estrutura clássica é o conflito com o monstro e o aumento da tensão entre as forças do protagonismo e do antagonismo. Tal conflito, no entanto, pode ocorrer de diversas formas e, assim como mencionei no capítulo anterior, cada período tende a trabalhar a estrutura de uma maneira específica que pode ter a ver com o contexto histórico do filme e também com as influências e referências que autores de uma determinada época possuem.

Em filmes como *The Witch*, *Hereditary* e *Midssomar* o que se pode perceber é o que aqui chamo de “dilatação da dúvida”. Fantástico é um termo cunhado por Tzvetan Todorov (p. 148) e que pressupõe uma hesitação sobre a presença do sobrenatural em uma narrativa e a confirmação ou não dela. O autor desenvolveu um esquema que ajuda a perceber quais são os desdobramentos do gênero fantástico:

Estranho puro – Fantástico-estranho – Fantástico-maravilhoso – Maravilhoso puro

Tal esquema trabalha com dois extremos. Do lado do estranho puro, tudo o que ocorre em uma narrativa tem uma explicação racional sobre os conflitos e as forças do antagonismo. Em filmes como *Scream* e *The Silence of the Lambs*, por exemplo, sabemos que o assassino é um ser humano comum, apesar de espalhar medo e terror. Já no subgênero fantástico-estranho, Todorov (p. 51) diz que são aquelas narrativas que “parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, mas no fim recebem uma explicação racional”. *Gothika* é um filme de terror que podemos usar de exemplo para ilustrar esse subgênero. O autor define como fantástico-maravilhoso como “hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Ou seja, é o momento em uma narrativa onde as personagens não têm certeza se o perigo que as cerca é uma atividade sobrenatural ou não. Isso pode ocorrer em diferentes gêneros, embora seja comum em filmes de terror porque a temática sobrenatural é uma característica presente em boa parte de sua história. Os exemplos disso são muitos e vão desde as primeiras versões americanas de *Drácula* e *The Wolf Man* até filmes mais recentes como *The Ring* e *Drag me To Hell* (2009, Sam Raimi). Por fim, o maravilhoso puro é o extremo oposto do estranho puro, ou seja, ocorre quando a explicação sobre os conflitos é constatada como sobrenatural desde o início. Isso ocorre

principalmente em filmes de terror que fazem parte de franquias, como é o caso *Halloween*, *Nightmare on Elm Street* e *Friday the 13th*, por exemplo, uma vez que o espectador já está inserido em um universo narrativo e não há nenhuma dúvida sobre a origem do antagonismo.

A linha entre o fantástico-estranho e o fantástico maravilhoso é o ponto de hesitação, ou seja, o momento em que o espectador está em dúvida sobre se a história pode ter uma explicação racional ou sobrenatural. É exatamente acerca desse momento que defendo que há um maior tempo nos filmes com os quais trabalho neste capítulo.

Todorov ainda admite que as narrativas não são presas a apenas um subgênero do fantástico, o que permite que trocas de valores possam levar uma história entre o fantástico-maravilhoso para o fantástico-estranho e vice-versa.

Esse momento fantástico, portanto, não ocorre em filmes como *Get Out* e *Us*, já que a dúvida sobre se o terror enfrentado é natural ou não dentro do universo do protagonista é rapidamente respondida. Isto porque os dois filmes contam com introduções que mostram as fontes do terror: assassinos humanos e duplos. A ideia de verossimilhança proposta por Aristóteles ajuda a compreender a falta de dúvida desses dois filmes:

Podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas acções uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade. (Aristóteles, 111)

Nesta citação, o autor propõe que as ações de uma narrativa devem acontecer conforme a necessidade e de verossimilhança, ou seja, conforme aquilo que já foi construído dentro daquela narrativa. Já que os dois filmes de Jordan Peele nos apresentam os monstros logo em suas sequências iniciais, a verossimilhança, nesses casos, tem a ver com a utilização de tais monstros em momentos específicos da narrativa e não no levantamento da dúvida sobre se eles existem ou não.

Por outro lado, o restante dos filmes tende a estender tal dúvida durante quase todo o segundo ato, enquanto em *The Witch* só temos a certeza de que a narrativa se torna o fantástico-maravilhoso no clímax do filme.

A construção do segundo ato dos filmes escolhidos por mim passa principalmente por essa troca de valores entre o fantástico-estranho e o fantástico maravilhoso e que acaba por culminar no maravilhoso puro, ainda que em um momento mais tardio da narrativa do que se convencionou em filmes de terror, como citado no capítulo sobre a história do gênero. É por esse motivo que chamo a tendência desses autores para os segundos atos de “dilatação da dúvida”, já que os filmes tendem a deixar as personagens e o espectador em dúvida sobre as forças do antagonismo por muito mais tempo do que o convencional em narrativas do gênero. Neste sentido, as narrativas desses filmes também tendem a

criar um conflito no próprio espectador, já que este não sabe exatamente o que estão a esperar do filme.

3.2.1 O maravilhoso ou o estranho em *The Witch*

Neste subcapítulo – e nos que virão a seguir – irei focar-me nos momentos do filme em que a ideia do fantástico é trazida, ou seja, quando o filme deixa o espectador em dúvida se as forças do antagonismo do filme vêm do sobrenatural ou se há uma explicação racional para tudo o que está a ocorrer.

O primeiro momento em que essa dúvida ocorre em *The Witch* é na cena seguinte ao desaparecimento do bebê Samuel. Vemos a figura de uma mulher a andar pela floresta e, logo depois, do bebê em uma espécie de ritual. Nesse momento, tanto a fotografia quanto a trilha sonora do filme carregam um tom onírico, o que justamente faz o espectador se perguntar se aquilo que está a aparecer em tela é real ou imaginação de Thomasin. Além disso, ainda que toda essa cena fosse real e mesmo que essa mulher fosse considerada uma bruxa, não há nenhuma explicação sobrenatural para suas atitudes, apesar de haver sugestões, como o próprio desaparecimento repentino de Samuel.

Uma situação que é inserida poucas cenas depois do incidente incitante é de que a colheita de milho da família não tem dado certo. O cereal tem crescido estragado, quando há algum para colher. O agravamento dessa situação faz as personagens sugerirem que tal infortúnio é obra de bruxaria e, mais tarde, irão afirmar que é obra da própria Thomasin. A questão da colheita é algo que se entrelaça com outros momentos do filme e, a cada vez que o assunto é tocado pelo autor, percebemos uma maior tensão no conflito de Thomasin com os outros e também no conflito de William como provedor de sua família, já que ele se vê incapaz em muitos sentidos. A ideia de que a falta de alimento para a família pode ser obra de bruxaria é reforçada em cenas específicas, como quando William tenta usar uma arma para matar um coelho, mas a pólvora explode antes que o tiro possa ser disparado.

Outros momentos que deixam o espectador em estado de dúvida sobre a explicação para os acontecimentos do filme são quando vemos Katherine imaginando que está amamentando seu bebê e, logo depois, um corvo bicando seu seio em vez disso. Não é possível ter certeza se aquela cena é uma continuação de sua alucinação ou se se trata do que realmente estava a acontecer. O mesmo ocorre com o encontro de Caleb com uma suposta bruxa na floresta. O espectador não pode ter certeza de que aquilo foi um acontecimento real ou se foi uma projeção imaginada pelo menino, pelo menos no momento em que a cena se passa. Nós obtemos respostas mais concretas no ponto de virada para o terceiro ato, quando, antes de sua morte, Caleb regurgita uma maçã inteira, algo impossível de acontecer dentro de um universo lógico. É a partir desse momento

que *The Witch* se encaminha para o subgênero fantástico-maravilhoso e, é a partir daí também que as manifestações sobrenaturais começam evidentemente a surgir.

Para percebermos essa relação do fantástico existente em *The Witch*, importa também destacar a figura do bode Black Phillip, que surge no início do segundo ato do filme e desempenha um papel importante até o clímax. Para que isso seja possível, é necessário nos aprofundarmos em abordagens além do momento fantástico. Isso porque, como descobrimos ao final da obra que houveram, de facto, ações diretas de Black Phillip para o desenrolar da história, há também a necessidade de compreendermos o que tais ações representam. Para isso, trago a abordagem sobre o simbolismo, que é importante especificamente em *The Witch* em termos de estrutura narrativa porque tem ligação direta com a dilatação da dúvida - e com a resposta com a qual nos defrontamos ao fim do filme.

Black Phillip funciona como um símbolo, ou seja, ele é a representação de alguma ideia ou conceito. Chevalier e Gheebrent, em sua obra *Dicionário de Símbolos*, encontram uma definição de símbolo que, ao mesmo tempo que não limita sua interpretação, também não a deixa no campo subjetivo.

O símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo. (Chevalier e Gheebrent, 18)

Mas quais são as possíveis interpretações que podemos dar a um símbolo? Os autores respondem a essa questão a partir de um exemplo concreto:

Quando o desenho de uma roda em um boné indica que a pessoa é um empregado de ferrovias, a roda não passa de um signo ou sinal; quando usada, porém, em relação ao sol, aos ciclos cósmicos, aos encadeamentos do destino, às casas do Zodíaco, ao mito do eterno retorno, é uma coisa completamente diferente, pois adquire o valor de símbolo. (Chevalier e Gheebrent, 18)

A partir dessa definição, é possível afirmar que, no caso específico de *The Witch*, Black Phillip é o símbolo do mal. Tal simbolismo pode ser defendido a partir de dois pontos de vista. Utilizo aqui a definição de Robert Mckee de sistema de imagens para explicar os pontos de vistas que podem ser adotados ao analisarmos os símbolos de um filme.

Um sistema de imagem pode ser criado de duas maneiras, via Imagens Externas ou Imagens Internas. Imagens externas pegam uma categoria que, fora do filme, já tem um significado simbólico, e trazem para dentro da película, para que tenha o mesmo significado dentro e fora do filme: por exemplo, usar a bandeira nacional - um símbolo de patriotismo e amor ao país - para indicar patriotismo e do amor ao país. [...] Imagens internas pegam uma categoria que fora do filme podem ou não ter um significado simbólico, mas a traz para dentro do filme para lhe dar um significado completamente novo, apropriado apenas para esse trabalho. (Mckee, 374)

O primeiro ponto de vista que se pode adotar para interpretar o simbolismo de Black Phillip, portanto, é o criado dentro da própria narrativa. Encontramos evidências de que ele pode representar o mau, ou o próprio diabo, em diversos momentos. Ora, o fracasso

na colheita da família coincide com a chegada repentina e misteriosa do bode. Além disso, a relação dos gêmeos com o animal é sempre descrita por eles mesmos: em diversos momentos cantam canções de veneração a Black Phillip ou dizem para os mais velhos que conversam com o animal, ainda que ninguém nunca as leve a sério.

O segundo ponto de vista que se pode adotar para compreender o simbolismo de Black Phillip é o da construção externa, ou seja, de algum símbolo anterior à história e que carrega significados específicos. No caso do bode, podemos citar as crenças medievais que foram carregadas com força por muitos séculos e que até hoje ecoam, ainda que apenas em forma de simbolismo ou mesmo na ficção. Chevalier e Gheebant explicam sobre a figura do bode:

Exatamente como o carneiro, o bode simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade. Essa similitude, porém, transforma-se ocasionalmente em oposição: pois, se o carneiro é sobretudo diurno e solar, o bode, na maior parte das vezes, é noturno e lunar; e enfim, antes de mais nada, é um animal trágico, porquanto, por razões que nos escapam, deu seu nome a uma forma de arte: literalmente tragédia significa o canto do bode. (Chevalier e Gheebant, 134)

Havemo-nos de lembrar, entretanto, que *The Witch* trabalha a partir de uma perspectiva cristã-puritana desde o início do filme, o que significa que o bode pode carregar significados específicos dessa religião, como explicam Chevalier e Gheebant:

Sua virtude sacrificial aparece igualmente na Bíblia, onde o bode do sacrifício mosaico serve para a expiação dos pecados, desobediências e impurezas dos filhos de Israel. [...]Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média, o diabo, o deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. (Chevalier e Gheebant, 134)

Black Phillip, portanto, carrega mais do que o significado criado a partir de situações do filme, mas também carrega significados da própria crença dos personagens pertencentes àquele universo.

Apesar das seguidas imagens que relacionam Black Phillip com os acontecimentos do filme, não há confirmação de que ele seja a representação do mau em nenhum momento do segundo ato. O filme acaba por se tornar fantástico-maravilhoso e a conclusão da história segue nesse sentido, como veremos no subcapítulo sobre o terceiro ato.

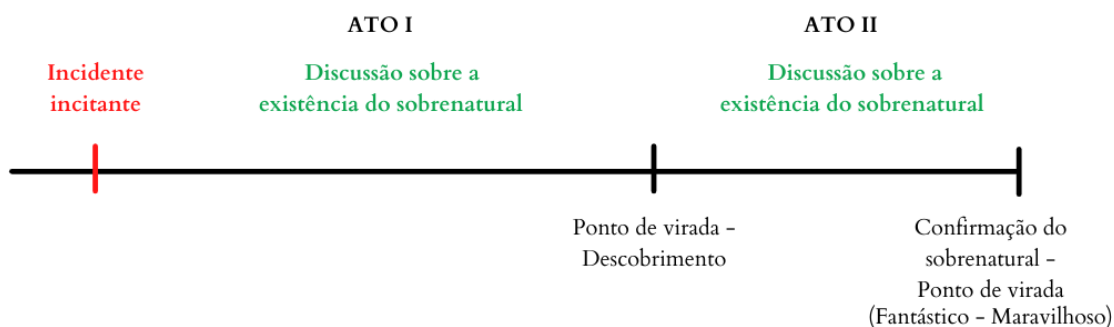


Figura 18 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de *The Witch*

3.2.2 O fantástico-familiar em *Hereditary*

Em *Hereditary*, acompanhamos a história de Annie Graham, que acaba de perder a mãe. As cenas iniciais mostram como se dá a relação entre a família, o que será tema central do filme, como o próprio título sugere. Sua filha Charlie é uma criança incomum e com certa dificuldade de se socializar, seu marido Steve é passivo em todos os sentidos de sua vida e seu filho Peter vive em constante conflito com ela, um reflexo da relação que Annie tinha com a própria mãe, como é possível observar em seu discurso no velório e também quando ela visita um grupo de apoio a quem perdeu familiares.

Hereditary trabalha com um sistema de pista e recompensa em diversos momentos. Robert Mckee explica como tal sistema funciona:

Deixar uma pista significa adicionar uma camada de conhecimento ao público. Quando a brecha entre expectativa e resultado faz o público voltar na estória para procurar respostas, ele só consegue achá-las se o escritor preparou ou plantou essas visões em seu trabalho. (Mckee, 227)

Em outras palavras, o que Mckee diz é que ao adicionar um determinado valor a uma ação no filme, é possível que essa mesma ação adquira outro, mas isso só é possível se houver um primeiro valor. Por exemplo, quando Steve pergunta a Charlie se há nozes na barra de chocolate que ela está comendo, a preocupação do pai, reforçada pela fala de Annie, que diz que eles não possuem um antialérgico, indica que nozes fazem mal à garota. O valor que nessa cena é preocupação, acaba por se tornar morte no incidente incitante do filme. A morte de Charlie, porém, só funciona dentro da lógica narrativa porque o valor de preocupação foi estabelecido primeiramente.

Esse sistema de pista e recompensa dentro de *Hereditary* tem a função de ajudar a estabelecer o universo narrativo no primeiro ato, ou seja, mostrar quais são os conflitos, os temas a serem abordados e como a vida daquela família funciona. Em uma narrativa clássica, esses elementos servem para que os acontecimentos dos próximos atos sigam a lógica estabelecida no primeiro.

A próxima pista plantada ocorre quando Charlie diz para a mãe que sua avó queria que ela fosse um menino. Annie interpreta aquilo apenas como uma frustração de sua filha e a consola. Na cena seguinte, Annie remexe os pertences da mãe e mais pistas são plantadas na narrativa de que algo incomum está a acontecer: ela encontra um livro sobre espiritualidade com uma carta escrita pela mãe. “Minha querida, linda Annie, me desculpe por tudo que não podia te dizer. Por favor, não me odeie e tente não perder a esperança. Você verá no final que tudo valeu a pena. Nosso sacrifício será pequeno comparado às recompensas”. A mensagem estranha e enigmática é prontamente

ignorada por Annie, perturbada pelo que considera uma “loucura” de sua mãe, mas é uma pista para o espectador sobre o que ainda vai acontecer no filme.

É também nesse momento que temos a primeira manifestação da dilatação do momento fantástico. Ao sair do quarto, Annie pensa ter visto a imagem de sua mãe no escuro, que desaparece assim que ela acende a luz. Seria algum tipo de assombração ou apenas a mente de Annie perturbada pela morte da mãe? É com essa questão que o filme continuará a trabalhar até o fim do segundo ato. Nesse sentido, é possível afirmar que, pelo menos em parte do filme, há o monstro psicológico que, como explicado no capítulo sobre definição do terror, muitas vezes manifesta-se a partir de ilusões ou delírios dos próprios personagens. O filme, no entanto, ainda se encontra no momento de hesitação chamado fantástico, pois ainda não há uma confirmação de uma manifestação sobrenatural.

A partir desse momento, o nível de tensão começa a aumentar. Enquanto acompanhamos o dia a dia da família após a perda da avó, percebemos o quanto Charlie é uma garota sozinha e, de certa forma, estranha. A cena em que ela coloca um pássaro morto em seu bolso e acena para uma mulher que a observa do outro lado da rua faz a tensão crescer. O mesmo ocorre quando percebemos que Annie pesquisa sobre aparições, o que mostra que ela não está totalmente confiante sobre ter ou não visto a imagem da mãe no escuro. Tal dúvida é posta mais uma vez ao espectador na cena seguinte, quando Annie se encontra perturbada ao falar de sua relação com a mãe no grupo de ajuda supracitado.

Mais uma cena que reforça o fantástico é quando, logo antes da festa, Charlie também vê uma imagem de sua avó, dessa vez no jardim e com um círculo de fogo em volta dela, indicando uma espécie de ritual. A imagem desaparece, porém, assim que sua mãe a chama.

Como já estabelecido pelo filme, a relação de Peter e Annie não é saudável, por conta da fase comum da adolescência do garoto, que tende a se rebelar contra os pais, mas também pela grande preocupação que Annie tem com Charlie. Por essa razão, ela obriga Peter a levar a irmã para a festa e se divertir junto com ele, mesmo que nenhum dos dois realmente queira isso. Lá, podemos observar o pecado de Peter: a negligência com a irmã. Enquanto ele sai com os amigos para usar drogas e se divertir, ela fica sozinha na festa e acaba por comer um doce feito com nozes, o que ataca sua alergia e obriga os dois a irem às pressas procurar ajuda. Aqui está a recompensa pela pista plantada ainda em uma das primeiras cenas do filme. A negligência continua, pois Peter não percebe que está em alta velocidade e nem que sua irmã está com a cabeça para fora do veículo. O resultado é a

colisão da cabeça da menina com um poste. Peter, totalmente desolado com o acidente e tomado pela culpa, dirige até sua casa e se deita em sua cama. É apenas no dia seguinte que Annie descobre o corpo sem cabeça da filha no banco traseiro do carro. Esse é o ponto de virada para o segundo ato. O desejo gerado em Peter é superar a culpa de ter supostamente matado sua irmã.

Assim como o luto da família, as tensões já estabelecidas pelo filme acabam por aumentar no segundo ato. Peter não consegue mais fumar com seus amigos pois foi esse o “pecado” que causou a morte da irmã. Annie não reúne forças para entrar mais uma vez no grupo de ajuda, mas acaba por conhecer Joan, uma mulher que a ajuda a superar o luto. É a relação de Annie com Joan que nos leva até o fantástico-maravilhoso. A culpa em torno da morte de Charlie faz com que a tensão entre Peter e Annie cresça ainda mais, o que faz a mulher se encontrar em um estado de grande vulnerabilidade. Por essa razão, ela acaba aceitando fazer uma sessão de invocação dos mortos com Joan, mesmo sem acreditar. Após tal sessão, onde o sobrenatural de facto se manifesta, tanto Annie quanto o espectador já tem a confirmação de que o filme se encontra no fantástico maravilhoso.

Apesar de tal confirmação não ocorrer apenas no terceiro ato, ela ocorre muito mais tardiamente do que nas narrativas clássicas de terror, onde, no mais tardar, a presença do sobrenatural é mostrada no momento do incidente incitante. Por esse motivo, *Hereditary* também trabalha com a dilatação da dúvida.

A partir desse momento, o filme acaba por seguir o momento que Noell Carroll chama de “descobrimento:

Embora um indivíduo ou grupo tenha descoberto que algum ser não natural está por trás de uma série de assassinatos horríveis, essas informações são tratadas com ceticismo por terceiros, muitas vezes autoridades como a polícia, cientistas eminentes, líderes religiosos, funcionários do governo ou o exército. A existência do monstro foi estabelecida, tanto para o público quanto para um pequeno grupo robusto de descobridores, mas por uma razão ou outra a existência do monstro ou a natureza da ameaça que ele realmente representa não é reconhecida. (Carroll, 101)⁶⁴

Quando Annie descobre que é possível fazer contato com os mortos e que o sobrenatural existe, sua primeira atitude é tentar provar isso para a família. Porém, assim como descreve Carroll, há um grande ceticismo em aceitar que isso ocorra. Nesse caso, tanto Peter quanto Steve acabam achando que Annie está passando por dificuldades por conta de seu luto e até mesmo tendo alucinações. É por essa razão, por exemplo, que é tão difícil

⁶⁴ Traduzido pelo autor do original “Though an individual or a group has discovered that some unnatural being is behind a rash of gruesome killings, this information is treated skeptically by certain third parties, often authority figures such as the police, eminent scientists, religious leaders, government officials, or the army. The monster’s existence has been established, both to the audience and to a small stalwart band of discoverers, but for one reason or another the monster’s existence or the nature of the threat it actually poses is not acknowledged”

que Steve aceite que ela acha que o corpo de sua mãe está no sótão de sua casa, mesmo que isso já tenha sido mostrado em cena. Tanto a resistência de Steve quanto de Peter de acreditar na existência do sobrenatural, levam o filme ao momento que chamo aqui de aceitação do mundo monstruoso, que ocorre no terceiro ato, geralmente no clímax do filme. Tratarei desse assunto no próximo capítulo.

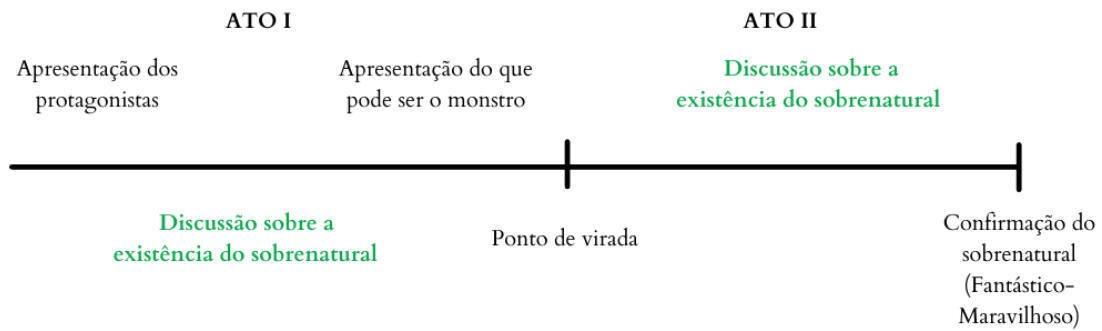


Figura 19 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de Hereditary

3.2.3 A dilatação da dúvida em *Midsommar*

Midsommar conta a história de Dani, uma jovem garota estadunidense que, após viver uma tragédia em sua vida, é convidada para fazer uma viagem com seu namorado e os amigos para uma longínqua vila no norte da Suécia, onde irão presenciar uma cerimônia tradicional de solstício de verão. As primeiras cenas estabelecem tanto o tom do filme quanto a relação entre seus personagens. A relação entre Dani e Christian não parece saudável, o jovem quer terminar o relacionamento e se vê pressionado por seus amigos para o fazer, tendo como principal desculpa uma viagem que todos farão para a Suécia, que apesar de ter fins acadêmicos, seria também um momento de diversão. Por outro lado, ele sabe que Dani não vive um bom momento, com uma irmã que sofre de bipolaridade e que constantemente ameaça se suicidar. Depois de um estranho e-mail mandado pela irmã, Dani liga para Christian, que está em um bar com seus amigos e aparentemente não quer estar perto dela nesse momento. Pouco depois vem a notícia de que a irmã de Dani não apenas se suicidou, mas que também matou seus pais, o que desmorona de uma vez por todas a vida da jovem. Este é o incidente incitante do filme.

Seis meses depois, percebemos que Dani e Christian continuam juntos. Porém, é fácil também constatar que Christian se encontra na mesma situação: quer dar um fim no relacionamento, mas não consegue por se sentir mal e por ter pena de Dani. Do outro lado, o namorado é tudo que a garota tem e nem passa na cabeça dela que a relação que vive não é saudável. O filme irá abordar como Dani pode se libertar desse problema. Tudo isso, no entanto, fica no plano discursivo, ou seja, no subtexto do filme e tratado a partir de uma narrativa minimalista. Abordarei mais especificamente sobre esse tema dentro de um subcapítulo específico. No momento, a informação é importante para fins de contextualização.

É exatamente o sentimento de pena que faz Christian convidar Dani para a viagem que fará com os amigos. Ele explica, inicialmente, que ela não irá aceitar, mas a garota acaba se empolgando com a ideia de conhecer um novo lugar e ter uma distração. O casal embarca junto com Mark, Josh e Pelle, esse último nativo da Suécia, mais especificamente do vilarejo de Hårga, onde tanto Christian quanto Josh pretendem fazer pesquisas antropológicas para teses de doutoramento. A viagem ocorre em junho, pois é quando o solstício de verão é celebrado (daí o nome do filme) por alguns dias dentro daquela comunidade com rituais específicos, que serão os objetos de estudo de Josh e de Chris.

Pelle é o único dos amigos de Chris que demonstra felicidade ao saber que Dani irá viajar com eles. Ele mostra fotos de seu vilarejo e mais especificamente das rainhas da primavera, garotas que são coroadas em uma espécie de competição. Esse diálogo entre

os dois é importante, pois mais tarde percebemos que Pelle sempre quis que Dani fosse uma rainha da primavera, o que ela acaba se tornando.

Na primeira parada da viagem, o grupo se encontra com outros jovens do vilarejo e mais dois visitantes, os britânicos Simon e Connie. Todos querem usar cogumelos alucinógenos, mas Dani se recusa em um primeiro momento. Chris, demonstrando que não quer se divertir sem a namorada, também recusa, o que causa um conflito entre os amigos. Quando Dani percebe que pode ser um estorvo para os amigos (exatamente o que todos temiam antes da viagem), ela acaba aceitando também tomar, mesmo que tenha medo. O resultado é uma manifestação da dilatação da dúvida, quando entramos na mente e na viagem alucinógena de Dani, onde os pensamentos sobre sua irmã e seus pais a perturbam. Aqui fica claro que se trata apenas de uma alucinação da protagonista, mas também fica mais uma questão: os estranhos eventos que começam a ocorrer a partir dali podem também ser fruto de alucinações coletivas? O filme estende essa questão por mais algum tempo.

Diferentemente de *Hereditary*, *Midsommar* não trabalha diretamente com o sistema de pista e recompensa, apesar de, em diversos momentos, plantar pistas sobre o que irá acontecer. O diferencial é que não há um símbolo que adquire um novo significado. Por exemplo, em uma das primeiras cenas em Hårga, a câmera passa por um varal que contém desenhos contando uma história: uma garota que enfeitiça um homem através de um ritual que envolve símbolos religiosos, menstruação e ingestão dos pelos pubianos da mulher. Tudo isso ocorre depois de uma troca de olhares entre Chris e Maya, uma habitante da aldeia, o que indica que aquele ritual irá ocorrer com a participação dos dois. Os desenhos, portanto, não possuem apenas uma indicação e não adquirem nenhum valor que é transformado futuramente. Além disso, são apresentados outros dois elementos que serão importantes na história: a grande cabana amarela no fundo do vilarejo e um urso preso em uma gaiola.

O ponto de virada para o segundo ato ocorre quando o grupo, após se adaptar aos costumes exóticos da vila, presenciam dois suicídios incomuns: os dois membros mais velhos se jogam de um precipício, onde todos os outros moradores assistem. A reação da maioria dos estrangeiros é de pânico ou de desespero, ao passo que os locais tentam os acalmar, dizendo que se trata apenas de uma forma de aceitar a morte de bom grado. Podemos considerar essa cena o ponto de virada porque é quando Dani, a protagonista, presencia um suicídio. Uma vez que a história no filme se inicia no suicídio de sua irmã, fazer a personagem lidar com essa situação gera nela um desejo, nesse caso inconsciente e que também será melhor abordado em um subcapítulo futuro.

Ao entrarmos no segundo ato, a questão sobre se aquele vilarejo planeja fazer algo com Dani, Chris e seus amigos é estabelecida. Seriam os habitantes de Hårga os monstros da história ou a mente de Dani estaria fazendo com que ela imaginasse isso? Essa questão faz com que o filme permaneça na hesitação do fantástico até o ponto de virada para o terceiro ato.

Ao mesmo tempo que conflitos entre os próprios amigos surgem, todos parecem se distanciar cada vez mais por motivos pessoais: Mark quer conquistar uma das nativas da vila, Josh e Chris entram em conflito sobre as pesquisas e Dani é levada a viver o dia a dia de Hårga. Além de elevar a tensão entre os personagens, o filme também se aprofunda na relação entre Dani e Chris. Enquanto ela se vê preocupada com o possível desaparecimento de Simon e, posteriormente, de Connie, Chris parece nem mesmo se importar com o que a garota tem a dizer. Aqui vemos mais uma manifestação do fantástico, onde Dani não tem certeza sobre se Simon e Connie realmente voltaram para suas casas como os moradores dizem, mas também não tem nenhuma confirmação de que foram raptados pelos habitantes de Hårga.

A tensão aumenta quando vemos cada um dos personagens cometendo pecados ligados às suas próprias personalidades e sendo punidos por isso na narrativa. O pecado de Chris, que pode ser considerado a negligência e a falta de verdade com uma pessoa que está sofrendo, é abordado até o clímax do filme.

Mark, que não é estudante de antropologia, é o primeiro a ser punido. Apesar de sua morte não ser mostrada em tela, ela é futuramente confirmada. Mark pecou por não respeitar e negligenciar as tradições da aldeia. Algo parecido acontece com Josh, que tenta fotografar o Rubi Radr, o livro sagrado da aldeia. A permissão para tirar fotografias já tinha sido negada anteriormente por um ancião, mas, por ganância ou por extrema vontade de se aprofundar em seus estudos, ele tenta o fazer escondido.

A cena da morte de Josh é importante, pois é nela que o filme estabelece o fantástico-estranho. Isso porque é aqui que confirmamos que há uma explicação dentro da lógica estabelecida por aquele universo para a existência do monstro. O monstro, nesse caso, são os próprios moradores de Hårga. Eles matam Josh e, um deles vestindo uma máscara feita com a pele de Mark, indica que este também está morto. O filme inicia sua transição para o terceiro ato.

A hesitação do momento fantástico como descrito por Todorov, pode ser dilatada ou rapidamente resolvida em filmes de terror. O facto de a maioria desses filmes proporcionarem um debate social a partir dessa dúvida (e das consequências que isso traz) pode ajudar a explicar esse aumento do fantástico. Outro fator que pode ajudar a

explicar esse movimento é o enxergar como uma espécie de resposta ao que vinha sendo feito na década anterior, que, como já discutido, contava com uma tendência de quase desaparecimento desse momento de hesitação, seja por conta de remakes que dispensavam a discussão sobre a existência ou não do sobrenatural no universo narrativo ou mesmo por manterem o foco em outras questões que não tinham necessariamente uma relação com o momento fantástico.

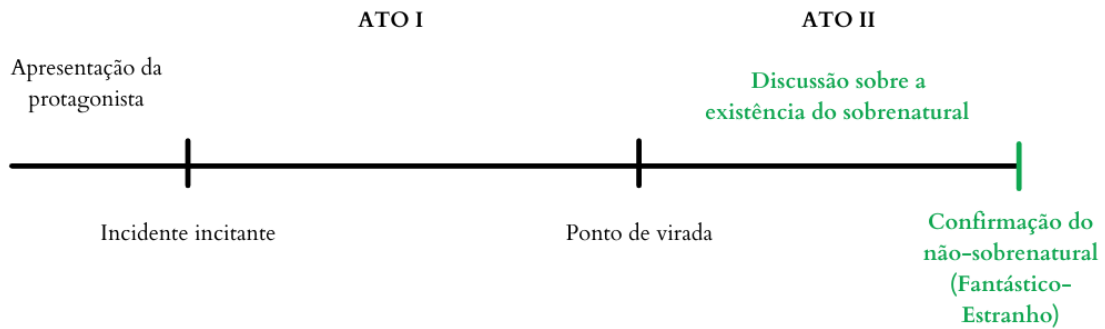


Figura 20 - Esquema narrativo do primeiro e segundo ato de *Midsommar*

3.3 A aceitação do mundo monstruoso

Assim como ocorreu com os dois subcapítulos anteriores, também este subcapítulo tem como objetivo observar e analisar as tendências narrativas nos terceiros atos das obras que compõem o corpus fílmico.

A partir da estrutura narrativa clássica do terror que explanei no primeiro capítulo, é possível observar que o movimento mais comum em terceiros atos é o confronto. Noel Carroll descreve tal momento como:

A humanidade marcha para encontrar seu monstro e o confronto geralmente assume a forma de um desastre. Frequentemente, há mais de um confronto. Estes podem assumir a forma de uma escalada em intensidade ou complexidade, ou ambos. Além disso, o movimento de confronto também pode adotar um formato de problema/solução. Ou seja, os confrontos iniciais com o monstro provam que ele é invulnerável para a humanidade de todas as maneiras imagináveis; mas então a humanidade arranca a vitória das garras da morte ao inventar uma medida de “última chance” que muda a maré. Essa medida pode ser desenvolvida e teorizada em uma cena que ocorre antes de sua aplicação[...], ou, pode ser pensada no calor da batalha, em um momento de catarse. (Carroll, p.103)

É o confronto do protagonista com o monstro que gera o clímax do filme. Robert Mckee (p. 53) descreve uma história como “uma série de atos construídos em função do último clímax de ato ou clímax da estória, que carrega consigo uma mudança absoluta e irreversível.” O clímax, portanto, é o ponto de maior tensão da história, onde ocorre um ponto de virada que transforma o universo daqueles personagens, sobretudo do protagonista, de uma vez por todas, ou - como o próprio autor sugere - irreversivelmente. O clímax, como descrito por Mckee, por sua vez, se relaciona com o que Aristóteles (p. 110) chama de catarse “que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Em outras palavras, adaptando para a realidade da minha pesquisa, esse é o momento que, de alguma forma, busca levar à máxima potência aquilo que sentimos ao assistir a um filme.

Filmes clássicos como *Frankenstein*, *The Invisible Man*, *The Exorcist*, *Poltergeist*, *The Shining* e *The Thing*, para dar apenas alguns exemplos, usam do confronto entre protagonista e monstro para criar seus clímaxes. A tendência que observei em alguns dos filmes que compõem meu corpus – nomeadamente *The Witch*, *Us*, *Hereditary* e *Midsommar*. - É que esse movimento de confronto foi substituído por outro: a aceitação. Ou seja, os protagonistas dos filmes, em vez de confrontar e vencer o monstro no clímax, acabam por se unir a ele ou simplesmente aceitar que aquele mundo agora segue novas regras, as regras do monstro. Isso não significa que todos os finais sejam necessariamente pessimistas, algo que irei me aprofundar quando escrever sobre cada filme individualmente. A aceitação do mundo monstruoso é, assim, a tendência narrativa que em mais obras do meu corpus fílmico está presente, sendo *Get Out* a única exceção.

Importa também observar que, assim como um filme é construído para que haja um confronto entre protagonista e monstro no terceiro ato, os filmes analisados por mim também seguem um tipo de construção voltada para essa aceitação do mundo monstruoso. Isso significa, por conseguinte, que tanto “o pecado de existir” quanto “a dilatação da dúvida” desempenham um papel importante para que “a aceitação do mundo monstruoso” possa existir, ainda que cada um desses movimentos tenha uma importância maior ou menor em cada um dos filmes.

Os esforços que faço nos próximos subcapítulos são, portanto, não apenas direcionados ao momento da aceitação do mundo monstruoso nos filmes, mas também uma recapitulação de como o filme foi construído para chegar até esse momento e, em última instância, como as diversas tendências narrativas apontadas por mim neste trabalho possuem ligação, em maior ou menor grau, com as diferenças que cada obra apresenta.

3.3.1 A aceitação do mundo monstruoso em *The Witch*

A confirmação de que os acontecimentos de *The Witch* são causados por forças sobrenaturais só ocorre após o clímax do filme, ou seja, em seu desfecho ou resolução. Nele, o bode Black Phillip finalmente se revela como uma entidade demoníaca (ou como o próprio diabo) e seduz Thomasin a entrar em sua seita. A menina, sem mais nenhuma opção em sua vida, aceita. Tal aceitação, contudo, tem a ver com o incidente incitante e, mais intimamente, com o pecado de existir que comentei em um subcapítulo anterior.

O que acontece para que tal desfecho ocorra é a morte de quase toda a família de Thomasin. Primeiro, o irmão Caleb após ter uma epifania e vomitar uma maçã. Depois, Black Phillip mata William e, por fim, Thomasin entra em um conflito com sua mãe, que a culpa por todas as desgraças que acontecem com a família, até mesmo pela morte do pai que acabara de ocorrer. McGill (p. 412) discute sobre a ambiguidade que o julgamento da família sobre Thomasin traz para o filme: “A ambiguidade sustentada ao longo do filme quanto à natureza e identidade da ‘bruxa’ é análoga à questão teológica, ‘quem ou o que é o diabo?’ ”⁶⁵ O autor, nesse trecho, sugere que, mesmo que o bode Black Phillip acabe por se revelar o próprio diabo, o julgamento da família de Thomasin e a postura extremamente conservadora de seus pais é o que fez a garota chegar ao ponto de entrar em conflito com a própria mãe. Nesse conflito, Thomasin mata Katherine e com ela todo o julgamento familiar que a oprimia de alguma forma.

A cena em questão é perturbadora por diversos motivos. O primeiro e mais óbvio é porque se trata de um assassinato, agravado pelo fato de ser entre filha e mãe. Porém, no nível discursivo - e é ele que me interessa nesse momento – a cena perturba por dizer que a conquista de uma suposta liberdade nunca vem sem um alto preço. Para se livrar do julgamento e do pecado de simplesmente ser ela mesma, Thomasin teve que ver toda sua família morrer e, por fim, assassinar um deles. É por isso que, ao mesmo tempo que a protagonista se liberta, ela também chora e sofre. Trata-se da ambiguidade supracitada por Alan Bernard McGill. Na história contada por Robert Eggers, o monstro é o diabo. Porém, na percepção de Thomasin, é a própria família. Por isso, a morte de Katherine é o clímax do filme. E é também o que conduz a narrativa para seu desfecho.

Na noite após Thomasin matar sua própria mãe, ela invoca Black Phillip a falar com ela. É aqui que o filme indica que Jonas e Mercy conversavam com o bode em forma de diabo durante todo o filme, ainda que a narrativa não dê indicações sobre o que aconteceu com os gêmeos. Quando Black Phillip revela ser o diabo, ele a oferece um mundo a ser

⁶⁵ Traduzido pelo autor, do original The ambiguity sustained throughout the movie as to the nature and identity of the “witch” is analogous to the theological question, “who or what is the devil

explorado. Para isso, ela deve assinar seu nome e tirar sua roupa. Mais uma vez, dentro do nível discursivo, uma indicação para a conquista da liberdade. Sobre a cena final, McGuill escreve:

O filme termina quando Thomasin levita, ou sorrindo em êxtase ou fazendo careta de agonia, e com tons discutíveis de insanidade pós-traumática e emancipação da escrupulosidade paralisante que governou sua vida. (McGuill, p.413)

Assim como indica o autor, o desfecho de *The Witch* traz ambiguidade. Os terríveis acontecimentos fizeram com que toda sua família morresse, mas também a emanciparam. Ao lado de diversas outras mulheres, todas nuas, todas bruxas, Thomasin é mais uma que pode viver livre e conhecer o mundo. A leitura possível desse desfecho é que a aceitação de Thomasin do mundo monstruoso fez com que ela pudesse finalmente se livrar daquilo que era monstruoso para sua vida. E, assim como todos deveriam, ela pode finalmente ser livre.

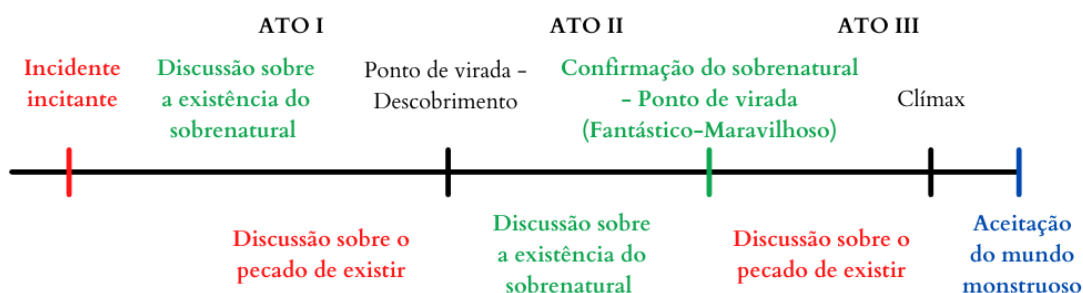


Figura 21 - Esquema narrativo de *The Witch*

3.3.2 A releitura da estrutura em *Us*

À primeira vista, pode-se argumentar que o terceiro ato de *Us* é composto apenas pelo confronto dos protagonistas com os monstros, como acontece em narrativas clássicas do terror. Apesar de admitir que o filme não abandona o confronto, outros pontos fazem-me concluir que o final da narrativa também envereda a aceitação do mundo monstruoso.

O primeiro deles tem a ver com o desfecho, um final ambíguo. Ao mesmo tempo que a família consegue eliminar os duplos que os perseguem, é mostrado que o mundo foi tomado por esses duplos, o que significa que eles terão que aceitar viver em um mundo onde aquelas pessoas existem.

Mais uma vez, volto à questão do nível discursivo e temático da obra. O filme passa a mensagem de que aquelas pessoas que antes viviam na escuridão agora poderão viver como as outras, em um mundo onde não vivem apenas em função do que aqueles que vivem na superfície fazem e que podem tomar controle de suas próprias vidas. O alerta sobre as desigualdades do mundo que o filme quer passar fica ainda mais claro no desfecho. A aceitação do mundo monstruoso aqui, assim como ocorre em *The Witch*, representa a tomada da liberdade do lado que quase nunca é mostrado para nós, o lado do monstro, ou pelo menos o que parece ser monstruoso dentro da nossa visão. Em um momento muito próximo do clímax. Red, a versão duplicada de Adelaide, diz: “É a nossa vez agora, nosso momento de viver lá em cima”.

O segundo ponto - e o mais importante no nível narrativo do filme - que me faz chegar à conclusão de que *Us* também é uma obra que trabalha com a aceitação do mundo monstruoso, é o *plot twist* que ocorre próximo ao clímax. É quando descobrimos que Adelaide é, na verdade, Red, a versão duplicada que costumava viver nos túneis e que tomou o lugar da menina no incidente do labirinto de espelhos. O conceito de *plot twist* nada mais é do que um ponto de virada que surge com uma revelação e que, geralmente, ajuda o espectador a enxergar a trama por outros olhos. Tal conceito não é exclusivo do cinema e se relaciona intimamente com a peripécia de Aristóteles, que o autor (p. 115) define como “a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verosímil e necessariamente.”

No caso de *Us*, com já mencionado, é possível fazer uma releitura da própria estrutura narrativa a partir do seu terceiro ato. Ora, se Adelaide é, na verdade, um monstro, é possível enxergarmos o incidente incitante como o momento do labirinto de espelhos. Mas isso só é possível por conta do *plot twist*.

Quando obtemos essa importante informação, conseguimos adotar um outro ponto de vista para toda a história que nos foi contada até o momento. E com esse outro ponto de vista, conseguimos entender que a aceitação do mundo monstruoso não passa apenas pela sobrevivência dos protagonistas em um mundo onde os monstros vivem agora, mas por mostrar que Adelaide, um dos monstros, conseguiu viver uma vida inteira como uma pessoa normal. Se ela é um dos monstros, sua vitória sobre Red no clímax do filme mostra que o lado monstruoso venceu e precisa ser aceito. Para explicar melhor essa questão, é importante passarmos por alguns momentos-chave da narrativa.

Ainda no primeiro ato do filme, um flashback com os pais de Adelaide a levando em um psicólogo é mostrado. Eles buscam ajuda porque a garota não consegue falar uma palavra desde o incidente na praia. À primeira vista, o que pensamos é que a mudez provém do trauma de ter encontrado um duplo. Porém, com o *plot twist* e com uma segunda leitura do filme, percebemos que ela não fala na verdade porque nunca aprendeu. O psicólogo sugere que eles trabalhem a ressocialização da garota através da arte, mais especificamente do ballet. Mais uma vez, o que o filme nos entrega aqui em nível discursivo é que as desigualdades só existem porque não há chances iguais para todos, em um discurso contra a meritocracia. Afinal, se uma pessoa do submundo pode viver tão bem e normalmente quanto uma pessoa da superfície, o que diferencia as duas? As oportunidades que elas têm por conta do lugar onde vivem. É nesse ponto que Jordan Peele toca ao nos levar para a releitura da história de *Us*.

Outra cena que evidencia isso é quando a família está prestes a ser atacada. Adelaide diz para Gabe “Eu não me sinto como eu mesma”. Aqui há uma clara indicação do que estamos prestes a ver: outra versão dela mesma e versões de seus familiares invadindo suas casas. O diálogo entre o casal segue com a mulher contando sobre o episódio traumático de sua infância que acompanhamos no prólogo do filme. Porém, quando analisamos a história sob outro ponto de vista ao ter a informação de que Adelaide é, na verdade, um dos monstros que vivia nos túneis, esse dado ganha outro significado. O fato de ela não se sentir como si mesma não tem a ver simplesmente com o medo de encontrar uma outra versão de si que vive nos túneis, mas sim com o facto de que ela se sente como uma intrusa, um monstro que roubou a vida de outra pessoa e a colocou nos túneis para viver como se fosse ela. O diálogo continua com Adelaide dizendo “Minha vida toda eu senti como se ela ainda estivesse atrás de mim”. É no momento do *plot twist* que percebemos que o medo de Adelaide vai muito além do medo de ser atacada: é o medo de voltar a viver no submundo, de lhe ser tomado aquilo que ela um dia tomou de outra pessoa.

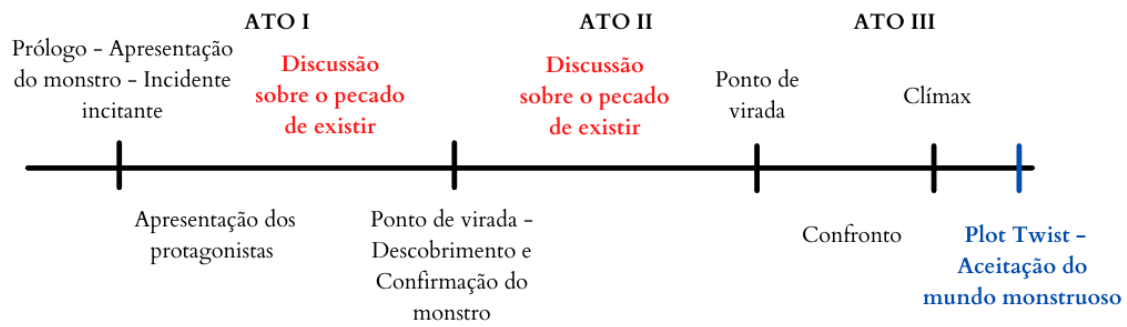


Figura 22 - Esquema narrativo de Us

3.3.3 A aceitação do mundo monstruoso em *Hereditary*

Após a confirmação de que as manifestações do antagonismo em *Hereditary* são de origem sobrenatural e da tentativa de Annie de convencer sua família disso, o que acompanhamos é um aumento significativo de tensão narrativa e, conseqüentemente, do desespero de Annie.

O monstro (que aqui pode ser considerado como o monstro metafísico) se manifesta com ainda mais intensidade, como na cena da paralisia de Peter na sala de aula ou quando descobrimos que há um cadáver no sótão da família. Mais tarde, inclusive, descobrimos que o cadáver é o corpo da falecida mãe de Annie e que tudo (ou quase tudo) que aconteceu de estranho com a família durante o filme era parte de um plano feito por ela e sua seita satânica.

Como mencionado no subcapítulo anterior, a narrativa do filme nos entrega pistas desde o início, mas apenas com as informações que são apresentadas no terceiro ato é que é possível compreender todo o plano e como Peter era parte fundamental dele. Se, por um lado, é necessário que Peter viva, por outro, Steve e Annie são descartáveis para o plano. Portanto, o terceiro ato também se concentra em como cada um deles é levado até a morte. Peter encontra o corpo de Steve queimado em frente a lareira ao mesmo tempo que sua mãe flutua pela sala. É possível afirmar aqui que o monstro a incorpora, mas não é essa a aceitação do mundo monstruoso à qual me refiro nesse subcapítulo. Até porque, não há nenhuma evidência que a possessão de Annie tenha ocorrido por sua vontade, pelo contrário, tudo indica que ela foi tomada pelas forças malignas da seita que sua mãe e Joan participam.

Quando a mãe o persegue e ele acaba sozinho no sótão, é possível perceber que há um ritual sendo preparado, ou seja, que era suposto que ele terminasse naquele lugar - justamente o lugar onde o cadáver de sua avó se encontra. Depois de presenciar o suicídio de sua mãe (ainda que de forma involuntária, já que ela estava possuída), Peter chega ao seu limite. Não há mais o que ela possa fazer para sair da situação em que se encontra e nem a quem recorrer. A saída é apenas uma: aceitar o destino que lhe foi imposto e planejado por outros.

Ao contrário do que ocorre em *Us*, a estrutura narrativa de *Hereditary* não trabalha com um plot twist ou uma peripécia que mude o rumo do personagem. Quando Peter entra na casa da árvore e percebe que os membros da seita lá se encontram, o que a narrativa mostra mais uma vez é que quase tudo o que presenciamos desde o início foi planejado, inclusive a aceitação do mundo monstruoso.

Neste caso, é possível afirmar que o filme possui um final negativo, onde as forças do antagonismo têm sucesso e não há nenhum subtexto de liberdade, como ocorre em *The Witch*, ou de reflexão social, como é o caso de *Us*. Este tipo de final pode ter relação com diversos outros elementos de narrativa minimalista que são inseridos por Ari Aster durante o filme e que abordarei com mais profundidade no próximo subcapítulo.

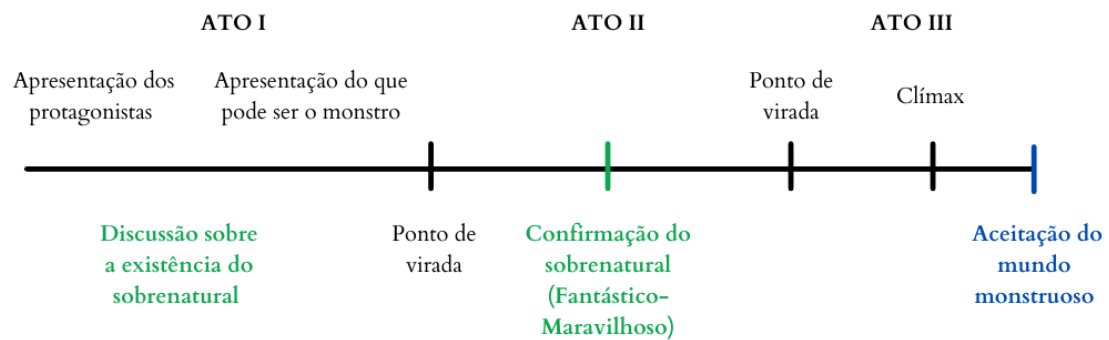


Figura 23 - Esquema narrativo de *Hereditary*

3.3.4 O aceitar além do monstruoso em *Midsommar*

Após a sequência de punições comentadas no subcapítulo anterior, os únicos dois sobreviventes do grupo visitante são Dani e Christian (Peele não é considerado um visitante, pois é nativo daquela aldeia). O filme se encaminha para o terceiro ato com duas sequências paralelas importantes para o fechamento da trama. A primeira é o ritual de escolha de rainha da primavera, que consiste basicamente em uma dança entre as garotas jovens de Hårga enquanto estão sob efeito de alucinógenos. A última que permanecer em pé, torna-se a rainha. O restante dos habitantes assiste ao ritual e, enquanto ele ocorre, um líquido aparentemente alucinógeno também é dado a Chris. Dani é a última a ficar em pé e é coroada rainha da primavera.

Em meio a cerimônia de coroação, Chris, já sob o efeito dos alucinógenos, é levado para um galpão onde mais um ritual ocorre. Dessa vez, de acasalamento. As pistas de que isso iria ocorrer foram colocadas através do filme, principalmente nas gravuras que observamos quando os visitantes chegam na aldeia. Está é a segunda sequência.

As duas sequências de ritual se conversam, pois, é através delas que o filme alcança o clímax. Nos é mostrado desde a primeira cena que o casal não vive uma boa relação e que a dependência emocional de Dani por Chris ocorre exatamente por ela não ter mais uma família. Nesse sentido, o terceiro ato é construído para mostrar que Dani agora tem uma nova família. Importa ressaltar como isso está presente no discurso de Pelle durante toda a narrativa: ele chama qualquer um dos habitantes de Hårga de irmão e fala, mais de uma vez, que mesmo que tenha perdido os pais, ele não se sente órfão, pois aquela comunidade toda se trata dessa forma. O que presenciamos no final do filme é, portanto, a entrada de Dani nessa família. Chris, por outro lado, só é necessário para a aldeia em um último ritual: o sacrifício.

Quando descobrimos que a viagem do grupo, assim como a dos visitantes Simon e Connie, é, na verdade, parte de um ritual onde todos seriam sacrificados, não há surpresas, nem para o espectador, nem para Dani. Nesse momento, ao mesmo tempo anestesiada pelos recentes acontecimentos e acolhida por sua nova família, a protagonista apenas assiste às pessoas sendo queimadas na estranha cabana amarela que é o plano de fundo de praticamente todo o segundo ato.

O plano final de *Midsommar* torna-se emblemático exatamente por evidenciar a aceitação do mundo monstruoso. Assim como Thomasin em *The Witch*, Dani também se torna parte do mundo daquilo que é visto como monstruoso. Seu, sorriso segundos antes do filme terminar nos conta: ela finalmente conseguiu ser feliz de novo.

Ao nos permitir adotar a perspectiva do que nos é apresentado como as forças do antagonismo em um filme e, mais especificamente em filmes de terror, a perspectiva do monstro, esses filmes permitem que façamos uma reflexão sobre a nossa própria condição enquanto espectadores. O final positivo de muitos deles reforça essa argumentação. Ora, se no último plano de *The Witch* temos Thomasin a gargalhar de alívio e no último de *Midsommar*, Dani a sorrir também como uma forma de libertação, o que esses filmes querem nos mostrar é que o que é visto como monstruoso muitas vezes parte apenas de um julgamento prévio (um pré-conceito) de nós como espectadores.

Igualmente interessante é assistirmos ao fim de *Us*, onde a questão sobre quem faz mal a quem se torna ainda mais evidente. Aqui, o filme não só nos permite ter um outro ponto de vista como também nos releva que o ponto de vista que adotamos durante toda a narrativa era, na verdade, do monstro.

A exceção a essas reflexões fica com *Hereditary*, que possui um final estritamente negativo e sem nenhum valor de libertação ou aceitação em seu nível discursivo (ou, melhor dizendo, de libertação através da aceitação). Mesmo que essas diferenças existam, ainda é possível afirmar que há uma tendência na obra desses autores de que o personagem seja conduzido para a aceitação do mundo monstruoso por forças que não dependem apenas de si.

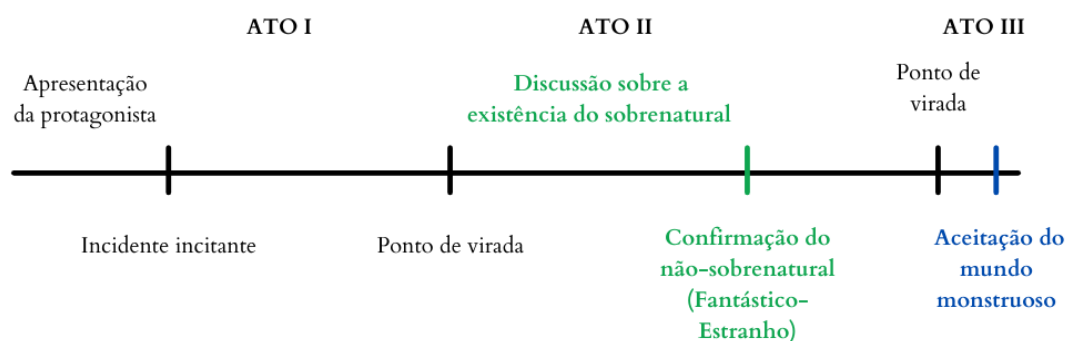


Figura 24 - Esquema narrativo de *Midsommar*

3.4 Minimalismo e antitrama

Este último subcapítulo tem como objetivo apontar uma tendência que identifiquei em muitas das obras que compõem o corpus fílmico, a qual não restringe a um ato da narrativa do filme, mas remete para a subversão da estrutura clássica do cinema como um todo.

Falo daquilo que designo como minimalismo e como antitrama, duas formas de estruturas diferentes da clássica e que oferecem diversos elementos presentes nos filmes analisados por mim. Vale ressaltar que quando falo que os filmes apresentam elementos de tais estruturas, não quero dizer com isso que eles podem ser considerados filmes minimalistas ou de antitrama, com exceção de *The Lighthouse*. Há diversos motivos pelos quais os autores não optaram por essa ruptura total, mas trata-se de uma discussão que não cabe nesse trabalho.

O que me importa, isto posto, é perceber quais são os elementos de minimalismo e antitrama presentes nos filmes e como eles dialogam com outros elementos já citados por mim durante os subcapítulos anteriores.

Para uma melhor compreensão do que é a subversão completa da narrativa clássica do cinema, considero importante recorrer à definição apresentada por Robert Mckee, que dá a essa estrutura o nome de Design Clássico ou arquitraba.

Design clássico é uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis (Mckee, p. 55)

Tomemos *The Ring* como exemplo para elucidar o que isso quer dizer. No filme, Rachel assiste a um vídeo que supostamente irá matá-la dentro de 7 dias e decide então investigar a história por trás da fita para sobreviver. Aqui temos uma protagonista ativa, forças do antagonismo externas e uma relação causal consistente entre os acontecimentos da narrativa. O filme conta ainda com um final fechado, onde Rachel descobre o segredo para não morrer e o repassa a seu filho. O mistério proposto pelo filme é resolvido por completo. As mudanças geradas são absolutas e irreversíveis, ou seja, as mortes de personagens e as descobertas de Rachel. Dentro de uma estrutura clássica do cinema, o filme também trabalha com pontos da estrutura clássica do terror descrita por mim no primeiro capítulo.

Uma vez estabelecido o que é uma estrutura clássica, é possível definir também quais são as formas de subversão. Mckee também apresenta a definição de minimalismo:

Como a própria palavra sugere, minimalismo significa que o escritor começa com os mesmos elementos do Design Clássico, mas em seguida os reduz, encolhendo ou comprimindo, adaptando ou mutilando aspectos proeminentes da arquitetura. [...]. Na verdade, o minimalismo procura a simplicidade e a economia enquanto absorve o suficiente do clássico. (Mckee, p. 56)

Um exemplo de filme de terror que usa diversos elementos de estrutura minimalista é *The Shining*. Nele, também encontramos um protagonista ativo, mas as forças do antagonismo nem sempre são externas, sendo suas ilusões muitas vezes a maior manifestação do monstro. Conflitos internos, em vez de externos, são indícios de estrutura minimalista. Além disso, o facto de o objetivo do personagem se encontrar mais no campo inconsciente do que no consciente (nunca é explícito que o que Jack Torrance precisa, na verdade, é sair do hotel o quanto antes para manter a sanidade) é outro indício de redução de elementos da estrutura clássica. Apontar que um filme trabalha exclusivamente com elementos do minimalismo é uma tarefa complicada, sobretudo em gêneros como o terror, onde há diversos subgêneros e uma longa tradição no que diz respeito a estrutura. No entanto, ainda tomando o exemplo de *The Shinning*, é possível apontar os elementos de minimalismo que compõem os filmes em direção à subversão da estrutura clássica. É isso que busco ao longo desse subcapítulo.

Robert Mckee também traz uma definição para antitrama, que designa igualmente de antiestrutura:

Esse agrupamento de variações de antiestrutura não reduz o clássico, mas reverte-o, contradizendo as formas tradicionais para explorar, talvez ridicularizar, a ideia dos princípios formais. (Mckee, p. 56)

Um exemplo mais recente de antitrama no terror é *Antichrist*. Apesar de haver um incidente incitante que faz com que o casal protagonista se isole, no caso, a morte do filho deles, é possível notar diversos elementos que revertem a estrutura clássica. O primeiro deles é a ausência de nomes nos personagens, o que pode afastar o espectador do filme, pelo menos em uma relação de empatia, algo que geralmente a estrutura clássica busca. A não causalidade dos acontecimentos é outro ponto, ou seja, as cenas não existem exatamente em uma estrutura temporal linear e sólida e uma cena não depende necessariamente da outra para que possa acontecer. Outros elementos que ajudam a classificar o filme como antitrama são os símbolos externos, como a raposa, que não contribuem necessariamente para um significado construído dentro da narrativa. O uso de figuras pode ter relação também com um maior uso do nível discursivo em antitramas, como explica Diana Barros (p. 15) “as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras”. Além disso, o final aberto do filme também contribui para que

possamos chamar esse filme de antitrama, onde há uma conclusão, mas não é explicado exatamente como os personagens chegaram até ali.

Pode-se argumentar que a divisão do filme em capítulos também é um elemento que contribui para essa subversão da estrutura clássica, o que concordo que aconteça no caso de *Antichrist*, mas isso não significa que o facto de um filme trabalhar com essa divisão em capítulos torna este, necessariamente, um elemento de antitrama.

Mais uma vez, importa fazer a ressalva de que, assim como ocorre com os gêneros, o tipo de estrutura que cada filme utiliza pode ser diluído, existindo desde filmes que funcionam completamente a partir da estrutura clássica até filmes construídos apenas com elementos de antitrama. No meio disso, há muitas outras possibilidades. O que importante na discussão desse capítulo é, pois, quais são os filmes que incorporam elementos de minimalismo e antitrama em suas narrativas e quais são esses elementos e não a discussão sobre em que ponto desse extenso e complexo espectro eles devem se encaixar.

3.4.1 O minimalismo em Ari Aster

Dentre os três autores que trabalho nesta dissertação, Ari Aster me parece o que mais incorpora elementos do minimalismo em seus filmes. Tanto *Hereditary* quanto *Midsommar* contam com diversos elementos desse tipo de narrativa, como o final aberto, conflitos internos e protagonista passivo.

Robert Mckee (p. 58) diz que “um Clímax da Estória que deixe uma ou duas questões não respondidas e alguma emoção não satisfeita é um final aberto.” Tanto Em *Hereditary* quanto em *Midssomar*, o clímax da história acontece na cena final, onde o protagonista aceita o mundo monstruoso como seu, num caso por não ter mais opções, uma vez que sua vida foi totalmente modificada, e no outro por encontrar um novo lugar para viver. Entretanto, nas duas histórias não nos é mostrado se essa aceitação resulta em algo bom ou ruim ou mesmo quais foram as consequências das mortes que ocorreram durante o filme. Essas questões são propositalmente deixadas em aberto para que a ênfase da narrativa esteja no que o protagonista sente naquele momento, seja angústia ou alívio.

Um segundo elemento do minimalismo que é possível destacar dos filmes de Ari Aster são os conflitos internos, sobretudo nos protagonistas. Em *Hereditary*, Peter é obrigado a lidar com diversos conflitos no primeiro ato: quer ter uma vida comum com seus amigos enquanto vive em uma família disfuncional. Depois de acidentalmente causar a morte da sua irmã, a culpa toma conta do garoto até que ele não tenha mais escolha a não ser aceitar a morte de sua irmã. Tal conflito nunca é explícito ou exposto através de diálogos, mas mostrado em alucinações ou sonhos de Peter. *Midsommar*, da mesma maneira, também trabalha com conflitos internos e com o sentimento de culpa. Dani se culpa por não ter conseguido evitar a morte de sua família ao mesmo tempo que se vê sem nenhuma perspectiva de futuro. A própria viagem para a Suécia é encarada por ela como uma forma de desocupar a mente e tentar seguir em frente. Também da mesma maneira, tais preocupações e sentimentos de Dani nunca são expostos através de diálogos, mas mostrados através de ações ou quando a garota tem alucinações. O conflito interno é, portanto, aquele que mais importa em ambos os filmes.

Robert Mckee (p. 60) define como protagonista passivo aquele que “é externamente passivo enquanto busca o desejo internamente, em conflitos com aspectos de sua própria natureza”. Tanto Peter quanto Dani não possuem escolha a não ser acompanhar aqueles que estão à sua volta, seja por carregarem um grande sentimento de culpa ou por não terem voz ativa em seus relacionamentos (Peter é dependente de seus pais por ser muito novo, Dani é emocionalmente dependente de Chris). Interessa observar também que o arco dos personagens nesses filmes segue o desejo inconsciente de cada um deles, ou

seja, a transformação pela qual cada um deles passa ou deve passar não é explícita em nenhum momento do filme, mas os conflitos internos de cada um sugerem quais são os desejos em questão e, de certa forma, onde eles podem chegar para alcançar tais desejos.

A opção de Ari Aster por não expor os desejos dos personagens através de diálogos ou cenas explícitas, dá liberdade ao autor de se aprofundar nos conflitos de cada um dos personagens sem que eles estejam focados em um objetivo em comum. Como contraponto, volto a utilizar *The Ring* como exemplo de estrutura clássica. Após o incidente incitante, todas as cenas apontam para Rachel mais perto ou mais longe de descobrir como se livrar da maldição e salvar sua vida. Através de uma narrativa minimalista, Ari Aster não precisa necessariamente se aprofundar nas questões de um objetivo específico em todas as cenas, embora, ao assistir novamente às obras, possamos perceber que isso ocorre de maneira subentendida, exatamente porque os objetivos dos protagonistas são inconscientes e habitam mais o nível discursivo do que o nível narrativo das histórias.

3.4.2 Minimalismo e Antitrama na obra de Robert Eggers

Se Ari Aster utiliza diversos elementos do minimalismo em suas obras, o mesmo é possível dizer sobre *The Witch*, de Robert Eggers. Porém, em sua segunda obra, *The Lighthouse*, o autor ainda incorpora diversos outros elementos de antitrama e, embora seja o único dos seis filmes que analiso que pode ser considerado como uma completa subversão da estrutura clássica, acredito que seja importante trazê-lo para discussão, uma vez que é possível notar que a recusa, mais ou menos acentuada, da estrutura clássica tem sido uma tendência desses autores.

3.4.2.1 O minimalismo em *The Witch*

Em *The Witch*, Thomasin também pode ser considerada uma protagonista passiva, já que é obrigada a sair com a família da comunidade onde morava e, ainda por cima, sofre as consequências e os julgamentos de atos que não cometeu. As ações tomadas por Thomasin são, portanto, reações daqueles que detêm maior poder na história, sobretudo William, seu pai. Até mesmo no clímax, quando a garota mata a mãe, ela não o faz por vontade própria, mas sim para salvar a própria vida. *The Witch* também conta com um final aberto, muito parecido com o de *Midsommar*, em que a gargalhada de Thomasin adquire um significado de alívio, mesmo que outras questões do filme não tenham sido respondidas. A principal delas é sobre os gêmeos Jonas e Mercy. Nunca é mostrado o que aconteceu com eles, para onde eles foram ou se eles realmente já tinham conversado com o bode Black Phillip. Mais uma vez, a maior preocupação do autor aqui não é responder a tudo, mas ressaltar a transformação e a liberdade que a protagonista passa a desfrutar com o desfecho do filme.

Ao falar sobre estrutura clássica, minimalismo e antitrama, Robert McKee (p. 53) utiliza o termo “triângulo da estória”, sendo que cada ponta do triângulo representa uma dessas formas de se estruturar uma narrativa cinematográfica. Sobre isso, o autor (p. 65) aponta que:

Pouquíssimos filmes são tão puros em sua forma a ponto de se localizar nos vértices (do triângulo). Cada lado do triângulo é um espectro de escolhas estruturais, e os roteiristas deslizam suas histórias na área do triângulo, misturando ou emprestando elementos de cada extremo. (McKee, p. 63)

Dessa maneira, ainda que *The Witch* não conte com elementos característicos da estrutura minimalista como conflitos internos ou multiprotagonismo, é possível afirmar que a obra se encaixa nesse tipo de estrutura pelas razões já aqui explicitadas.

3.4.2.2 A antitrama em *The Lighthouse*

Entre as seis obras que compõem o corpus fílmico, *The Lighthouse* talvez seja aquela que mais subverte as estruturas narrativas clássicas, tanto a do cinema quanto a do terror. Por conter tanto elementos de minimalismo quanto de antitrama, achei importante dedicar um subcapítulo à parte para sua estrutura.

O filme conta a história de Ephraim Winslow (ou Thomas Howard), que é contratado para ser ajudante de um faroleiro em uma ilha isolada, Thomas Wake. A história se inicia com sua chegada e, aos poucos, estabelece a relação entre as duas personagens. Ao considerarmos a definição de Robert Mckee sobre minimalismo, ou seja, que se trata de uma redução dos elementos da estrutura clássica⁶⁶, podemos notar diversas manifestações dessa forma. Primeiramente pela pouca presença de diálogos. Os personagens, inicialmente, pouco interagem e, quando o fazem, são econômicos nas palavras.

Outro aspecto do filme que reforça isso é a ausência de grandes pontos de virada. Não que eles não existam, mas acontecem de maneira sutil e também não promovem grandes mudanças na história. Em comparação com os outros filmes aqui analisados, em *The Lighthouse* não há uma morte que mude o rumo da vida dos personagens como em *Midsommar* ou *Hereditary*, nem um desaparecimento como em *The Witch*, ou mesmo acontecimentos estranhos que tomam conta da narrativa gradualmente, como é o caso de *Get Out*. Em vez disso, o filme trabalha com o terror psicológico desde o início, dando indícios de que Winslow sofre com alucinações e não revelando o motivo de Wake ter um enorme fascínio pelo farol.

Talvez o único grande ponto de virada seja o que marca a virada do primeiro para o segundo ato do filme, quando a tempestade se aproxima e percebemos que Winslow terá que ficar mais tempo na ilha do que tinha imaginado, dado que o ajudante deveria, inicialmente, ficar apenas 15 dias por lá. Uma vez que Winslow toma consciência de que vai ficar mais tempo na ilha, a relação entre os dois personagens começa a mudar. Muitas vezes os vemos mais próximos e íntimos, outras vezes os vemos se odiando. Há também, em algumas cenas, sugestões de uma possível tensão sexual entre os dois, como na cena em que Winslow espiona Wake por uma fresta entre as telhas da casa. Nunca, ou quase nunca, temos certeza do significado do que estamos a ver, o filme apenas nos sugere.

⁶⁶ Não confundir com a estrutura clássica do terror citada por mim ao longo da dissertação, que é uma estrutura que utiliza a estrutura clássica do cinema como base, mas que trabalha com regras próprias.

Essa tensão sexual pode ajudar a explicar essa relação de brigas e amizade, mas, como é comum nas antitramas, o filme não entrega respostas concretas.

Toda essa relação entre os dois, no entanto, não é construída cena após cena de uma forma lógica. *The Lighthouse* trabalha com a coincidência. O termo aqui não possui o significado que lhe atribuímos no dia a dia, mas sim uma forma de progressão narrativa diferente da causalidade, como na definição de Robert Mckee:

Coincidência conduz um mundo ficcional onde ações não motivadas engatilham eventos que não causam mais efeitos, portanto, fragmentando a estória em episódios divergentes, e leva a um final aberto, expressando a desconexão da existência. (Mckee, p.62)

O que também ajuda a reforçar essa relação da ausência de coincidência no filme é a forma como o tempo é trabalhado. A passagem de tempo não é perceptível, apenas sabemos quantos dias se passaram quando os personagens falam sobre isso. Mesmo assim, existem cenas em que há um senso de causalidade, sobretudo quando a narrativa se aproxima do terceiro ato.

É também possível afirmar que *The Lighthouse* trabalha com a *dilatação da dúvida*, como discutido no subcapítulo sobre segundos atos, já que, operando no campo das sugestões, não temos certeza sobre o que pode ser uma alucinação de Ephraim ou se o que ele vê é real. A cena em que ele espiona o quarto do farol e vê uma espécie de tentáculo de polvo é talvez o principal momento que reforça esse discurso. O desfecho do filme nos leva ao fantástico-maravilhoso, porque é nesse momento que vemos uma manifestação de uma força sobrenatural no próprio farol (ele se abre sozinho e injeta uma espécie de energia mística em Thomas Howard).

Em momentos-chave do filme, diálogos entre os personagens revelam mais sobre eles. Descobrimos que Ephraim Winslow era lenhador e que houve um acidente com um antigo colega de trabalho seu. Também descobrimos, através de diálogos do Thomas Wake, que seu último ajudante enlouqueceu na ilha e tinha alucinações com sereias e criaturas do mar – exatamente as que Winslow parece ter. As conversas entre os personagens, no entanto, nunca parecem exatamente confiáveis ou tomadas como verdade. Isso porque, a cada noite de bebedeira entre os dois, versões sobre as histórias mudam, assim como a relação que se torna mais íntima.

O conflito entre os dois é construído, na maioria das vezes, a partir de um elemento: o farol. Desde o início, vemos que Thomas Wake guarda o lugar como se fosse sagrado para si, não deixando Thomas Howard se aproximar do local onde o farol está. Mais uma vez, por se tratar de um elemento importante e chave no filme, recorro ao dicionário de

símbolos de Jean Chevallier e Alain Gheebrant para me aprofundar sobre o significado da luz. Por ser um elemento central em diversas culturas, a luz acaba por ter diversos significados em partes diferentes do mundo. Por isso, centro-me nas definições da interpretação cristã, porque em alguns momentos do filme os personagens deixam claro que essa é sua fé.

De maneira geral, Chavellier e Gheebrant (p. 567) definem a luz como “relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução”. Ou seja, uma possível interpretação é que o farol é encarado pelos personagens como a salvação para os conflitos que vivem, ou o único momento de conforto que podem ter em um ambiente tão desconfortável, onde há chuva, frio e vento quase todo o tempo. Ao analisarmos a definição cristã que esse símbolo pode ter, percebemos certa semelhança, uma vez que os autores (p. 570) escrevem que, para essa religião, “a luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus, que ele próprio também traz a luz e que a lei de Deus é uma luz sobre o caminho dos homens.” Nesse sentido, pode-se interpretar o farol também como uma forma de salvação para os pecados e a culpa que os dois carregam, sobretudo quando se trata dos ex-colegas que, aparentemente, os dois mataram.

Em um determinado momento, Ephraim Winslow confessa que seu nome é na verdade é Thomas Howard e que ele tomou esse nome de seu colega lenhador que havia morrido. Tal momento é importante porque, além de mostrar uma maior vulnerabilidade do personagem naquele momento, também sugere que Thomas Howard pode ter assassinado Ephraim Winslow. Há também espaço para a interpretação de que, na verdade, os dois personagens são manifestações da mente de uma mesma pessoa carregada de culpa por um acidente do passado. Basta lembrarmos que os dois possuem um colega de trabalho que morreu e também de que os dois se chamam Thomas. O diálogo da cena “Eu sou Thomas”, “Não, eu sou Thomas”, “Não, eu sou Thomas”, também pode ser interpretado como sugestão. Isso pode ser reforçado no clímax do filme, quando Thomas Howard finalmente mata Thomas Wake e alcança a luz do farol.

O fascínio pelo farol, inclusive, é o que leva o filme ao clímax, pois gera a briga que faz com que um personagem mate o outro. Assim como em diversos outros momentos de *The Lighthouse*, a construção para se chegar até essa briga é não causal, sendo, portanto, de coincidência. Essa relação não causal, porém, é a lógica construída dentro do próprio filme. Por isso, é natural que o clímax tenha relação com o fascínio pelo farol, já que esse também foi o conflito estabelecido durante toda a narrativa. A forma como o clímax acontece é condizente com a estrutura proposta pelo filme.

O desfecho do filme faz uma referência ao mito de Prometeu, que roubou a luz dos deuses para entregar à humanidade e, como castigo, Zeus mandou que o amarrassem no alto de um monte e que uma águia comesse seu fígado todos os dias, após o órgão se regenerar. O facto de Thomas Howard ter finalmente alcançado a luz é uma referência clara a isso. Pode-se dizer aqui, portanto, que ele cometeu o pecado de ser curioso demais a ponto de matar o próprio colega para saber o que há no farol. Por isso, as gaivotas, com quem trava brigas em diversas cenas do filme, devoram seu corpo enquanto ele “paga por seus pecados”.

A tendência da escolha por narrativas minimalistas ou de antitrama em vez de estruturas clássicas e mais tradicionais pode ser uma tendência dos autores que trabalham por diversos motivos. Robert Mckee, ao citar os filmes de Hollywood que normalmente trabalham com as estruturas clássicas, aponta que:

Cineastas hollywoodianos tendem a ser extremamente (alguns diriam totalmente) otimistas em relação à capacidade da mudança da vida – especialmente para o melhor. Consequentemente, para expressar essa visão eles confiam na Arquitrama e em uma porcentagem excessivamente alta de finais positivos. Cineastas não hollywoodianos tendem a ser extremamente (alguns diriam “chiquemente”) pessimistas em relação à mudança, professando que quanto mais a vida muda, mais ela fica igual ou, pior, que a mudança nos traz sofrimento. Consequentemente, para expressar a futilidade, a destruição e a ausência de significado da mudança, tendem a criar retratos de forma de Não Trama, ou Minitramas e Antitramas extremas com finais negativos. (Mckee, p. 68)

Mckee fala sobre um discurso que se encontra na indústria do cinema há muitas décadas e que, até certo ponto, dura até hoje. Porém, todas as produções que trabalham aqui são oriundas de Hollywood, embora nem todas sejam dos maiores estúdios. De qualquer forma, a escolha por esse tipo de estrutura narrativa pode passar tanto por uma subversão do que aquele ambiente está acostumado quanto por uma visão própria da época. Ora, se é nas minitramas e antitramas que uma visão pessimista sobre o mundo é mais comum, o facto de os autores trabalharem em uma década de explosão de movimentos sociais e de uma consequente reação a tais movimentos pode também os influenciar de diversas formas. Sobre essa questão, Noel Carrol argumenta:

Uma forma de tentar conectar o gênero do terror com os propósitos de ordens sociais politicamente repressivas seria através da temática. Ou seja, alguém tentaria mostrar que existem certos temas politicamente repressivos encontrados de forma abrangente em todo o gênero que o gênero tende a reforçar. Por exemplo, pode-se argumentar que o gênero do terror é essencialmente xenófobo: os monstros, dada sua atitude inerentemente hostil em relação à humanidade, representam um “Outro” predatório e mobilizam, de uma forma que reforça interativamente, imagens negativas daquelas entidades políticas/sociais que ameaçam a ordem social estabelecida no nível de nação, classe, raça ou gênero. (Carroll, 197)⁶⁷

⁶⁷ Traduzido pelo autor, do original: One way to attempt to connect the horror genre with the purposes of politically repressive social orders would be thematic. That is, one would attempt to show that there

Como o próprio Caroll (p. 197) argumenta, essa interpretação obviamente não cabe em todos os filmes de terror, mas se encaixa em determinadas obras de determinados momentos.

A tendência de minimalismo e de antitrama pode também ter a ver também com as referências que os autores trazem em suas obras. *Midsommar*, por exemplo, tem influências de *Scener ur ett äktenskap* (1974, Ingmar Bergman), que apresenta uma narrativa minimalista. *The Lighthouse*, por sua vez, tem claras influências de *The Shinning*, filme que também possui uma estrutura minimalista. As influências certamente desempenham um papel importante para a escolha dos autores, mas elas sozinhas não criam as tendências apontadas aqui por mim. O que se pode observar com mais clareza é que, por conta da época em que esses autores vivem e da situação política no mundo e nos Estados Unidos em particular na década em que eles iniciaram suas carreiras como realizadores, utilizar o minimalismo e a antitrama parece um caminho encontrado por eles para expressar as angústias políticas, sociais e próprias do contexto histórico que vivem. Importa ressaltar que esse é apenas um caminho encontrado por eles e não o único, já que nenhum dos filmes de Jordan Peele foi citado nesse último subcapítulo, mas se encaixam em diversas outras tendências citadas por mim.

Para além do que motiva os autores a fazerem essas escolhas, é possível perceber que se trata de uma tendência e que, portanto, pode se expandir, tanto dentro dos Estados Unidos quanto em outros importantes polos cinematográficos, até porque, como já dito, existem muitos circuitos fora de Hollywood que naturalmente têm a tendência de trabalhar com o minimalismo e com a antitrama. Outra consequência que essa tendência pode indicar é uma evolução estrutural e autoral nas próximas obras de cada um deles, tendo em conta o que já foi feito até aqui.

are certain politically repressive themes found comprehensively across the genre which the genre tends to reinforce. For example, it might be argued that the horror genre is essentially xenophobic: monsters, given their inherently hostile attitude toward humanity, represent a predatory Other, and mobilize, in a way that interactively reinforces, negative imagery of those political/social entities which threaten the established social order at the level of nation, class, race, or gender.

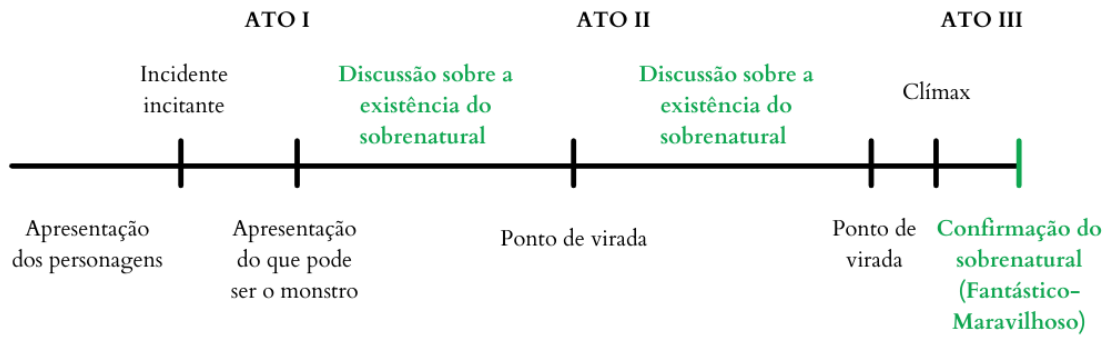


Figura 25 - Esquema narrativo de *The Lighthouse*

4. Conclusões

Ao iniciar minha pesquisa sobre as estruturas narrativas nos filmes de Jordan Peele, Ari Aster e Robert Eggers, meu objetivo era compreender quais são as principais tendências e características dessas estruturas, como elas são construídas e quais as razões que as justificam ou explicam. Para compreender tais narrativas de maneira mais profunda, percebi que, em alguns momentos, a pesquisa exigia desafios que iam além dos estudos das narrativas na sua mera dimensão estrutural: estudos sobre o simbolismo, sobre costumes, sobre a religião e até mesmo sobre história, revelaram-se, em alguns casos, necessários. Todos esses campos, apesar de não serem o centro da minha pesquisa, foram importantes para que houvesse uma uniformidade na análise das obras e para que pudéssemos compreender os motivos por trás das tendências narrativas de cada filme.

Também por isso, estrutura o trabalho em analogia com os três atos de uma narrativa e um prólogo, mostrou-se importante para o conteúdo e a organização da dissertação, uma vez que pude me atentar a mais detalhes em momentos específicos dos filmes, nomeadamente, aqueles que considerei mais importantes para o resultado final da pesquisa, articulando as análises das seis obras das quais nos ocupamos.

Realizado o trabalho de análise e reflexão, a primeira conclusão que cheguei é que, sim, as três tendências de estrutura narrativa apontadas (o pecado de existir, a dilatação da dúvida e a aceitação do mundo monstruoso) são predominantes nas obras desses autores, ainda que nem todas apareçam em todos os filmes. Além disso, também concluo que essas tendências só existem porque estruturas clássicas - tanto de terror quanto do cinema de modo geral - foram estabelecidas ao longo da história, contra as quais aquelas podem ser comparadas. Portanto, o que os autores aqui fizeram foi se aproveitar de elementos dessas estruturas clássicas para utilizá-los de uma maneira diferente em seus filmes. A forma como esses elementos foram utilizados, entretanto, tem relação direta com o contexto histórico em que essas obras estão inseridas, o que nos leva a minha segunda grande conclusão.

A década de 2010 foi marcada por manifestações sociais em diversas partes do mundo, impulsionadas principalmente pelo enorme crescimento das redes sociais, as quais fizeram com que grupos sociais, políticos e culturais de todo o planeta pudessem se comunicar com uma facilidade nunca antes experimentada. Dentro dessas manifestações, o anseio pela voz de minorias sociais se fez maior, vide movimentos como *#metoo* e *#blacklivesmatter*, que influenciaram mudanças em diversas esferas da sociedade, incluindo no cinema. É a partir desse contexto social que as tendências narrativas desses três autores podem, também, ser explicadas, levando-nos do *o pecado*

de existir, de que nos ocupamos no subcapítulo sobre os primeiros atos, em que geralmente há uma reflexão sobre a posição de minorias na sociedade, como ocorre em *Get Out* e *Us*, por exemplo; passando pela *dilatação da dúvida* (subcapítulo sobre segundos atos), onde geralmente há um debate sobre a crnaça ou não na existência de um monstro, o que pode ser relacionado com o sofrimento dessas minorias e se suas vozes devem ou não ser ouvidas. Dentro de uma estrutura onde há o pecado de existir, a dilatação desse momento de debate reflete, em parte, o debate que acontece na sociedade. Dessa maneira, filmes como *Midsommar* e *The Witch* fazem com que esse debate possa ser interpretado para além dos monstros que encontramos na tela, mas que podem também ser objetos de reflexão para a nossa realidade. Da mesma forma, a *aceitação do mundo monstruoso*, da qual nos ocupamos no subcapítulo sobre os terceiros atos, é geralmente um reflexo do processo final de transformação da sociedade, onde aquilo que é considerado pecaminoso acaba triunfando de certa forma. Adotando esse ponto de vista, tais finais podem ser considerados positivos, mesmo que isso não signifique necessariamente uma derrota dos monstros, como é o mais comum de acontecer em filmes de terror. Além de tudo isto, por se tratar de uma tendência, até mesmo filmes que não têm relação direta com questões sociais, como é o caso de *Hereditary*, também utilizam esse recurso.

A terceira conclusão que chego é que, em todos os filmes aqui analisados, há uma tentativa de se distanciar do que vinha sendo feito na década anterior neste gênero cinematográfico, ou seja, uma proposta de rompimento com as estruturas vigentes até então. Se o momento de dilatação da dúvida era quase nulo na década de 2000, como apontei na minha pesquisa, aqui ele é aumentado em muitas vezes até o fim. Da mesma forma, se o terceiro ato costumava ser apenas de confronto físico entre monstro e protagonista, aqui muitas vezes vemos personagens cederem às vontades do monstro sem relutar. Portanto, além da introdução das questões sociais como temática e problemática paralela à construção da história, denota-se igualmente uma relação direta de tentativa de ruptura ou inovação dentro das estruturas narrativas clássicas.

Apesar de ser um tema inesgotável e causador de controvérsia entre diversos autores, como observado no primeiro capítulo, acredito consegui reunir tudo aquilo o que de mais relevante me importava problematizar dentro dos objetivos principais estipulados através de uma análise tão completa quanto possível das estruturas narrativas desses seis filmes fosse feita da maneira mais completa possível das estruturas narrativas desses seis filmes, levando em conta a tradição do gênero de terror, as influências identificáveis e o contexto histórico e social no qual foram produzidos.

Realizado este trabalho, é possível que, no futuro, essas obras possam ser analisadas a partir de diversas outras perspectivas, dentro ou para além da narrativa, mas que possam ter a minha pesquisa como ponto de partida ou como referência. Por conseguinte, acredito que minha pesquisa, constituindo um estudo necessariamente parcial sobre essas problemáticas possa contribuir tanto para o estudo das narrativas quanto para o estudo do terror como gênero, seja a partir de uma perspectiva histórica, social ou artística.

Além das conclusões que cheguei, o estudo também se mostrou relevante para compreender como o cinema de terror, sobretudo aquele produzido nos Estados Unidos, deu mais um passo dentro da história do gênero. Nesse sentido, minha pesquisa pode ser relevante não apenas para o campo do estudo nas narrativas ou do terror, mas também da história do cinema de maneira geral, já que se trata de uma análise de filmes importantes dentro do seu contexto histórico.

Por fim, considero esse trabalho uma contribuição positiva para diversas áreas de pesquisa, mas sobretudo para o meu desenvolvimento pessoal, uma vez que a conclusão dessa dissertação me permitirá enxergar os estudos acerca de narrativa, gênero e história do cinema, de uma maneira muito mais profunda, o que certamente será de enorme contribuição para o avanço da minha vida acadêmica.

Bibliografia

- Barros, D. (2005). *Teoria Semiótica do Texto*. Ática.
- Barthes, R. (2001). *Introdução à análise estrutural da narrativa, presente em Aventura Semiológica*. Martins Fontes.
- Blake, M., & Bailey, S. (2013). *Writing the Horror Movir*. Bloomsbury.
- Caroll, N. (1991). *The Philosophy of Horror*. Routledge.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.
- Chevalier, J., & Gheebrent, A. (1982). *Dicionário de Símbolos* (16 (Edição original 1906) ed.). José Olympio.
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women and chain saws: The gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
- Dudenhoeffer, L. (2010). 'Evil against Evil': *The Parabolic Structure and Thematics of William Friedkin's The Exorcist*. Horror Studies.
- Freud, S. (1919/1996). *O Estranho*. Imago Editora.
- Kenneth Muir, J. (2011). *Horror films of the 1990s*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Klein, C. (2010). *Globalization and Transnational U.S Asian Genres*. University of Mississippi Press.
- Martins Campos, B. (2016). Trabalhar nos bastidores: ensaio acerca da condição feminina no puritanismo e fundamentalismo. *Gênero, Fundamentalismo e Religião*, 1(1), 38-54.
- Mcgill, A. B. (n.d.). The Witch, the Gat and the Devil: A discussion of Scapegoating and the Objetification of Evil in Robert Eggers' The Witch. *Theology Today*, 74(1), 409-414.
- Mckee, R. (2013). *Story*. Arte e Letra.
- Mcroy, J. (2008). *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Rodopi.
- Nelson, A. P. (2010). *Todorov's Fantastic and the Uncanny Slasher Remake*. University Press of Mississippi.
- Ryan-Bryant, J. (2020). The Cinematic Rhetorics of Lynching in Jordan Peele's Get Out. *Journal of Popular Culture*, 53(1), 92-110.
- Sharrett, C. (2009). *The Problem of Saw: "Torture Porn" and the Conservatism of Contemporary Horror Films*. Cineaste Publishers, Inc.
- Stensrud,, S. (2016). "The Witch: A New England Folk Tale, Tale," *Journal of Religion & Film*, 20(3), 4.
- Telotte, J. P. (1985). *Dreams of Darkness: Fantasy and the Films of Val Lewton*. University of Illinois Press.
- Todorov, T. (1970/2003). *As estruturas narrativas*. Perspectiva.
- Tudor, A. (2002). "Why Horror?" in *Horror the film reader*. Routledge.

Vogler, C. (2015). *A Jornada do Escritor: Estrutura mítica para escritores*. Aleph.

Filmografia

1408 (2007, Mikael Håfström)
28 Days Later (2002, Danny Boyle)
Alien (Ridley Scott, 1979)
Antichrist (2009, Lars Von Trier)
Attack of the 50 Foot Woman (1955, Nathan Juran)
Black Chirstmas (1974, Bob Clark)
Busanhaeng (2016, Yeon Sang-ho)
Cannibal Holocaust (1980, Ruggero Deodato)
Carrie (1976, Brian de Palma)
Cat People (1942, Jacques Tourneu)
Creature from the Black Lagoon (1954, Jack Arnold)
Christine (1983, John Carpenter)
Dark Water (2005, Valter Salles)
Dawn of the Dead (1978, George Romero)
Der Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920)
Doppelganger (1993, Avi Nasher)
Dracula (1931, Tod Browning, Karl Freund)
Evil Dead (1987, Sam Raimi)
Faust – Eine Deutsche Volkssage (F.W Murnau, 1926)
Final Destination (2000, James Wong)
Frankenstein (J. Searle Dawley, 1910)
Frankenstein (1931, James Whale)
Friday the 13th (1980, Sean S. Cunningham)
Friday the 13th (2009, Marcus Nispel)
Gothika (2003, Mathieu Kassovitz)
Gojira (1954, Ishirō Honda)
Halloween (1978, John Carpenter)
Halloween (2007, Rob Zombie)
Hostel (2005, Eli Roth)
Honogurai Mizu no soko kara (2002, Hideo Nakata)
I Know What you Did Last Summer (1997, Jim Gillespie)
Invasion of the Body Snatchers (1956, Don Siegel)
It! The Terror from Beyond Space (1958, Edward L. Cahn)
Insidious (2011, James Wan)
Jaws (1975, Steven Spielberg)
Kwaidan (Masaki Kobayashi, 1964)

L'aldilà (1981, Lucio Fulci)
La Piel que Habito (2011, Pedro Almodóvar)
Le Manoir du diable (George Méliès, 1896)
Les Diaboliques (1955, Henri-Georges Clouzot)
Les Yeux sans visage (1960, Georges Franju)
M (1930, Fritz Lang)
Misery (1990, William Goldman)
Nightmare on Elm Street (1984, Wes Craven)
O Duplo (2012, Juliana Rojas)
Pet Sematary (1989, Mary Lambert)
Poltergeist (Tobe Hooper, 1982)
Possession (1981, Andrzej Żuławski)
Prom Night (1980, Paul Lynch)
Psycho (1960, Alfred Hitchcock)
Rec (2008, Jaume Balagueró, Paco Plaza)
Repulsion (1965, Roman Polanski)
Rosemary's Baby (Roman Polanski, 1968)
Saw (2004, James Wan)
Scener ur ett äktenskap (1974, Ingmar Bergman)
Scream (Wes Craven, 1995)
Secret Window (2004, David Koepp)
Shaun of the Dead (2004, Edgar Wright)
Shutter (2004, Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom)
Shutter (2008, Masayuki Ochiai)
Suspiria (1977, Dario Argento)
Tarantula (1955, Jack Arnold)
The Amityville Horror (1979, Stuart Rosenberg)
The Amityville Horror (2005, Andrew Douglas)
The Blair Witch Project (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999)
The Changeling (Peter Medak, 1980)
The Conjuring (2013, James Wan)
The Dead Don't Die (2019, Jim Jarmusch)
The Exorcist (1974, William Friedkin)
The Exorcism of Emily Rose (2005, Scott Derrickson)
The Fly (1986, David Cronenberg)
The Haunting (1963, Robert Wise)
The Invisible Man (1931, James Whale)

The Night of the Living Dead (George Romero, 1968)
The Omen (1976, Richard Donner)
The Others (2002, Alejandro Amenábar)
The Pit and the Pendulum (1961, Roger Corman)
The Ring (2002, Gore Verbinski)
The Rite (2011, Mikael Håfström)
The Sixth Sense (1999, M. Night Shyamalan)
The Shining (Stanley Kubrick, 1980)
The Skeleton Key (2005, Iain Softley)
The Slumber Party Massacre (1982, Amy Holden Jones)
The Texas Chain Saw Massacre (1974, Tob Hooper)
The Thing from Another World (1951, Christian Nyby)
Twilight (2008, Catherine Hardwicke)
Urban Legend (1998, Jamie Blanks)
Ringu (1998, Hideo Nakata)
War of the Worlds (1953, Byron Haskin)
Wes Craven's New Nightmare (1994, Wes Craven)
White Zombie (1936, Irmãos Halperin)