

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Faculdade de Comunicação

As Duas Faces do Medo:

Análise dos mecanismos de produção do medo
nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes.

Gabriela Amaral Almeida

Salvador, março de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Faculdade de Comunicação

As Duas Faces do Medo:

Análise dos mecanismos de produção do medo
nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes.

Gabriela Amaral Almeida

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

Orientador: Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes

Salvador, março de 2003

Este trabalho é dedicado aos meus pais,
Luis Jorge e Maria Verônica, e à minha irmã, Mariana.

Agradecimentos

A redação deste trabalho é o resultado de quatro anos de estudo, durante os quais encontrei apoio e incentivo mais do que suficientes de muitas pessoas. Obrigada aos meus pais e à minha irmã, Mariana, por sempre terem acreditado em mim. Quatro anos também foram suficientes para que eu me aproximasse de um grupo maravilhoso que, além da amizade, me proporcionou uma troca de conhecimentos inigualável – faço questão de citá-los, um a um, aqui: Érico, Fernanda, Greice, Juliana, Lílian, Lucas, Ludmila, Luis, Rodrigo e Rodrigo C. Aos amigos de longa data – Stefan, Luciana, Tatiane, Juliana –, os meus agradecimentos mais do que sinceros. Ainda na seção “amigos”, um agradecimento especial a Igor Correia, meu socorro nas horas de “panes tecnológicas”. Agradeço também ao Prof. José Benjamin Picado, cuja contribuição durante o percurso acadêmico foi de suma importância. Em especial, meu muitíssimo obrigada ao Prof. Wilson da Silva Gomes, pela orientação enriquecedora e pontual.

Resumo

A finalidade do presente trabalho de conclusão de curso é promover um estudo, baseado na poética, de três livros de horror/terror de autoria do escritor norte-americano Stephen King, bem como da trilogia fílmica originária destes três livros. A saber, os livros são *Carrie*, *A Estranha*, *O Iluminado* e *O Cemitério*, e os filmes – homônimos – respectivamente dirigidos por Brian De Palma, Stanley Kubrick e Mary Lambert. Os propósitos deste trabalho são três e interligados. Buscou-se: 1) identificar os mecanismos recorrentes na produção do medo, efeito característico de filmes de horror/terror, no conjunto de filmes citado; 2) empregar o mesmo movimento de análise no exame dos livros selecionados, verificando de que forma o texto literário de horror/terror funciona; e 3) apontar, de modo geral, de que maneira as estratégias de produção de efeito de um romance migram para o campo fílmico à hora de uma adaptação.

Sumário

Apresentação	07
Introdução	08
1. Metodologia	11
1.1. A Poética de Aristóteles	11
1.2. A Poética do Filme	12
2. Capítulo I	14
2.1. O Horror no Cinema	14
2.2. Terror e Horror	18
2.3. O suspense como guia da narrativa	25
3. Capítulo II	35
3.1. Considerações Iniciais	35
3.2. Horror na Literatura – Contextualização	38
3.3. Literatura de Consumo	43
3.4. Análise dos livros	45
4. Capítulo III	62
4.1. Literatura e Cinema	62
4.2. Da Literatura de Horror ao Cinema	63
4.3. Alguns aspectos da Adaptação	65
5. Considerações Finais	71
6. Referências Bibliográficas	74
7. Corpus de Análise	76
7.1. Filmes	78
7.2. Livros	78

Apresentação

O objetivo deste trabalho consiste na aplicação da Poética do Filme, uma metodologia de análise fílmica desenvolvida no Laboratório de Análise de Ficção Audiovisual por uma equipe de pesquisadores sob a coordenação do prof. Wilson Gomes, ao estudo de um conjunto de filmes de horror e terror adaptados de obras literárias de Stephen King. A proposta inclui, além da aplicação da metodologia a um corpus representativo do cinema de horror, a adaptação dos pressupostos de Poética do Filme para o desenvolvimento de uma metodologia de análise literária (que contemplará o estudo dos livros escolhidos). Por fim, ainda há a proposta de se examinar a continuidade e a descontinuidade das estratégias, dispositivos e mecanismos típicos dos gêneros (o horror e o terror) quando os recursos expressivos da literatura são adaptados à linguagem do cinema.

Considerando-se a limitação de espaço de uma monografia de conclusão de curso – e sabendo que a tese aqui proposta ir-se-á estender a horizontes maiores num programa de mestrado próximo –, foram escolhidas apenas três obras literárias do citado autor, bem como a trilogia fílmica originária destas. Os romances são “O Cemitério” (*Pet Sematary*, 1983), “Carrie, A Estranha” (*Carrie*, 1974) e “O Iluminado” (*The Shining*, 1977), e seus correspondentes cinematográficos são, respectivamente, “O Cemitério Maldito” (*Pet Sematary*, 1989 – dirigido por Mary Lambert), “Carrie, A Estranha” (*Carrie*, 1976, de Brian De Palma) e “O Iluminado” (*The Shining*, 1980, de Stanley Kubrick).

Os propósitos da pesquisa são, então, três e interligados: 1) aplicar a poética do filme a um corpus típico do cinema de horror, o que permitirá, ao mesmo tempo, mais uma fase de teste do método e uma forma do seu aperfeiçoamento; 2) examinar questões relacionadas às interações entre as linguagens literária e cinematográfica do ponto de vista das estratégias de produção de efeitos e sentidos situadas no interior de cada obra (tanto dos livros quanto dos filmes); 3) identificar os componentes e estruturas fundamentais da poética do horror, tanto naquilo que é comum às estratégias literárias e fílmicas quanto no que tange às diferenças entre os dois recursos. Desta forma, o primeiro capítulo se ocupa da análise dos filmes; o segundo, do exame dos livros; e o terceiro figura como uma tentativa de análise dos mecanismos de adaptação entre a duas linguagens (literária e fílmica).

Introdução

As narrativas de ficção, literárias ou cinematográficas, compõem-se de certos paradigmas narrativos já sedimentados, que têm como pressuposto a ordenação de um conjunto de estratégias utilizadas para suscitar um determinado conjunto de efeitos nos seus receptores. Na obra do escritor Stephen King, tanto a literária quanto os filmes que advêm desta, tal organização interna mostra-se bastante articulada em virtude mesmo da especificidade dos gêneros dos quais se vale: o horror e o terror. Tais gêneros se apóiam basicamente na engenhosidade de seus mecanismos internos, a saber, por exemplo, a construção de monstros, a remissão constante a um futuro inquietante e desconhecido, a dosagem do tempo visando estabelecimento de tensão narrativa, dentre tantos outros, todos dispostos com uma finalidade específica: a de estabelecer tensão e causar medo.

O Laboratório de Análise em Ficção Audiovisual, ministrado pelo professor Wilson Gomes e financiado pelo PIBIC buscou, em seus três anos de atividade, desenvolver uma metodologia de análise fílmica que desse conta de amparar todo e qualquer texto destinado ao exame de materiais audiovisuais (filmes) com um conjunto de parâmetros a serem analisados obrigatoriamente. A metodologia baseia-se em alguns conceitos básicos da Poética de Aristóteles sobre o funcionamento de obras narrativas, segundo a qual todo e qualquer material narrativo pode ser examinado no nível da sua percepção. Para tanto, faz-se necessário avaliar de que maneira a obra está organizada internamente para que chegue a provocar determinada reação em seu fruidor, de onde se conclui que toda obra *é*, de fato, meticulosamente articulada para suscitar *efeitos* – o medo, no caso do horror e do terror – no espectador a que se destina.

A aplicação da metodologia de análise de obras audiovisuais – intitulada *Poética do Filme* – ao corpus proposto apresenta-se como um horizonte de estudo promissor. A exemplo de todo gênero específico de produção de efeito, *horror* e *terror* encerram mecanismos estratégicos e estruturas narrativas muito próprios. Verificar as estratégias destes gêneros no corpus fílmico aqui proposto é uma maneira de, com maior rigor de pesquisa, aplicar e testar a metodologia de análise fílmica estudada no Laboratório de Análise em Ficção Audiovisual, no período de 2000 a 2003 – grupo do qual faço parte há dois anos. O primeiro estágio de análise, pois, se encontra no segundo capítulo do presente trabalho.

A análise dos mecanismos de produção de efeito, no caso específico do horror, ainda pode ser verificada em outros veículos, como é o caso da literatura. Desta forma, o exame do funcionamento de algumas estratégias literárias para estabelecimento do medo também desponta como estudo promissor – tal tentativa pode ser encontrada no segundo capítulo.

Stephen King é um dos escritores de língua inglesa mais lidos em todo o mundo. Sua bibliografia é constituída de mais de 60 romances, da qual a imensa maioria já foi adaptada para o cinema. O escritor é considerado, atualmente, um dos maiores representantes do gênero *horror* na literatura, sendo sua obra fonte inesgotável para a produção cinematográfica. Seus envolvimento e contribuição para o gênero consistem, *per se*, a justificativa para escolha de parte do corpus de análise aqui proposto: o escritor, por inventividade e engenhosidade consideráveis na elaboração de suas histórias fantásticas, surge como um meio adequado através do qual se pode verificar o funcionamento de uma *Poética do Horror*.

Quanto aos filmes escolhidos, optou-se por estes três exemplos especificamente por conta da contribuição de cada qual, em separado, para a proposta de estudo que se delinea aqui. Além de dirigidos por cineastas de “escolas” diferentes – o que, certamente, contribui para a diversidade estética das obras; conseqüentemente, as diferentes formas de trato com a linguagem cinematográfica adotadas por cada um dos diretores nos garantem a possibilidade de realização de um estudo de cinema rico e diferenciado –, cada filme é partidário, digamos assim, de um gênero específico. *Carrie*, *A Estranha* é um exemplo típico de filme de *terror*; *O Cemitério Maldito*, por sua vez, é um representante fiel do gênero *horror*; e *O Iluminado* aparece como um exemplar interessante da mescla destes dois gêneros os quais, a saber, se pretende diferenciar e atribuir características distintas no trabalho.

A escolha específica de filmes feitos a partir de obras literárias ainda permitiu que fossem verificados alguns aspectos da interação entre as linguagens literária e cinematográfica; buscou-se (no terceiro capítulo do trabalho) identificar de que maneira algumas das estratégias de produção de efeito na literatura se adequam às telas à hora do movimento de adaptação de livros para filmes (a tentativa, no entanto, mostra-se bastante

embrionária, característica mesmo de um primeiro estágio de análise que se apresenta como horizonte de pesquisa e análise num futuro próximo – o mestrado).

1. Metodologia

1.1. A Poética de Aristóteles

O termo “poética” consolidou-se como uma disciplina relacionada à técnica, i.e., aos processos que envolviam a feitura da obra poética – a saber, da poesia lírica –, e que, como termo isolado, se referia justamente ao conjunto de regras específicas do *fazer* do gênero artístico em questão. A poética diria respeito ao estudo dos saberes, competências e destrezas que, por serem verificados à hora do fazer artístico, também poderiam servir de pressupostos, figurando como horizonte metodológico para a produção e avaliação de obras futuras.

A principal obra a dar conta, de maneira precisa, da questão da poética e de sua utilidade no campo da análise de objetos artísticos é a “Poética de Aristóteles”. Nesta obra específica, Aristóteles isola a *tragédia* como objeto de estudo, analisando seus propósitos, seu processo de construção e seus elementos constituintes, isolando a arquitetura deste gênero específico de representação. Longe de ser tomada como um tipo de esforço rígido de prescrição e legislação sobre a poesia, a Poética deve ser vista como uma instância destinada ao estudo das relações entre os gêneros de representação (peças teatrais, poesia, etc) e o espectador, partindo do pressuposto de que toda obra, qualquer que seja seu formato, é um amálgama de estratégias meticulosamente organizadas para a produção de efeitos (estes antevistos pelo realizador) sobre o seu receptor.¹

Dos seus estudos sobre os processos de produção de efeito, Aristóteles funda dois pressupostos fundamentais. O primeiro é aquele que define a poesia (representação²) como “imitação”; o segundo defende que é dela (da poesia) que se aufere a reação do fruidor da obra, o seu prazer. Aristóteles divide a obra em seis partes constituintes – a saber: *mito*, *caráter*, *elocução*, *espetáculo* e *melopéia*. O *mito* diria respeito à representação das ações; ao *caráter* corresponderia o que hoje em dia se conhece pela caracterização dos personagens (caráter, aqui, que se refere precisamente ao conjunto de falas destes personagens); a *elocução* diria respeito à estruturação métrica do poema; o *espetáculo*

¹ ARISTÓTELES *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. p. 68.

² Segundo Aristóteles, a poesia é imitação do ponto de vista narrativo (para o qual se faz necessária a figura de um narrador) e do ponto de vista da *mimesis*, i.e., da representação da história por um elenco (atores).

concerniria à encenação (performance cênica); e, por fim, a *melopéia* diria respeito ao efeito particular causado pela representação. De todos estes elementos, o *mito* seria o que deveria receber uma maior atenção do poeta, sobrepondo-se até aos modos de representação dramática (segundo o autor, uma obra deve emocionar o espectador mesmo quando não estiver sendo encenada).

Mesmo destinando ao *mito* o papel fundamental na construção dramática, Aristóteles defende que a destreza do poeta reside, também, na sua capacidade de identificar, administrar e manipular todos os outros materiais de composição de maneira que estes, a depender de sua disposição final, produzam os efeitos específicos de cada gênero de história. O cinema, pois, surge como passível de ser analisado por uma metodologia derivada desta (aristotélica), vez que é justamente na manipulação de recursos que lhe são próprios (fotografia, enquadramento, som, montagem, etc.) que ele se realiza, além de agregar – devidamente modificados – alguns dos recursos próprios da tragédia analisada por Aristóteles (posto, obviamente, que o cinema também se ocupa de *narração*).

Figurando como um gênero narrativo contemporâneo, o cinema pede, no entanto, uma análise que seja distinta daquela mesma aplicada a modos de expressão artísticos mais antigos. Fez-se necessário, durante o percurso da pesquisa no Laboratório de Análise em Ficção Visual, realizar uma adaptação dos apontamentos poéticos, tendo como guia a existência de materiais outros utilizados à hora da concepção da obra (filme) que não os mesmos utilizados numa peça teatral. A linguagem cinematográfica fornece os elementos para compor o conjunto de termos a serem observados à luz dos efeitos que são capazes de produzir no espectador.

1.2. A Poética do Filme

A metodologia de análise fílmica não busca determinar uma teoria que feche, em suas regras, a condução e abordagem de todo e qualquer texto que se proponha a analisar produtos audiovisuais; não se trata, segundo Gomes³, de uma teoria geral da interpretação do filme ou de uma resposta global à pergunta sobre como analisar um filme, mas de uma

³ GOMES, Wilson. *A Poética do Cinema e a questão do método*, Salvador, FACOM – UFBA, 2001. (texto não-publicado).

perspectiva analítica, que acreditamos capaz de orientar o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica, apoiada, por sua vez, em uma teoria sobre o funcionamento do filme.

Gomes⁴ pontua que uma obra só recebe título de “obra” quando se efetiva, quando produz alguma espécie de efeito sobre o apreciador. Um filme de horror, por exemplo, elenca um determinado conjunto de regras que irá se encarregar de despertar medo no seu receptor – caso isto não aconteça, há problemas a serem analisados na estrutura interna da obra que, por algum descuido, não conseguiu atingir o êxito esperado (nota: aqui se pressupõe, logicamente, a existência de um “leitor-modelo”, i.e., aquele devidamente capacitado para “entender” ao que se propõe a engrenagem de um texto filmico). O cineasta constrói a recepção de sua obra combinando estratégias para produção de efeitos. O mecanismo envolve a seleção, manipulação e exibição dos diversos materiais filmicos de acordo com o efeito que se deseja provocar no espectador.

Desta maneira, a análise filmica se encarrega de fazer o percurso contrário da realização da obra. Em primeiro lugar, ela deve partir da identificação dos efeitos provocados para uma posterior identificação e avaliação das estratégias utilizadas para criação destes efeitos. A análise de um filme deve partir do que pode ser visto e apreendido (sua apreciação) para uma posterior formulação do texto. Não que sejamos capaz de identificar exatamente quais as intenções do autor em cada parte do filme, mas é certo que podemos julgar como algumas destas intenções se mostram no próprio texto filmico, à hora de sua recepção. Todo filme, portanto, é uma estrutura passível de ser desmembrada e estudada nas suas propriedades, programas e estratégias específicas utilizadas.

Um filme, ou um conjunto de filmes, pode ser estudado a partir de três abordagens fundamentais: a chamada “pré-textual”, mais ampla, visa utilizar um filme como fonte para estudos em outras áreas, como a sociologia ou a psicologia, por exemplo. Esta abordagem não visa analisar o filme em si, mas um conjunto de comportamentos, atitudes e outras manifestações sociais que transparecem no mesmo. O outro tipo de abordagem é a conhecida como “contextual”, ou seja, é aquela que busca demonstrar as relações do filme com o mundo a ele externo.

O terceiro tipo de abordagem analisa o filme em suas relações intrínsecas. Trata-se da abordagem “textual”, que descreve os mecanismos intrínsecos do filme, seus êxitos

⁴ GOMES, Wilson. Ibidem.

internos e efeitos programados dentro de uma configuração particular. A abordagem textual precisa identificar os mais diferentes níveis de composição fílmica; não somente os elementos técnicos – como iluminação, cores, cenários, efeitos musicais e sonoros, edição e movimentos de câmera – e narrativos – roteiro, caracterização dos personagens, desenvolvimento da trama –, mas também a análise da utilização desses elementos no processo de produção de efeitos no espectador. Para a análise do cinema de horror, que se vale basicamente da estruturação de programas que têm o objetivo declarado de suscitar reações emocionais no espectador, este tipo de abordagem é o mais adequado.

Os programas para produção de efeito utilizados em um filme podem ser de três tipos, a saber: 1) programas estéticos, que agregam o conjunto de estratégias voltadas para a produção dos efeitos de sensação, 2) programas poéticos, que encerram um conjunto de estratégias voltadas para a produção de efeitos emocionais e 3) programas semióticos, que contemplam um conjunto de estratégias voltadas para a produção de sentido. O uso destes programas, aliado à integração dos materiais de composição – parâmetros plásticos, visuais, teatrais, sonoros, narrativos –, é o que dá peso a uma obra cinematográfica, e é isto que deve ser levado em conta à hora da análise.

Seguindo esta mesma lógica de análise da organização interna da obra, a análise literária dos livros de Stephen será feita no sentido mesmo de mapear programas de efeito existentes em seu interior. A adaptação da metodologia proposta para filmes à análise literária é possível graças ao gênero de que se ocupa: o horror, que busca, antes de qualquer coisa, suscitar uma série de efeitos como medo, angústia, expectativa no receptor. O levantamento de uma *poética do horror* abarcará, portanto, tanto a análise de obras cinematográficas quanto a de obras literárias.

2. Capítulo I

2.1. O horror no cinema

O que diferencia o horror dos outros gêneros? Horror e terror são a mesma coisa? Prestemos atenção ao que acontece com frequência quando assistimos a filmes que reúnem cenas de suspense, monstros e enredos sobrenaturais: “Assisti ao *O Cemitério Maldito*⁵, aquele filme de terror”. O erro certamente não está na fita escolhida para um suposto divertimento do fim de semana de alguém, mas tão somente na forma com que a obra em questão é classificada. É daí que vem a defesa do horror como um gênero único no campo das classificações narrativas, que não deve ser confundido com terror, suspense ou qualquer outro “similar”.

Em primeiro lugar, faz-se necessária uma explanação acerca dos elementos que fazem do horror o gênero específico que será defendido aqui. Segundo Noël Carroll⁶ em seu “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração” – um verdadeiro tratado acadêmico sobre o gênero, cujas teses e definições perpassam, com bastante força, o presente trabalho –, a marca característica do horror situa-se no seu lugar de recepção. Isto é, um filme será classificado como “de horror” se e somente se for capaz de provocar um determinado afeto no espectador. A reação de uma platéia-modelo no momento da recepção de um filme, este sim é o elemento-chave para a defesa de um gênero que tem seu nome derivado do próprio afeto que é destinado a provocar⁷.

Que tipo de afeto é este, então, que classifica o horror como um gênero absolutamente distinto de tantos outros que, inclusive, com ele se parecem (vide a classificação de *O Cemitério Maldito* como filme “de terror” no exemplo supracitado)? A marca de identidade do horror é, justamente, a capacidade que este tem em causar “horror” em seu público. Não se trata de medo, apreensão ou expectativa apenas – tais sentimentos também podem ser desencadeados por outros tantos gêneros narrativos que não o horror própria e exclusivamente; mas sim, do estado específico causado por um gênero que

⁵ *O Cemitério Maldito (Pet Sematary)*. Direção de Mary Lambert, EUA, 1989. 1 videocassete.

⁶ CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror – ou Paradoxos do Coração*. Campinas, São Paulo. Editora Papirus. 1999.

⁷ CARROLL, Noël. Idem. p. 30.

perpassa várias formas de manifestações artísticas e se mantém coerente, inconfundível, inimitável.

A este tipo específico de afeto Carroll dá o nome de “horror artístico” apenas para evitar confusões de ordem semântica com o termo “horror”, que por sua vez é um sentimento ordinário (por ordinário entenda-se cotidiano, comum) passível de ser desencadeado por qualquer outra coisa que não somente o horror-gênero. O “ficar horrorizado” pode ser desencadeado por qualquer evento que viole minimamente a ordem cotidiana das coisas: a notícia de um assassinato brutal, o buraco na camada de ozônio, um ataque terrorista, etc. Provocar “horror artístico”, por sua vez, é trabalho que compete a uma série de especificidades narrativas que serão estudadas, neste capítulo, em conjunção com as características específicas do cinema.

A proposta de tal análise conjugada, bom que se diga, não é novidade, para não dizer da mesma óbvia. O caráter de “narratividade” não está posto em uma única forma (exemplo: literatura), mas se estende às mais diversas manifestações artísticas, e definitivamente encontra morada ideal no cinema. “A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias”⁸.

O filme, tal qual se conhece hoje, é absolutamente narrativo: dura por volta de duas horas, e se propõe a expor fatos através de cenas que narram, contam, mostram uma história. Aos longas que serão estudados neste capítulo – a saber, *O Cemitério Maldito* (Pet Sematary, 1989), *O Iluminado*⁹ (*The Shining*, 1997) e *Carrie, a Estranha*¹⁰ (*Carrie*, 1976) – serão reservados, portanto, dois movimentos distintos de análise: 1) a classificação de seu gênero narrativo segundo as características próprias do horror-gênero e 2) de que maneira tais características operam numa obra cinematográfica, isto é, como a “gramática do cinema” funciona na perspectiva da produção do medo.

A narrativa cinematográfica de horror busca provocar horror-artístico em seu espectador – e quando isto não acontece, há algum erro estratégico no seu processo: algum monstro mal-construído, atrasos e/ou adiantamentos na decifração dos enigmas,

⁸ BARTHES, Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: A.A.V.V. *Análise Estrutural da Narrativa* (Seleção de Ensaios da Revista “Communications”). PINTO, Milton José (org). Petrópolis: Vozes, 1976; pg.19.

⁹ “O Iluminado”. (*The Shining*). Direção de Stanley Kubrick, EUA, 1980. 1 videocassete.

¹⁰ “Carrie, A Estranha” (*Carrie*). Direção de Brian de Palma, EUA, 1976. 1 videocassete.

superexposição de elementos que devem ser apenas sugeridos (para que seja mantida a atmosfera de tensão e mistério), dentre vários outros. A poética do cine-horror que aqui se aplicará, portanto, consiste tão somente no exame do funcionamento interno da obra fílmica, que por sua vez encontra respaldo suficiente na metodologia adotada (devidamente explicada na introdução). Segundo Carroll, cujas pretensões de análise se estendem ao presente trabalho, o que se quer é buscar explicar o horror por conta dos afetos que o mesmo é destinado a causar no público.

O estudo deste lugar de recepção, no entanto, não se define pela verificação da reação de uma platéia submetida à teste (e nem isto seria necessário para as ambições do presente trabalho). Não se quer, aqui, realizar um estudo de recepção – o que exigiria, logicamente, pesquisa de público; tal prática deslocaria o foco de atenção das obras em si (os filmes) para o exame de seu impacto num determinado contexto social (o estudo migraria, pois, de *textual* para *contextual*, e teríamos um projeto absolutamente diferente) –, mas sim, de se verificar a relação normativa entre obra e platéia, ou seja, de que maneira o público *deve* reagir à obra de horror artístico. Todo texto – fílmico ou literário – ordena dispositivos segundo o horizonte de exigências previsto no mecanismo de recepção de um leitor/espectador-modelo¹¹ (um leitor/espectador imaginário é para “quem” se escreve/filma, para quem os elementos narrativos são ordenados).

É prevendo causar horror artístico neste suposto receptor, nesta instância imaginária que se esgueira por entre as etapas do processo de criação de uma obra e que guia as estratégias narrativas do seu criador, que surge o horror-gênero. O movimento de análise que será feito, pois, apóia-se na reconstituição minuciosa das etapas de criação que, numa obra pronta, estão fundidas e, para provocar o resultado pretendido, aparentemente inseparáveis (o apreciador comum, durante a apreciação de um filme, fica tecendo considerações sobre o som, os movimentos de câmera, a interpretação de cada personagem; tudo é consumido como uma coisa só no momento exato da fruição: se frui *o filme*, e não seus elementos isolados. “Um filme de ficção divide-se em um certo número de segmentos autônomos. Sua autonomia é apenas evidentemente relativa, pois cada uma só toma sentido em relação ao filme¹²”). A categorização dos longas como pertencentes ou não ao gênero

¹¹ ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹² METZ, Christian. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: A.A.V.V. *Análise Estrutural da Narrativa* (Seleção de Ensaios da e Ensaios da Revista “Communications”). Petrópolis: Vozes, 1976. p. 201

horror delinea-se como o horizonte ideal para que, num segundo movimento, se parta para o exame de seu *texto filmico*¹³.

A primeira maneira de distinguir o horror de outros gêneros é através de um elemento constituinte específico: os monstros. Este personagem é típico do gênero e é dele, e da sua relação com os personagens, que surge o sentimento que se busca diferenciar aqui do simples temor, medo, expectativa – o horror artístico. “Correlacionar o horror com a presença de monstro dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais”¹⁴.

2.2. Terror e Horror.

O Cemitério Maldito é, certamente, a única obra considerada essencialmente de horror dentre as três estudadas aqui. O enredo do filme obedece à lógica da produção do medo segundo a presença ameaçadora de seres que, além de perfeitamente encaixados no esquema tático de narrativas que se valem do suspense¹⁵ para instaurar o clima de tensão e expectativa, ainda causam repulsa, asco, nojo nas suas vítimas em potencial. Um bom monstro, digamos desta maneira, é condição primordial para a produção de um bom enredo de horror.

Em *O Cemitério Maldito*, a família Creed (Louis, Rachel, o pequeno Gage e Ellie) acaba de se mudar para uma nova casa numa cidade do interior dos Estados Unidos. Pela bela moradia, a jovem família, no entanto, pagará um preço bastante caro: nas suas proximidades, existe um antigo cemitério indígena cujo solo pedregoso é capaz de trazer qualquer ser-vivo morto de volta à vida. Logicamente, as novas criaturas pós-sepultamento na são nada agradáveis – e é dessa “desagradabilidade” específica que surgem os melhores exemplares de monstros (e, conseqüentemente, os melhores enredos de horror).

¹³ “Falar de texto filmico é considerar o filme como discurso significante, analisar seu (s) sistema (s) interno (s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar.” – AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. São Paulo. Editora Papirus. 1994.

¹⁴ CARROLL, Noël. *Ibidem*. p.31.

¹⁵ O conceito de “suspense” será mais bem explicado num momento posterior do texto. Mas se adianta aqui que o termo é tratado não como o gênero narrativo que comumente se atribui a filmes nas videolocadoras, mas como um dispositivo narrativo que pode ser requisitado por qualquer história – romances, policiais, e, inclusive (e principalmente), os filmes de horror – quando se pretende instaurar um determinado efeito de expectativa. Por hora, e em linhas gerais, entenda-se o termo como toda e qualquer estrutura que envolva antecipação de fatos que, pela indefinição de seus desfechos, causam agonia profunda no espectador.

O primeiro a retornar do mundo dos mortos é Winston Churchill, o gato da família. “Church” funciona como uma espécie de epígrafe para algo que está muito próximo de acontecer: em proporções menores, como uma amostra, a diretora Mary Lambert nos dá a ver, fisicamente, o quão funestas podem ser as conseqüências dos que brincam com os mortos. O gato-zumbi reúne todas as características comumente utilizadas para compor a monstruosidade destes seres particulares. Coligando elementos como impureza e periculosidade iminente, as aparições de Church despertam nos personagens as reações que se pretende arrancar também da platéia – medo, repulsa, nojo.

O que diferencia Church de outro monstro de qualquer outra história (porque o elemento “monstro” não é particular do gênero horror) está justamente no estabelecimento de sua relação com a família Creed – especialmente com Louis, o responsável por transformá-lo no ser hediondo que é. Church está devidamente alocado no esquema tático de produção de medo e repugnância, reunindo uma boa quantidade das características necessárias para que figure como um ser impuro e, portanto, renegado. Carroll elucida, numa passagem de seu livro:

*“No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros ou imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os vêem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa”.*¹⁶

O gato, que foi atropelado por um caminhão e, há algumas cenas, estava estendido no chão, ressurgiu dos mortos. Esta contraposição de imagens – *vivo* e *morto* – serve para frisar a classificação de Church enquanto um ser corrompido, uma criatura cujas características violam totalmente as leis da natureza. A repugnância sentida por Louis – e que também será sentida por nós, uma vez que a arquitetura das emoções que acometem os personagens principais corre em paralelo com as emoções suscitadas em nós, platéia (este tópico será desenvolvido mais adiante) –, esta sua repulsa para com o monstro pode ser evidenciada na maneira com que Lambert ressalta suas emoções:

- *Meu Deus, eu não acredito!*

¹⁶ CARROLL, Noël. Idem p.39

Antes mesmo que a diretora nos dê a ver a repugnância visual do bicho, ela a sugere concentrando-se nas reações que ele é capaz de provocar. E é justamente neste lugar de recepção que está a chave para a classificação do gênero em questão.

A este mecanismo chamemos de “efeito-espelho”: antes mesmo de nos enojarmos com os aspectos repugnantes do gato – pele podre, olhos que brilham no escuro, pêlo manchado de sangue, andar vacilante –, nos arrepiamos diante da reação do protagonista. Louis demonstra sua incredulidade com um esgar de olhos e boca, e, de susto e medo, não consegue manter-se em pé, esbarrando numa estante cheia de latas. O cuidado no “não-mostrar” e a atenção dispensada ao “sugerir” diminuem o peso de uma “estética (visual) da monstruosidade”.

Aqui se faz necessário discorrer sobre um aspecto importante do horror cinematográfico: há de se coordenar, com parcimônia, a aparição dos monstros para não incorrer na falha básica que é a destituição do seu caráter ameaçador. Quando, por algum motivo, o monstro, ao invés de causar repugnância, é: 1) visto com benevolência pelos personagens, ou 2) tornado risível pelo absurdo de sua estrutura física não-convincente, tanto pode ter havido equívoco na classificação do gênero (o caso 1) quanto podem existir falhas estratégicas no curso da narrativa (caso 2).

Como já foi dito, Church é a pequena amostra do que está para acontecer na história, que é, a saber, a morte inesperada de Gage, o filho caçula dos Creed. A julgar pela dificuldade da família em aceitar a morte do bicho de estimação, a platéia antevê, apavorada, o destino do bebê injustamente atropelado por um caminhão nas imediações da casa: o cemitério indígena. Crianças, via de regra, constituem um material precioso na arquitetura da monstruosidade: o caráter de “violação da natureza” que Carroll aponta como condição primaz na construção de um monstro encontra, nelas, um horizonte de aplicação perfeito.

Church aparece como um monstro por romper o contrato com sua figura original no “mundo real” que, logicamente, não prevê que bicho algum caminhe, tranquilo, depois de morto. A impureza de Church, no entanto, encontra já correspondência direta com seu caráter ameaçador, traiçoeiro e dissimulado próprio de todo gato. Por sua vez, a criança –

elemento recorrente em enredos de horror¹⁷ – tende a ser vista sob um viés de inocência e pureza, o que torna sua “monstrificação” ainda mais repugnante. Gage-zumbi (sua forma depois do ritual de sepultamento macabro) incomoda pois, além de reunir características físicas que rompem com a normalidade estética usual, acaba não cabendo nem no esquema conceitual dos personagens (os pais não aceitam que o filho tenha se transformado naquele ser hediondo) nem do espectador (que, via de regra, tem seu conceito de “infância” bem distinto da aberração que visualiza).¹⁸

Para conceber plasticamente o bebê-zumbi, Mary Lambert se beneficiou, podemos dizer assim, com a falta de recursos técnicos na época em que o filme foi feito (no ano de 1989). Uma vez que seria praticamente impossível detalhar, amiúde, todas as características da criatura, Lambert optou por construir a atmosfera de expectativa em relação às aparições de Gage – estas sempre rápidas e penumbrosas, funcionando como verdadeiros picos de tensão de toda a seqüência sugestiva antecedente. A opção por mostrar partes destes seres (Gage e Church), com parcimônia, aliada ao mecanismo do “efeito-espelho”, asseguram que *O Cemitério Maldito* não caia no ridículo ao invés de assustar (maiores detalhes sobre isto no capítulo III do presente trabalho, sobre adaptação do horror literário para o cinema).

A primeira aparição de Gage, por exemplo, escapa do que seria banal – como um enquadramento em close que lhe ressaltaria a abjeção do físico intersticial (vivo e morto, infantil e demoníaco). Ao invés disto, Gage assume as regras narrativas, e todo o ambiente é visto segundo sua perspectiva. A câmera trepida levemente ao sabor de seus passinhos minúsculos, porém anormalmente seguros (para uma criança de 4 anos de idade), capturando toda a ambiência condizente à sua estatura: pés de mesas, cadeiras, carpetes. A pequenez de Gage, que neste momento assume as regras do jogo, assoma-lhe mais um elemento caro à arquitetura da monstruosidade: o caráter “rastejante” de seus movimentos, como se a ele fossem dadas as capacidades de ver o que ninguém vê, de arquitetar vilanias sem ser visto, como um sorrasteiro bicho peçonhento¹⁹.

¹⁷Atores-mirins são elementos recorrentes em filme de terror/horror, e são bem aproveitadas tanto como vítimas quanto como vilãs. Como vítimas, contam com a fragilidade e inocência a favor do elo platéia-personagem; como monstros, figuram como a essência do contraditório, segundo as mesmas características supracitadas – inocência e fragilidade (o fato de que alguém inocente e frágil que, de repente, é tomado de maldade e atos vis, rompe com todos os contratos do espectador com seu mundo-real, e por isso desperta nele medo, aversão, reservas, repugnância, *horror*).

¹⁸CARROLL, Noël. *Ibidem*.

¹⁹Bichos como aranhas, ratos, escorpiões, cobras, e toda sorte de formas vivas rastejantes, por serem original e categoricamente transgressivas, aparecem com freqüência como os monstros de histórias de horror. O

A monstrosidade como condição indispensável a todo enredo de horror, no entanto, escapa da obviedade que se pode estar cogitando guiar a presente tentativa de categorização dos filmes. Se feios, decrépitos, morto-vivos, então monstros é uma aposta que acaba excluindo as questões morais como elementos também passíveis de serem moldados para causar repugnância. A repugnância não é apenas *estética* no horror.

“Para fazer um monstro horrendo – em virtude da exigência de impureza –, basta unir categorias distintas e/ou opostas²⁰”, sejam estas categorias plásticas, comportamentais, morais, etc. No filme *A Mosca*²¹, por exemplo, o personagem principal, que vira um híbrido homem-mosca, não causa a reação que seria de se esperar em sua namorada, que ao lado dele permanece até o final da história. O monstro aqui é vítima de uma operação científica mal-sucedida, e não provoca horror no espectador justamente pelo fato da personagem principal não compartilhar deste afeto específico. A despeito de sua feiúra, digamos assim, a bondade faz do “monstro” um ser virtuoso, generoso, e tais características se tornam bem maiores do que a repulsa visual suscita por sua biologia monstruosa.

Passemos agora à classificação d’*O Iluminado*, que constitui um exemplo interessante de hibridismo de gêneros. A história gira em torno de mais uma jovem família em busca de prosperidade, os Torrance. À procura de um emprego para as férias, Jack Torrance (Jack Nicholson) aceita ser o zelador do Hotel Overlook, uma construção isolada do restante do mundo, no pico de uma montanha, na qual ficará, juntamente com sua família – o pequeno Danny e a esposa, Wendy –, durante os meses de inverno. *O Iluminado* reserva momentos de horror que, muito embora desempenhem plenamente sua função, perdem a força por acabarem diluídos na dubiedade da reação dos personagens em relação aos monstros e situações sobrenaturais aos quais são expostos.

O Iluminado é construído para mesclar o sobrenatural e o psicológico, ou melhor, para confundir o espectador acerca de tudo o que está acontecendo: meras alucinações do desequilibrado Jack Torrance ou, de fato, o hotel está mal-assombrado? Tanto o pequeno Danny quanto seu pai, Jack, são assaltados por visões horríficas: Jack por estar acometido

caráter originalmente repugnante destes seres é enfatizado através ou da sua multiplicação (invasões de aranhas já renderam filmes memoráveis, como “Aracnofobia”, de Steven Spielberg) ou do aumento absurdo de suas dimensões (muitos filmes já se valeram de “formigas gigantes”, “vermes atômicos” e de outros destes seres que, agigantados, aumentam também o grau de repúdio que comumente já despertam). Identificar esta característica em Gage, nesta cena específica, aumenta o seu caráter de monstrosidade.

²⁰ CARROLL, Noël. *Ibidem*.

²¹ “A Mosca” (*The Fly*). Direção de David Cronenberg, EUA, 1987. 1 videocassete.

de uma crescente loucura que se delineia desde os momentos iniciais do filme; Danny por ser “iluminado” e, munido de poderes para-normais, ser capaz tanto de prever catástrofes quanto de visualizar os antigos fantasmas das velhas tragédias ocorridas no hotel.

O que impede a classificação de *O Iluminado* como um filme essencialmente de horror, portanto, pode ser conferido em duas etapas: 1) os personagens têm reações distintas para a série de eventos estranhos, e 2) a aparição dos monstros ora encontra justificativas científicas (a loucura de Jack) ora deixa-se levar pelo sobrenatural, ou seja, pela questão de que as criaturas, de fato, existem. No caso 1, por exemplo, todo o medo de Wendy reside na possibilidade de seu marido voltar a ser violento com o filho pequeno, como aconteceu certa vez no passado deles (o fato é pontuado num diálogo); o medo de Danny, por sua vez, é de natureza sobrenatural: o garoto, por poder ver fantasmas e monstros que ninguém mais vê, teme cada quarto do hotel, cada corredor e espaço vazio; já Jack, este não teme nada, pelo contrário, acaba catalisando a “monstruosidade” da trama pois, imerso numa loucura cada vez mais desgovernada, passa a ter alucinações (“Alucinações?”, nos perguntaremos durante boa parte do tempo, uma vez que a estrutura narrativa não nos permite afirmar se os fantasmas com quem Jack trava diálogos são fruto de sua doença em estágio avançado ou se são, de fato, fantasmas), e estas alucinações conduzem-no a um comportamento violento e amedrontador. Jack é o verdadeiro monstro em *O Iluminado* mas, por ser pintado com tintas naturalistas, está longe de ser considerado o objeto formal do gênero *horror*.

Wendy, Danny e nós, platéia, tememos pelo instinto violento de Jack, da mesma forma que um filme policial coloca seus personagens num estado de tensão absoluto frente às ações imprevistas de um perigoso *serial killer*. O importante aqui é identificar que o horror não lida somente com o medo, mas com a aceitação absoluta do sobrenatural como justificativa para o que é estranho, para o que é inclassificável. Filmes de horror abraçam a fantasia como poucos gêneros e, ainda que compartilhe com outros os mecanismos básicos de produção de afeto (como a arrumação dos eventos obedecendo a uma lógica de suspense), encontra na arquitetura simples, maniqueísta e funcional de seus personagens uma singularidade estrutural inconfundível. Em *O Cemitério*, Church e Gage são zumbis, são seres retornados do mundo dos mortos, e não se discute sobre isto; em *O Iluminado*, a sutileza com que Stanley Kubrick constrói as reações (distintas) de cada personagem frente

aos eventos pulveriza, digamos assim, o horror-artístico, espalhando-o em cenas isoladas, colocando-o no horizonte de alguns – e apenas alguns – personagens.

Plasticamente, há monstros suficientes em *O Iluminado* para classificá-lo como obra de horror: uma mulher com o corpo em alto estágio de putrefação que sai de uma banheira constitui o exemplo clássico da monstruosidade; fora ela, os antigos fantasmas do hotel – as gêmeas mortas pelo antigo zelador de inverno, um *barman* sinistro que serve Jack no bar do Salão de Festas –, além de algumas cenas com fluidos corporais suficientes para encher uma piscina – Danny prevê, desde as primeiras cenas, a imagem de um elevador transbordando de sangue, o que de fato acontece ao final da história –, tudo isto estaria perfeitamente a favor de um enredo de horror se e somente os personagens da história reagissem a tudo de uma determinada maneira.

Dito de outra maneira, o horror artístico depende, basicamente, da relação dos personagens com o que se coloca como abjeto, horroroso – quando isto não acontece, temos outra coisa (que, é bom que se diga, não é melhor nem pior) que não o horror (ou, pelo menos, não *ele* unicamente). *O Iluminado* é, por fim, um filme que guarda momentos dos dois gêneros – e a definição – *horror/ terror* – torna-se tão fluida quanto a voz narrativa predominante (por oras somos conduzidos pela história através do “olho” de Danny, por outras somos guiados segundo a perspectiva de Jack – louco? Possuído? Nunca se sabe). É dessa indefinição de estilo que Kubrick aúfere seu maior trunfo, neste filme: a tensão está assegurada por uma espécie de solidão do espectador à hora de enfrentar os eventos estranhos que acontecem no Overlook. Destituído de um “guia” definido, ou seja, alguém (personagem) que lhe garanta certeza acerca da natureza dos acontecimentos com os quais vai topar pela frente, o espectador passa a temer pelo desconhecido ainda mais intensamente.

E assim chegamos à classificação do terceiro filme, *Carrie, A Estranha*, de Brian de Palma. Este está absolutamente fora do esquema conceitual do horror, embora sua atmosfera esteja totalmente calçada no terror, no suspense e na expectativa criados em torno das reações inesperadas da jovem Carrie White (interpretada por Sissy Spaceck). Na história, a menina é uma adolescente que, depois de anos reprimida pelo fanatismo religioso da mãe, descobre que é dotada de poderes para-normais (a garota é telecinética, ou seja, dotada do dom da telecinesia, que é a capacidade de mover as coisas com o poder da

mente). Carrie constitui uma violação da natureza, mas encontra-se devidamente categorizada nas aberrações que a Ciência já catalogou. O que se quer dizer com isto é que a personagem “sofre” de um distúrbio cientificamente explicado – como podemos perceber nas cenas em que ela mesma pesquisa sobre telecinesia na biblioteca da escola.

Além disto, Carrie não é temida pelos personagens da história; pelo contrário, é pintada como uma típica adolescente retraída e tripudiada pelas colegas desde a primeira cena do filme, esta responsável por nossa (nós, espectadores) identificação direta com ela: a menina tem sua primeira menstruação no banheiro da escola, e todas as outras, que numa panorâmica de um jogo de vôlei anterior a tinham ofendido – “Você é uma merda, Carrie” –, atacam-na com ofensas e objetos arremessados. Carrie é vítima desde os primeiros minutos da projeção, ainda que não hesite em fazer voar um isqueiro, com raiva, ao ver seu nome confundido pelo diretor da escola incontáveis vezes – “Não é *Cassie!* É *Carrie!*” – nem em derrubar um garoto da bicicleta quando ele passa e lhe diz desaforos – “Carrie Maluca! Carrie Maluca!”.

Dito isto, resta-nos concluir que a personagem é vítima, e é com ela que vamos nos identificando a cada desaforo e humilhação por quais passa. Não se trata de um monstro, mas de um ser injustiçado e, por ter o seu comportamento impulsivo devidamente “justificado” ao longo da trama – trata-se de uma adolescente traumatizada pelo comportamento anormal de uma mãe louca –, tem todas as suas vilanias, de certa forma, perdoadas.

2.3 O Suspense como Guia da Narrativa

“Um *thriller*²² não pode ter restrições – quanto mais excitante, melhor. E é por isso que o *thriller* autêntico irá viver e florescer, ao passo que o filme de ‘horror’ morrerá”²³. A declaração é de Alfred Hitchcock, considerado um dos maiores conhecedores da arquitetura do suspense cinematográfico, que aqui se mostra absolutamente contrário aos programas de

²² Segundo Noël Carroll, o *thriller* caracteriza-se por ser um gênero no qual o público sabe, desde o começo, quem é o culpado “...mesmo quando os personagens da história não sabem – e esse acontecimento tem a função de gerar uma boa dose de suspense”, ou, ainda, mesmo que não saiba, a estrutura do filme obedece à lógica de descobrimento a partir de elementos e pistas espalhados ao longo da narrativa. Para saber mais, consultar CARROLL, Noël. *Ibidem*. p. 149.

²³ GOTTLIEB, Sidney. *Hitchcock por Hitchcock* – Coletânea de Textos e Entrevistas. Rio de Janeiro, RJ. Editora Imago. 1998.

efeitos previstos pelos filmes de horror/terror (supondo ele, claro, que estes gêneros se valem apenas da exposição, em cenas instantâneas, de toda sorte de monstruosidade de que se dispõe. O que é um equívoco, como veremos adiante). Segundo Hitchcock, “Suspense é mais divertido que terror, na verdade, porque é uma experiência contínua e vai crescendo até atingir um clímax; já o terror, para ser realmente efetivo, tem que vir todo de uma vez, como um relâmpago, e, conseqüentemente, é mais difícil de saborear”²⁴.

Além de preconceituosa, a aposta de Hitchcock ignora que os filmes de horror só alcançam o objetivo pretendido – o de causar horror artístico – se os personagens forem verossímeis, e as situações, críveis (isto é, devidamente possíveis dentro do mundo ficcional criado). O próprio fato de lidarem com objetos formais tão espetaculares como monstros e motes sobrenaturais imbui os filmes de horror da necessidade primordial de não serem excessivos, de não mostrarem além da conta, de lidarem com parcimônia com a exposição de seus elementos-chave. A arquitetura de um filme de horror (do bom filme de horror, é bom que se diga, daquele cuidadoso, minuciosos, estética e narrativamente coreografado) prescinde deste cuidado com o “passo-a-passo” de cenas que arrancarão os gritos e pulos das cadeiras dos espectadores mais sensíveis:

“A relação entre o horror e o suspense é contingente, mas também inevitavelmente difusa. Assim, para esclarecer completamente a maneira como as histórias de horror funcionam, devemos mostrar como o horror e o suspense podem trabalhar juntos – ainda que de modo contingente – em harmonia.”²⁵

Quanto à arquitetura do suspense, os três filmes aqui analisados obedecem às mesmas regras – tanto o horror legítimo de *O Cemitério Maldito* quanto o hibridismo de gêneros de *O Iluminado* e o terror de *Carrie, A Estranha*. Todos os filmes têm suas narrativas construídas à luz da antecipação de eventos futuros, mecanismo este responsável pela instauração da atmosfera de expectativa em relação ao lugar das pistas e evidências espalhadas desde os momentos iniciais da história.

O suspense, no horror, segue o mesmo percurso daquele que encontramos em outros gêneros filmicos. Nestes filmes (narrativos), o suspense está posto entre dois pólos que, a depender de como/onde estejam posicionados na história, funcionam como verdadeiros pontos de sustentação da malha de tensão que se estende por sobre a narrativa. A estrutura

²⁴ GOTTLIEB, Sidney. Ibidem.

²⁵ CARROLL, Noël. Ibidem.

de antecipação de eventos trabalha justamente com a disposição destes “pólos” pela trama, e a natureza destes é que vai dizer a qual gênero um determinado filme pertence.

Parafraseando a última asserção, o fato de termos monstros e situações sobrenaturais (um pólo) como possíveis respostas para as dúvidas suscitadas por indícios e pistas espalhados em pontos determinados da história (o outro pólo ao qual o primeiro vai se ligar) não modifica as estratégias para produção de medo, expectativa e ansiedade que atua, justamente, no espaço compreendido entre estes pontos-temáticos. Se há algo que diferencie o suspense no horror daquele que encontramos em outros gêneros filmicos, este algo está posto na classificação tanto das pistas quanto do desfecho dos enigmas instaurados por elas.

Créditos Iniciais

Analisemos a estrutura de antecipação em *O Cemitério Maldito* e em *O Iluminado* a começar pelos seus créditos iniciais: mesmo não sabendo do que cada filme trata, os créditos iniciais fornecem as informações necessárias para que nós mesmos tiremos nossas conclusões, a partir da “sugestabilidade” suscitada pelas primeiras imagens e som aos quais se tem contato. Em *O Cemitério Maldito* (Mary Lambert), nos é apresentado um cemitério de animais abandonado, com suas lápides velhas e suas cruzes cheias de teias de aranha (desolação). A mensagem que a panorâmica de um cemitério fornece está longe de ser aprazível, e ao espectador já é dado o aviso de que as coisas mais para frente estão longe de serem agradáveis. Junte-se à imagem do cemitério uma música que, combinada justamente àquele ambiente, nos traz uma sensação de estranhamento e incômodo insuportável.

A música começa com os acordes de um piano tenso, entremeada pelo depoimento das crianças acerca de seus bichos enterrados no cemitério de animais; depois, ela é relativamente suavizada, e passa a contar com um coral de crianças ao fundo, o que torna as imagens ainda mais incômodas – a “tranqüilidade” é apenas aparente, uma vez que 1) os closes em cruzes e lápides abandonadas perturba visualmente, a despeito da falsa calmaria da música e 2) a calma da música é perfeita para a manipulação do espectador, que pode ser surpreendido ao mínimo altear do volume (que é o que acontece ao final dos créditos,

quando a imagem do cemitério cede espaço à de uma estrada de rodagem, e a música descamba para o roncar inesperado de um caminhão).

Os créditos de *O Iluminado* (Stanley Kubrick) são montados através de um *travelling*²⁶ que acompanha um carro que trafega solitário numa estrada. A música é grave, entremeada por alguns gritos e lamentos entoados, e a ênfase dada ao ambiente circundante – um desfiladeiro opressor, no qual não há sinal de vida humana, apinhado de árvores e neve por todos os lados – tem como objetivo destacar o que de mais “assustador” o espectador vai encontrar dali pra frente: o isolamento, a falta de a-quem-socorrer, a solidão – estas, condições essenciais para a arquitetura do medo.

Em *Carrie, A Estranha*, Brian de Palma faz nos créditos iniciais uma espécie de *videoclipe* que dá conta, perfeitamente, de introduzir o espectador na atmosfera do filme. Tem-se um jogo de vôlei de adolescentes colegiais (sabe-se pelos uniformes) visto de cima, e um fragmento de diálogo que apresenta a personagem principal:

*Manda pra Carrie! Ela vai errar!
Com ela não se ganha!
Você é uma bosta, Carrie.*

Na quadra, Carrie White é filmada em movimentos desastrados, tímidos, o que deixa claro o seu comportamento retraído, motivo de troça para as outras adolescentes. A partir daí, De Palma corta para uma cena no vestiário feminino, cujas imagens são captadas em câmera lenta e embaladas por uma música calma. O movimento desacelerado destaca a harmonia de adolescentes nuas, desenvoltas, sorridentes e de bem consigo mesmas. O contraste das imagens das adolescentes com a de Carrie White, enquadrada sozinha em meio à névoa de vapor do vestiário, num banho solitário e tímido, é inevitável, dá conta de estabelecer o elo de ligação entre espectador-personagem principal.

O diretor faz a seleção de imagens necessária para que o espectador, compadecido da situação de fragilidade e desvantagem da personagem apresentada, tome o seu posicionamento – que é ao lado de Carrie White, a injustiçada no quadro. A “crueldade” feminina adolescente é bem pontuada nesta cena de abertura, e serve de amostra (antecipação) do clima de animosidade que iremos conferir durante todo o filme.

²⁶ Movimento no qual a câmera “passeia”, sem interrupções, pelo cenário.

Findo os créditos, a câmera capta as imagens de forma normal, nos mostrando, logo em seguida, uma das primeiras seqüências da história (que é, pois, uma extensão dos créditos iniciais, e pode ser analisada como parte dos mesmos): Carrie acaba de ficar menstruada, pela primeira vez, no banheiro. Todo o vestiário, ocupado pelas mesmas garotas desagradáveis da quadra, se volta contra ela em comentários ofensivos. Carrie acaba acuada no canto do banheiro e, exatamente neste momento, sua respiração ofegante atinge um volume ainda maior, misturando-se ao som de violinos graves que culminam num grito e no estouro de uma lâmpada. Pronto. Está posta, nesta primeira parte, um mecanismo de antecipação situacional onde nos é possível ver que ao diretor importa nos aproximar da sua personagem (renegada, maltratada, espezinhada), independente do que ela possa vir a fazer (estourar uma lâmpada com a força da mente é apenas um pequeno exemplo do que a garota é capaz de fazer em situações de acramento como aquela).

Tempo na Narrativa

Como se disse, o suspense nos filmes de horror é contingente, porém muito bem-vindo para estabelecimento de tensão e expectativa. Nos filmes de horror, o suspense está intimamente ligado à irrupção deduzida de algum ser horrendo, sobrenatural. O “outro”, nas ficções de horror, está posto necessariamente sobre uma maldade cuja classificação foge aos parâmetros de normalidade. Mais, o suspense figura como uma fina e delicada “orquestra” que encontra na aparição de seus “pólos” de significação (os monstros e/ou situações sobrenaturais) os seus picos sonoros.

Coadjuvante do suspense, que se estabelece mediante antecipação e sugestão de eventos, está o tempo. O uso que se faz do tempo, nas ficções de horror, busca torná-lo tão elástico e relativo quanto forem as necessidades de se criar ambiências, texturas e sensações. “O domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida”.²⁷

Em *O Iluminado*, as visões premonitórias do personagem Jack Torrance invadem o “curso natural do tempo”, i.e., o tempo da história-matriz, do eixo narrativo, que é a

²⁷ BETTON, Gérard. “Estética do Cinema”. São Paulo. 1983. p.17.

mudança da família para o Hotel Overlook nas férias de inverno; Numa dada seqüência, no início do filme, Danny está no banheiro conversando com seu amigo imaginário, Tonny, quando fala: “Por favor, Tonny, me conte” (referindo-se ao que há no hotel que o faz ficar tão perturbado). Depois desta cena, são intercaladas cenas rápidas de um elevador que jorra sangue; duas garotas gêmeas estáticas em meio a um corredor; a feição do garoto, assustado. Mais tarde, saberemos que estas mesmas cenas estarão presentes no final do filme – o tempo, neste caso, foi antecipado através de um mecanismo de *flashforward* (adiantamento no curso temporal da narrativa) inusitado, o qual só faz sentido quando juntamos as peças todas.

Menos sutis, mais igualmente importantes para a narrativa, são os mecanismos de *flashback* (volta às cenas passadas) presentes em *O Cemitério Maldito*. Em exatas duas cenas, o vizinho de Louis, Jud Crandall, conversa sobre as experiências antigas de pessoas com o Cemitério MicMac. Numa delas, Jud narra o dia em que seu cachorro morto retornou à vida depois de ser enterrado: vemos imagens de tonalidade sépia nas quais o cachorro de Jud é enquadrado como uma besta feroz e perigosa. A inserção desta cena sugere as conseqüências que podem surgir de um possível enterro do gato recém-atropelado. O mecanismo se repete numa outra conversa de Jud e Louis, mais à frente da história, quando o pequeno Gage é atropelado (fato sugerido desde o início da história). Jud Crandall narra, mais uma vez, um outro episódio nefasto sobre um garoto que, ao ter sido enterrado pelo pai, retorna para matá-lo – da mesma forma que o primeiro, este *flashback* funciona para advertir-nos das conseqüências do prenunciado enterro de Gage no cemitério MicMac.

O tempo em *Carrie, a Estranha* é linear, não conta com *flashbacks* ou *flashforwards*, mas se vale da maximização gradativa de acontecimentos para sugerir o evento futuro, e o outro, e depois o outro, cada um mais “grave” do que anterior. Pequenos eventos de opressão a Carrie suscitam nela também pequenas reações (como quando o diretor a chama pelo nome errado, ela prontamente faz com que o cinzeiro caia da sua mesa e se espatife no chão). O Baile de Formatura funciona como a gota d’água na história: o público já sabe que, a exemplo do que a menina pode fazer em reação a coisas muito mais insignificantes, a tragédia na festa será inevitável. Paralelo aos suspense e tensão que numa cena ou outra atingem níveis elevadíssimos (exemplo: a tentativa da mãe de Carrie em impedi-la de ir ao baile, à qual ela reage fechando as janelas e falando, enfaticamente, “Eu vou, mamãe”), De

Palma dá ao espectador uma boa quota de alívio nos momentos em que tenta aproximar o público dos personagens – principalmente de Carrie White

O diretor utiliza, por exemplo, a câmara acelerada, recurso que faz com que seja produzido “...no espectador um rebaixamento da tensão psíquica, resultante da sensação de uma espécie de degradação sem gravidade das pessoas e das coisas”²⁸. A técnica é usada no momento em que Carrie e os colegas de classe saem para comprar as roupas do baile de formatura – o diretor dá uma trégua no suspense, inserindo o espectador numa normalidade apenas aparente, uma normalidade que se encarregará, inclusive, de adensar o resultado final das coisas (vez que se cria certa empatia com a graça dos jovens nos provadores de roupa que, no final das contas, serão inevitavelmente mortos).

Montagem

A montagem é um recurso indispensável à arquitetura da antecipação da qual os filmes de horror/terror se valem para a instauração de suspense, expectativa, medo. “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.”²⁹ O modo como as cenas são seqüenciadas são a chave para a eficácia na produção de efeitos num filme – adiantar um dado evento num momento em que este deveria apenas ser sugerido pode literalmente acabar com o trabalho “artesanal” de estabelecimento do suspense ao longo da narrativa. Segundo Jacques Aumont:

“A ordem compreende as diferenças entre o desenvolvimento da narrativa e o da história: acontece, com frequência, que a ordem de apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa não seja, por motivos de enigma, suspense ou interesse dramático, aquela na qual eles supostamente deveriam se desenvolver”³⁰

A montagem não é meramente física (cenas), mas também temporal – como se viu no sub-item “tempo” com a questão dos *flashbacks* e *flashforwards*. A montagem a que se quer dar destaque aqui é a *paralela*³¹, mecanismo que não pode faltar em qualquer filme de

²⁸ BETTON, Gérard. Ibidem. p.19

²⁹ AUMONT, Jaques et alli. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995. p. 62.

³⁰ AUMONT, Jaques et alli. Ibidem. p. 117

³¹ Tipo de montagem na qual são exibidas cenas de duas ações que acontecem simultaneamente no tempo mas em espaço diferentes, e que sugerem um momento de encontro em determinado ponto da trama.

horror ou terror. Este tipo de montagem, na qual duas cenas se alternam gerando expectativa em relação ao seu desfecho, trabalham geralmente com planos curtos responsáveis por captar a atenção do espectador que acompanha a tudo num ritmo nervoso, dinâmico, violento. “As montagens alternadas rápidas podem suscitar no espectador uma emoção intensa e mantê-lo em suspense, traduzindo a iminência do drama, da fatalidade...”³²

Um ótimo exemplo disto está posto no filme *O Cemitério Maldito*, na seqüência da morte do personagem Gage. Ela começa com a cena de um caminhão cujo motorista ouve um som barulhento (um *rock*); depois, a diretora corta para o gramado da casa dos Creed, onde todos estão sentados em volta de uma mesa num piquenique – o som desta parte é agradável e calmo. Está apresentada a situação de ameaça: à medida que vemos as duas cenas intercalando-se, a previsão de morte vai se afirmando. Vemos o motorista passando as marchas; depois vemos o pequeno Gage soltando pipa, enquadrado em *plongée* (câmera que se situa acima da pessoa, o que passa uma sensação de vulnerabilidade) solto no gramado, vulnerável à estrada que passa perto da casa; corta novamente para o caminho descarrilado; Gage; o caminhão; Gage; o caminhão – até que o final surge como uma espécie de alívio à tensão estabelecida pela dúvida acerca do encontro das duas cenas.

Som

São diversas as funções do som (por “som” aqui se entenda tanto trilha sonora – músicas – quanto manipulação da sonoridade ambiente – barulhos, zoadas, etc.) num filme. “O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme a criar uma determinada atmosfera”³³. Nos filmes de horror/terror, o som é especialmente maximizado, sofre alterações tão sobrenaturais quanto o mote de suas histórias – o que aumenta a sensação de estranhamento e medo.

Em *O Iluminado*, por exemplo, podemos ouvir o som da respiração e das batidas do coração dos personagens em confronto com o mal, num volume que não seria normal. Um outro excelente exemplo da manipulação do som neste filme está nas seqüências em que o garoto Danny anda de velocípede pelos corredores do Hotel Overlook: Kubrick trabalha

³² BETTOM, Gérard. Ibidem. p. 79.

³³ BETTOM, Gérard. Ibidem. p. 38.

com a alternância entre som e silêncio fazendo o garoto pedalar ora sobre tapetes, ora sobre o chão tabuado. O efeito estético criado pela seqüência (o contraste entre silêncio e barulho, que cria um certo incômodo no espectador) afirma a maneira com que o som será trabalho durante o filme: a monotonia de um silêncio aparentemente inocente é apenas preparo para a irrupção do som violento em cenas de maior tensão.

Em *O cemitério Maldito* os sons de elementos reais se encarregam de, além de adensar o clima de terror, antecipar alguns eventos futuros. A todo o momento, desde o começo da história, ouvimos o roncar dos imensos caminhões que passam na estrada à frente da casa dos Creed. Em diversas seqüências banais, como quando Rachel vai ver os filhos que dormem em seus quartos, “a salvo”, ouvimos o barulho incômodo dos motores dos caminhões a todo o vapor, que, como uma ameaça-fantasma, ameaçam de morte com seu barulho. A risada de Danny depois de transformado num morto-vivo, o miado fino e sorrateiro do gato Church e a trilha sonora instrumental composta de momentos suaves em contraste com o adensamento de instrumentos graves (o que torna a música soturna em passagens sutis), todos estes sons são coadjuvantes do estabelecimento do medo em *O Cemitério Maldito*.

A música em *Carrie, A Estranha* se encarrega, essencialmente, de fazer-nos comover com a condição da personagem principal. Peças instrumentais, entremeadas por violinos graves e piano levemente dedilhado, estão espalhadas por todas as cenas; todas elas, no entanto, guardam seus momentos de “tensão” – violinos que gritam, agudos, são um bom exemplo disto – que serão liberados de acordo com as provações pelas quais a personagem passa. Toda ameaça feita a Carrie White traduz-se como um perigo de destruição iminente que é antevisto pelo altear da música aparentemente inocente, calma (a música, em *Carrie*, é uma paráfrase da própria garota: ela altera seus tons e timbres de acordo com a variação de humor da própria personagem).

Capítulo II

3.1. Considerações Iniciais

A denominada “literatura de massa”³⁴ constitui um dos tópicos mais freqüentes no campo da teorização acadêmica. Não que as obras oriundas desta que é uma verdadeira corrente de produção literária, com suas especificidades e características próprias, figure entre os temas de discussão preferidos da Academia. O contrário disto é exatamente o que acontece, e não raro nos deparamos com a opinião generalizada de críticos e teóricos acerca da desnecessidade de investimento analítico em obras que são, no final das contas (segundo eles ainda), superficiais, repetitivas e estilisticamente pobres.

Mas em uma coisa os teóricos literários parecem concordar, nem que para compor a tabela de hierarquização de valores à qual submetem todo o seu arcabouço de conhecimento sobre livros, autores, correntes literárias, etc: existe uma literatura destinada às massas, i.e., que contém no seu processo de feitura, ainda que inconscientemente (por parte do escritor), uma adequação da forma ao que a lógica de um consumo industrial exige dos seus produtos. É desta lógica, que se estende até seu título (“literatura *de massa*”, ou seja, feita com o objetivo de atingir o maior número de pessoas), que este tipo de literatura extrai suas especificidades estilísticas; o problema – para a Teoria Literária – reside justamente no suposto “engessamento” formal que tais “especificidades narrativas” acabam legando à obra gerada. A existência de “fórmulas narrativas” na literatura produzida para as massas é inegável, e é exatamente neste ponto que os teóricos se prendem para atribuir, de antemão, uma tal falta de qualidade que precede – e entrava – a análise *ipso facto* de uma obra.

A esquematização narrativa, no entanto, acaba por revelar-se um conceito absolutamente relativo, sendo, portanto, passível de figurar tanto na avaliação da considerada mais alta literatura produzida quanto na dos subgêneros literários oriundos da cultura de massa. Atacar a crítica que os teóricos fazem à literatura de gênero, ou seja, ir de encontro ao pré-conceito de que a efetiva existência de uma fórmula narrativa destitui a obra que dela faz uso da necessidade de análise ou, o que é ainda mais grave, a pré-julga como sendo ruim, é uma maneira de legitimar a proposta de análise que aqui se apresenta e que dará conta justamente do exame de exemplares da “baixa literatura” – a saber, o gênero

³⁴ “A cultura de massa é aquela cultura difundida e ou gerada pelos meios de comunicação de massa. Distingui-se, contudo, da literatura popular. A cultura de massa reúne os produtos culturais realizados industrialmente, a partir das técnicas desenvolvidas no século XX, enquanto que a cultura popular tem suas origens na soma dos valores tradicionais de um povo, no saber acumulado...” Ver “A Literatura Pop”, por Décio Torres Cruz (não publicado). 1989, p.25.

em questão é o horror, e os romances são “O Iluminado”, “Carrie, A Estranha” e “O Cemitério”, do escritor norte-americano Stephen King.

Seguindo a lógica argumentativa, “o fato de ter-se um esquema narrativo repetitivo caracteriza, no entanto, o gênero enquanto gênero e, nesse sentido, os gêneros considerados maiores desde Aristóteles – a tragédia e a epopéia – também são esquemáticos e restritos”³⁵. Não se quer, com isto, depreciar (ou superestimar) nenhuma manifestação literária em detrimento da outra, mas tão somente tomar a literatura de massa como objeto de análise perfeitamente plausível, uma vez que esta aparece – tal qual o cinema, por exemplo – como veículo de produção de sentido e, portanto, passível de ter sua estrutura examinada à luz do que se propõe a suscitar num receptor provável.

No caso do horror literário, toda sua estrutura é montada de acordo com as necessidades de: 1) causar expectativa, 2) expor fatos, situações e seres de origem sobrenatural, 3) colocar o leitor como partidário absoluto de um dado grupo de personagens (os “perseguidos”, “bons”, “virtuosos”), dentre tantas outras. A maneira como o texto é organizado, i.e., a forma com que os elementos próprios da linguagem literária – a saber, linguagem, diálogos, tipo de narrador, disposição dos capítulos, dentre outros – estão organizados dentro da estrutura de produção de efeito (aqui, o medo), segundo os ditames de uma fórmula estratégica eficiente (até mesmo por ter sido usada à exaustão, como uma espécie mesmo de “fôrma” teórica para as tantas histórias já produzidas), é o lugar de entrada para o exame efetivo da qualidade destas obras. Flávio Kothe reforça toda a argumentação em favor da necessidade da análise da literatura de massa na seguinte passagem:

“Na escrita, impõe-se, portanto, a distinção entre literatura de autores e literatura de massa. Um critério de distinção costuma ser a novidade na primeira e a repetição na segunda. Essa distinção, ainda que adequada, não é suficiente, pois o esquemático trivial precisa constantemente renovar suas estruturas de superfície, enquanto o que se apresenta como arte suprema também se constrói à base de esquematizações. A categoria do ‘novo’ não é elemento suficiente de distinção, não só porque muitas vezes o que é apresentado como novidade se constitui num requeijamento de antigos procedimentos, mas porque a novidade também ocorre no trivial, e nem sempre apenas em nível de superfície. A categoria da novidade tornou-se tão marcante da modernidade porque a obra de arte tornou-se uma mercadoria, com tanto mais chance de ser

³⁵ KOTHE, Flávio Rene. Ibidem.

colocada no mercado quanto mais pode pretender ostentar uma qualidade diferencial, dar ao comprador algo a mais”³⁶.

É, portanto, sustentado nas bases da Poética de Aristóteles, a qual também serviu de base para a análise filmica proposta no primeiro capítulo do presente trabalho, que o modelo de análise dos romances em questão ganha relevância no campo dos estudos literários. Não que a validade de um livro esteja posta unicamente na sua estrutura – longe estamos aqui de querer reduzir a qualidade (ou falta de) da obra à constatação óbvia de que ela é prescindida por uma fórmula –, mas reduzir o campo de observação ao seu *modus operandi* é um meio seguro de guiar nossas pretensões e possibilidades avaliativas, de não nos deixar à deriva de superinterpretações desvairadas. Feito isto, partir para examinar de que forma a engrenagem opera e nos dá a ver o sentido completo de um texto mostra-se um movimento conseqüente e natural. No horror, a tensão e a expectativa devem sua existência tanto à *forma* com que os fatos são narrados quanto *ao que é narrado* (a narrativa, a história, a *fábula*) propriamente. Mesmo nas obras de ficção de massa – e talvez até principalmente nelas – a compreensão do todo é requerida à hora de uma análise.

A divisão de um texto literário em *fábula* (a história) e *enredo* (o discurso) é de autoria dos formalistas russos, e a tendência, na época, era a de que se descartasse a *fábula*, a *inventio*, a parte de um texto que, por ser tida como “pré-literária”, não caberia em nenhum esquema conceitual e só diria respeito à inventividade do escritor, do enredo, que é o *dispositio*, ou seja, a maneira como a *fábula* é disposta, a sua fórmula, a sua engrenagem³⁷. A Poética, no entanto, buscou unir estes dois elementos no intuito de fazer com que a crítica literária se tornasse homogênea, a despeito de dois mil anos de um pensamento dualista de exame das obras³⁸. “A prática de escrita, seja qual for a sua ideologia, é um monismo. É preciso que a crítica seja homogênea a seu objeto (...)”³⁹.

Ao se optar pela análise de três livros de Stephen King, portanto, se pretende tanto destrinçar a estrutura de produção de efeito presente nos textos quanto verificar a recorrência de alguns enredos (*fábulas*) comuns no campo da literatura de horror. Numa série de entrevistas compiladas no livro “Dissecando Stephen King”, Stephen King declara

³⁶ KOTHE, Flávio Rene. Ibidem P.104

³⁷ TODOROV, Tzvetan. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: A.A.V.V. *Análise Estrutural da Narrativa* (Seleção de Ensaios da e Ensaios da Revista “Communications”). Petrópolis: Vozes, 1976. Pg. 212

³⁸ MESCHONNIC, Henri. “Em prol da Poética”. In “Teoria da Literatura em suas fontes” (org) LIMA, Luis Costa. Rio de Janeiro. RJ. 2002. p. 41

³⁹ MESCHONNIC, Henri. Ibidem. P. 41

seu descontentamento para com as publicações ao colocar-se como vítima da discriminação da “alta crítica” tematizada aqui: “A pequena elite que se agrupa nas revistas literárias e nas seções de crítica de livros em jornais e revistas com circulação de costa a costa considera que *toda* a literatura popular deve ser, por definição, má literatura. Tais críticas não são, na verdade, contra a má qualidade literária: são contra todo um gênero de literatura. Meu gênero, como se pode deduzir. Esses avatares da alta cultura consideram sua atitude um artigo de fé religiosa, pontificando que a trama e a história devem estar subordinadas ao estilo”.

Segundo Kant, em sua “Crítica à Razão Pura”, há uma separação lógica entre forma e conteúdo, onde o valor da obra estaria posto somente em sua dimensão formal (o estilo), enquanto o conteúdo (a história, a trama) seria relegado ao segundo plano. King prossegue: “Quanto a mim, estou inteiramente convicto de que a história deva ser mais importante, porque define todo o trabalho da ficção. As outras considerações são secundárias – tema, atmosfera, até mesmo a caracterização e a linguagem”⁴⁰. Stephen King também polariza a discussão acerca da qualidade da obra, agora valorizando a parte anteriormente renegada (o conteúdo), e descartando totalmente aquela que antes ocupava o lugar de destaque (a forma) num texto crítico. Ainda que a declaração do autor seja deveras radical, ela nos serve de alerta para a necessidade de que a literatura de massa (aqui, a de horror) seja analisada também segundo suas inventividade, originalidade e imaginação – no que tange à rica elaboração de mundos possíveis.

3.2. Horror na Literatura: Contextualização

O horror é um gênero moderno, relativamente novo, surgido a partir do século XVIII. Desde lá, vem sofrendo atualizações das mais diversas, mudando seu formato e adquirindo roupagens absolutamente novas, mas nunca sem deixar de ocupar um lugar de destaque na produção cultural de cada época. Este caráter mutante, inclusive, garantiu ao gênero uma longevidade e inventividade impressionantes, o que lhe permitiu prolongar uma

⁴⁰ UNDERWOOD, Tim e MILLER, Chuck. *Ibidem*. p. 37.

existência que vem desde a literatura gótica produzida no século XVIII, até os filmes, videocliques⁴¹ e objetos culturais mais atuais.

Consta nos estudos feitos na área que os primeiros registros do gênero correspondem ao romance gótico inglês, ao *Schauer-roman* alemão e ao *roman noir* (romance negro) francês. A discussão acerca da primeira obra de horror aponta para *O Castelo de Otanro* (1765), de Horace Walpole, como o primeiro romance gótico de relevância.

A literatura gótica figura como precursora do horror na literatura, do horror tal qual se conhece hoje. A evolução do gótico, a mutação de sua temática através dos anos, culmina num formato que é de grande valia (influência) para o firmar das bases do horror literário hoje. Segundo Noël Carroll⁴², que toma como referência o esquema classificatório quádruplo proposto por Montague Summers, o *gótico* pode ser dividido em quatro categorias distintas: *gótico histórico*; *gótico natural ou explicado*; *gótico sobrenatural*; e o *gótico equívoco*. O *gótico histórico* é caracterizado por representar uma história situada num passado imaginado, mas sem a sugestão de eventos sobrenaturais. O *gótico natural ou explicado*, por sua vez, já opta pela inserção de fenômenos extramundanos nas suas narrativas, mas com o objetivo claro de dissolvê-los através de explicações: se há monstros, eles com certeza têm uma origem terrena, e todo medo causado é passivo de ser explicado com algumas das teorias científicas às quais se tem alcance⁴³.

As bases da atual literatura de horror começam a sedimentar-se com o surgimento do *gótico equívoco*; neste, se não há um aceite explícito dos elementos sobrenaturais como instâncias impassíveis de maiores justificativas científicas, humanas, ao menos já se começa a trabalhar com certa ambigüidade responsável por tornar a origem de coisas “estranhas” mais nebulosa. “O *gótico equívoco* torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem no texto em personagens psicologicamente perturbados”⁴⁴.

⁴¹ “O horror e a música unem forças explicitamente nos vídeos de *rock*, especialmente em *Thriller*, e Michael Jackson, embora possamos também lembrar que a iconografia de horror dá uma colaboração geral a grande parte da MTV e da indústria pop. O grande sucesso musical da Broadway em 1988 foi, evidentemente, *O Fantasma da Ópera*, que já havia feito sucesso em Londres e inspirou companheiros de viagem improváveis como *Carrie, a estranha*”. Ver Noël Carroll, *A Filosofia do Horror – ou Paradoxos do Coração*. Campinas, São Paulo. Editora Papirus. 1999. p. 13.

⁴² CARROLL, Noël. *Ibidem*.

⁴³ Um exemplo notável desta categoria corresponde ao romance *Os Mistérios de Udolpho*, escrito por Ann Radcliffe em 1794.

⁴⁴ *Edgar Huntley, or the Memoirs of a Sleepwalker* (1799), de Charles Brockden Brown, é um exemplo notável do gênero.

O gênero *horror* sofre bastante influência tanto do *gótico natural* quanto do *gótico equívoco*, uma vez que, nos dois, eventos sobrenaturais são utilizados como importantes esteios para a narrativa. Em ambos os gêneros, ainda que toda estranheza acabe sendo devidamente justificada por alguma teoria científica, o próprio exercício criativo existente na descrição de um demônio verde devorador de criancinhas, por exemplo, contribui para a gramática do gênero do horror. O exercício da escrita de horror ganha muito com estes dois gêneros, mas é do *gótico sobrenatural* que o horror, tal qual se conhece hoje, é absolutamente devedor.

Neste gênero, a existência e ação cruel de forças não-naturais são afirmadas com veemência. Se há monstros, eventos bizarros, ou aquele mesmo ser verde devorador de infantes desprotegidos, eles existem não porque são fruto da cabeça de algum personagem demente, mas porque existem de fato, ainda que num mundo dominado pela ciência. O horror atual deve muito, em estética e temática, ao romance *The Monk*, datado de 1797, de Matthew Lewis. Na história, o demônio se materializa, horrendo, no mundo real, e empala um padre. Posteriormente, o gênero foi sendo aprimorado, o que gerou uma série de romances mundialmente conhecidos e amplamente lidos até os dias de hoje: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *The Vampire* (1819), de John Polidori; e *Melmoth, o errante* (1820), de Charles Robert Maturin.

Tendo criado, estética e tematicamente, um estilo próprio, a literatura de horror sustenta-se sozinha e isolada até 1820, quando as histórias começam a ser adaptadas para o teatro. Em 1823, *Frankenstein* deu origem a uma peça, escrita por Richard Brinsely Peake, sob o título de *Presumption: or, the Fate of Frankenstein*⁴⁵. *The Vampire*, de John Polidori, também subiu aos palcos e, ocasionalmente, representações das duas histórias eram exibidas em sessões duplas. Versões alternativas da história de *Frankenstein* também eram populares nos anos de 1820, e até peças de balé começaram a explorar o horror como temática.⁴⁶

De 1820 a 1870, continuou-se a escrever horror, mas a importância dada ao gênero na cena cultural inglesa cedeu espaço ao surgimento do romance realista. De 1820 a 1840,

⁴⁵ A peça é ainda conhecida por outros dois títulos: *Frankenstein: or, the danger of presumption* e *Frankenstein: a Romantic Drama*. A expressão será, pois, tomada como referência do presente trabalho daqui para frente. Ver Noël Carroll, *A Filosofia do Horror – ou Paradoxos do Coração*. Campinas, São Paulo. Editora Papyrus. 1999. p. 17.

⁴⁶ Exemplos: *La Sylphide* (Filippo Taglioni, 1832); *Les Ondines* (Louis Henry, 1834); *Giselle* (Jean Coralli e Jules Perrot, 1841) e *Napoli* (August Bournonville, 1844).

uma revista intitulada *Blackwood's Edinburgh Magazine* continuou publicando pequenos contos góticos; no final da década de 1840, *Varney, the Vampire: or, the feast of blood* (algo como *Varney, o vampiro; ou, a festa do sangue*), um romance seriado de 200 capítulos, de Thomas Prest, era uma das publicações de horror mais lidas, ao lado de *Wagner, the Wehr-wolf*, de George William Mac Arthur.

O norte-americano Edgar Allan Poe também contribuiu para a consolidação do gênero, mesmo que sua obra não seja passiva de ser classificada propriamente como de *horror*. A literatura de Allan Poe é, majoritariamente, classificada como de *terror*. Em linhas gerais, o *terror* difere do *horror* pois o primeiro destina-se, basicamente, à exploração de fenômenos psicológicos passíveis de serem destrinchados pela ciência, enquanto que o segundo chama em causa o indecifrável, o fantástico, o extramundano presente em enredos e personagens inclassificáveis num mundo real.

A definição de horror enquanto gênero exposta no primeiro capítulo do presente trabalho é a mesma a qual se recorre aqui – uma vez que o gênero é indistinto, e o que muda é o objeto sobre o qual ele se aplica (livros e filmes). Retomando a teorização anteriormente citada, vale lembrar que o conjunto de efeitos utilizados para alcançar uma reação de medo e/ou repulsa no leitor é particular e distinta para o terror e para o horror. A distinção pode ser verificada segundo o tipo de reação que é guardada para cada gênero: o terror conta com um objeto formal distinto do que encontramos no horror, i.e., não prescinde necessariamente do sobrenatural para criar sua rede de expectativas e, quando o faz, recorre a explicações lógicas, racionais, científicas, que dêem conta de situar, no “mundo corrente” do leitor, toda e qualquer sorte de aberração (situações e monstros) exposta.

A reação de um leitor-modelo ao que é mostrado num enredo de terror pode, sim, guardar similaridade com àquela reservada aos enredos de horror. Em ambos, são comuns o medo, a expectativa e o suspense que rege a disposição dos eventos, por exemplo, mas o horror destaca-se do terror por dois motivos básicos: 1) pelo objeto formal de suscitação de efeito e 2) pela especificidade de uma determinada reação que é capaz de causar. No horror, o que é mostrado encontra “explicação” no sobrenatural e, além de causar medo e expectativa, também causa repulsa, asco, nojo, pela arquitetura peculiar de sua morfologia

(mais detalhes sobre a teoria horror/terror no capítulo “O Medo na Sala Escura” do presente trabalho).

A distinção, no entanto, não impede que as duas categorias convivam numa mesma obra. É o caso, por exemplo, de Edgar Allan Poe que, através da construção minuciosa de personagens psicologicamente afetados, contribuiu para o estilo literário de importantíssimos escritores de horror como o americano Howard Phillips Lovecraft e seus seguidores.

As histórias de fantasmas, uma das categorias importantes do horror, recebem importante contribuição do escritor Joseph Sheridan Le Fanu, cujas tramas retiram o sobrenatural das madrugadas e castelos escuros, trazendo-o ao dia-a-dia, “...em que a perseguição de vítimas comuns e inocentes (em vez dos excessivos personagens góticos) era observada de perto e recebia o tipo de elaboração psicológica que daria o tom a grande parte dos trabalhos posteriores no gênero”.⁴⁷ Seu romance *Num Espelho Escuro*, escrito em 1872, inaugurou seu estilo para histórias de fantasmas (agora contando com personagens bem próximas do próprio leitor), estilo este que foi seguido por nomes importantes como Guy de Maupassant, Henry James, Edith Wharton e outros.

No período compreendido entre 1870 e 1890, foram produzidos romances de horror clássicos, que mais tarde, inclusive, foram adaptados para as telas de cinema (a relação entre estes dois objetos será tratada num terceiro movimento de análise, no capítulo que ir-se-á ocupar dos mecanismos de adaptação entre as duas linguagens – a literária e a filmica): *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (também conhecido como *O Médico e O Monstro*), de Robert Louis Stevenson, em 1887; *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; e *Drácula* (1887), de Bram Stoker. A história de horror inglesa depois da Primeira Guerra Mundial, segundo o historiador Gary William Crawford (citado por Carroll⁴⁸), assumiu muito deste lado “psicológico” comum ao *terror*, principalmente nas obras de muitos escritores famosos.⁴⁹ O horror enquanto fiel seguidor da linha do sobrenatural, no entanto, se manteve vivo nos Estados Unidos, graças a Howard Phillips Lovecraft, escritor de destaque no periódico *Weird Tales* (algo como *Histórias Bizarras*).

⁴⁷ CARROLL, Noël. *Ibidem*. p. 28

⁴⁸ KOTHE, Luiz Flávio. *Ibidem*. P.132

⁴⁹ A saber (a título de referência): Walter de La Mare, L.P. Hartley, W.F. Harvey, R.H. Malden, A.N. L. Munby, L.T.C. Rot, M.P. Dare, H. Russell Wakefield; Elizabeth Bowen; Mary Sinclair; Cynthia Asquith.

H.P. Lovecraft é importante para a literatura de horror não só por ter escrito obras significativas do gênero, como também por ter proposto uma verdadeira *estética do horror* em seu tratado *Supernatural Horror in Literature*. A definição *horror cósmico* – no qual seres de outros planetas se encarregam do papel de monstros, por exemplo – foi estabelecida pelo estilo do autor, tendo influenciado um enorme grupo de escritores (além de ter criado mais uma sub-categoria importante para o gênero).

3.3. Literatura de Consumo

Uma vez que “estudar problemas literários é estudar também fenômenos que ocorrem em outros meios de comunicação, no âmbito da narrativa trivial e daquilo que não é dito”⁵⁰, nada mais lógico do que fazer uma referência, ainda que breve, ao contexto no qual os romances de horror são produzidos, partindo-se do pressuposto básico de que é justamente deste contexto de produção que advêm muitas das características estilísticas do próprio gênero.

A produção literária de horror, como se pode constatar, sempre prescindiu do aceite popular para chegar às prateleiras das livrarias. Como todo gênero literário de massa, a literatura de horror atinge a condição de objeto de arte esteticamente relevante a partir do momento mesmo em que sai da obscuridade de uma produção absolutamente marginal (que é o que acontece com o gótico), para uma outra que anseia sair do anonimato e ser valorizada e que, para tanto, coloca-se exatamente sob as coordenadas produtivas da indústria cultural de massa. Não é à toa que o gênero *horror* tenha minado, sutilmente, das páginas de uma literatura de largo consumo para demais manifestações artísticas também de grande apelo popular – como teatro, cinema, videoclipes, etc.

Da produção à vendagem, o percurso dos livros até nossas estantes não difere daquele utilizado para veicular filmes, discos e demais produtos artísticos de largo consumo. Os cartazes promocionais dos romances a serem lançados nas livrarias, o anúncio de suas capas na parte reservada à publicidade das revistas e até mesmo as sinopses de suas contracapas funcionam tanto como pára-texto do gênero, antecipando o “clima” da história, quanto como propaganda do produto (o livro) que está sendo vendido. O pára-texto dos

⁵⁰ KOTHE, Luiz Flávio. *Ibidem*. P. 90

produtos da indústria cultural de massa – como os cartazes e *trailers* de filmes, e os videoclipes de cantores e bandas com discos prestes a serem lançados – funcionam, via de regra, também como veículo de divulgação dos mesmos.

No Brasil, as últimas edições dos livros de Stephen King, sob responsabilidade da Editora Objetiva, não fogem a esta regra. Os livros se mostram em pedaços – nas linhas provocativas da sinopse (que sempre buscam instigar o leitor com enigmas que vão fazê-lo lançar-se história adentro; e a literatura de massa tem, como pilar de sustentação, o estabelecimento de uma estrutura de expectativa que faz com que o leitor leia, avidamente, à cata das respostas para as perguntas pulverizadas ao longo da trama), nas capas sedutoras (a antecipação “visual” da trama), nos anúncios especulativos sobre os novos trabalhos que estão por vir (algo como “O mais novo livro do mestre do horror, Stephen King, promete ser mais assustador do que todos os outros”, e coisas do gênero); e dos pedaços, amostras sedutoras do que a obra completa – e devidamente comprada – pode oferecer, é que a literatura de massa garante seu lugar no mercado.

O Iluminado, *Carrie*, *a Estranha* e *O Cemitério* apresentam a ambiência de suas histórias em suas capas que resumem, visualmente, o mote de cada história – a saber, *O Iluminado* traz uma criança pequena, de uns oito anos, sozinha num comprido corredor ladeado de espectros fantasmagóricos roxos; em *Carrie*, *a Estranha*, uma adolescente cabisbaixa é a representação visual da personagem principal da história, Carrie, uma adolescente de 16 anos discriminada pelos poderes pára-normais que tem; e *O Cemitério* tem a capa ilustrada pela cabeça de um gato morto de olhos vermelhos e brilhantes, além de caveiras com olhos esverdeados que frisam o gênero ao qual o livro pertence; as sinopses, por sua vez, apresentam a história como um desafio à coragem do leitor – “Louis Creed está assustado. Ele percebe que há coisas que nem mesmo os olhos atentos da ciência podem explicar. O pior ainda está por acontecer” (fragmento da sinopse de *O Cemitério*) –, fazendo um convite ao desvendar de enigmas antes mesmo de dar-se início à leitura – “Danny Torrance não é um menino comum. Danny é capaz de ouvir pensamentos. Ele pode transportar-se no tempo e olhar o passado e o futuro. Danny é um iluminado. Maldição ou benção? A resposta pode estar guardada na impotência assustadora do Hotel Overlook” (fragmento da sinopse de *O Iluminado*).

Sofrendo um bombardeio de influência de diversos outros meios de comunicação de massa – a saber, o cinema, a televisão, as revistas em quadrinhos, a moda, a música e as artes plásticas *pop*, dentre outros –, a literatura “altera” sua morfologia para figurar também como bem de consumo em larga escala. Ela (a literatura de horror) precisa ser consumida de maneira tão rápido quanto é a produção de outros livros e produtos. “Estou escrevendo sobre uma geração de pessoas que cresceram sob a influência dos ícones da cultura popular norte-americana, de Hollywood ao Mc Donald’s, e seria ridículo fingir que pessoas assim ficariam sentadas o dia inteiro adorando Proust” – são palavras de Stephen King⁵¹, que dizem muito de seu estilo de escrita a ser verificado aqui.

Os meios de comunicação de massa influenciam na linguagem literária, e o leitor passa a exigir aspectos da cultura que o circunda presentes também na literatura – e por que não? Os textos estão cada vez mais cheios de “imagens”, “sons” e toda sorte de artifícios estilísticos responsáveis por classificá-los em gêneros que, mesmo contando com estruturas narrativas recorrentes, encontram na criatividade de cada autor – chamada em causa no momento da criação de mundos – sua tônica. “O romance de aventuras, a novela de detetive, a novela policial, o *thriller* e demais gêneros da ficção de massa parecem caracterizar-se por sua trivialidade – a repetição e superficialidade de tipos, enredos, finais – em nível de estrutura profunda, com uma grande variação de estruturas de superfície.”⁵²

3. 4. Análise dos Livros

“Quanto mais um determinado gênero for diversão de massa, mais esquemática se torna sua estrutura, mais previsível se torna sua conclusão e sua ‘mensagem’ subliminar”⁵³. Os enredos de horror, cujos temas se repetem há décadas, já aparecem como categorias de classificação das obras. Histórias de fantasmas, de morto-vivos, de casas mal-assombradas, de insetos e bichos asquerosos gigantescos, de demônios que dominam a terra, todas elas compõem o horizonte de expectativa que guia a espera dos fiéis leitores de histórias de horror a cada livro lançado. Os roteiros das narrativas de horror, como a maioria das ficções

⁵¹ UNDERWOOD, Tim e MILLER, Chuck. *Ibidem*. p.73

⁵² KOTHE, Luiz Flávio. *Ibidem*. P. 13

⁵³ KOTHE, Luiz Flávio. *Ibidem*. P. 87

de gênero, são absolutamente previsíveis – o que não impede, entretanto, que o interesse das pessoas pelo que de novo é produzido se perpetue.

Considere-se a seguinte premissa: de certa maneira, a “fábula” (a história) condiciona a especificidade da fórmula narrativa de um texto, i.e., a maneira com que o esquema narrativo será montado segundo os “dados” fornecidos por situações peculiares do universo ficcional em ação. *O Iluminado* faz parte da categoria “histórias de horror em casas mal-assombradas”, e prescinde de uma fórmula clássica para fazer a engrenagem suspense-medo funcionar. Geralmente, casas mal-assombradas o são por conta dos pecados e maus atos de seus antigos moradores e, portanto, exigem uma narrativa de repetição que remeta, sempre, ao passado repugnante responsável pela situação presente. A saber, *O Iluminado* conta a história da família Torrance – Jack, a esposa, Wendy, e o filho Danny – que, isolados num antigo hotel de inverno (o Hotel Overlook), são as vítimas perfeitas dos fantasmas de antigos moradores que, depois de mortes trágicas (assassinatos e suicídios), retornam para atormentar os novos visitantes.

A história de *O Cemitério Maldito* também constitui uma espécie de mitema no campo das narrativas de horror, e está inserida na subclassificação das “histórias de horror com morto-vivos”. Neste tipo de narrativa, está em foco, mais uma vez, a luta das vítimas – aqui uma outra família, os Creed – contra estranhos seres que ressurgem do mundo dos mortos com sede de sangue. A família Creed – Louis, sua esposa Rachel, e os filhos Gage e Ellie – está sob a ameaça constante do antigo cemitério MicMac, um cemitério indígena localizado nos fundos de sua nova casa, e que é capaz de trazer qualquer ser-vivo enterrado em seu solo à vida. Aqui, a plasticidade peculiar dos seres abjetos gerados pelo cemitério se adequa perfeitamente à linha de narração descritiva – com muitas metáforas e de um detalhamento impressionante – utilizada por King em seus romances (sigamos e retomemos este aspecto mais adiante).

Carrie, A Estranha conta com momentos de horror artístico interessantes, mas não é, em si, uma obra do gênero. Stephen King parece mais preocupado em fazer-nos compadecer com a situação de “aberração da natureza” de sua personagem principal do que em criar situações e personagens potencialmente repugnantes (que é o objetivo-mor do horror). Nota: a definição de “aberração da natureza” que se aplica à personagem Carrie White é devidamente explicada segundo bases científicas, e não dada a explicações

sobrenaturais – a garota é dotada de poderes telecinéticos (que vem de telecinesia, ou seja, a capacidade de movimentar as coisas com o poder da mente), e nada tem de repugnante. Os momentos mais assustadores (porque ser assustador” não é privilégio exclusivo do horror artístico), estes ficam por conta da caracterização da mãe da menina, uma fanática religiosa que assusta pela exacerbação com que define sua doutrina religiosa, num misto de loucura e demonização. Um personagem-tipo pintado com tintas fortes por Stephen King

As três histórias – as duas “de horror” (*O Iluminado* e *O Cemitério*) e a “de terror” (*Carrie, A Estranha*) – se encaixam no conceito de narrativas erotéticas definido por Carroll:

“Uma hipótese que se mostrou muito poderosa no estudo da lógica das narrativas populares foi a idéia de que as cenas, as situações e os acontecimentos que aparecem mais cedo na ordem de exposição de uma história estão relacionados com cenas, situações e acontecimentos posteriores, assim como as perguntas estão relacionadas com as respostas. Chamemos isto de narração erotética. Tal narração, que está no coração da narração popular, gera uma série de perguntas que o enredo vai em seguida responder.”⁵⁴

Para fazer funcionar o binômio pergunta-resposta sem que as histórias recaiam no mero relato de fatos, mas que impilam o leitor a buscar mais e mais explicações para as pistas de que dispõe, o suspense é requerido nas principais articulações narrativas do texto. Se a narração erotética prevê que a maioria dos eventos narrados são, de alguma maneira, determinados pelo que os antecede na história, deve existir um conetivo para articular estas duas unidades – *causa* e *conseqüência* – de modo a fazer com que a fruição do leitor esteja situada exatamente neste “lugar” compreendido entre elas. Tal conectivo atende pelo nome específico de *suspense*.

É ele o “tempero” das histórias de horror, ainda que não um elemento particular e intransferível das mesmas. Como já se disse, o suspense pode aparecer em qualquer gênero, e se caracteriza segundo diversos – e insuficientes quando tomados isoladamente – aspectos: 1) pode ser definido como tudo o que é capaz de arrastar o leitor através de uma história, 2) como qualquer estrutura que envolva antecipação, 3) como uma variação funcional das formas básicas de narração popular. Por fim, chega-se à conclusão de que o suspense funciona como uma subcategoria da antecipação, mas não é o todo dela (há antecipações, por exemplo, cuja emoção suscitada não recai propriamente sobre a

⁵⁴ CARROLL, Noël. *Ibidem*. P.187

expectativa do tipo tratado aqui, aquela que envolve medo, pânico, temor acerca do que pode vir a acontecer como desfecho de uma dada situação. Há antecipações que envolvem meramente a curiosidade de um leitor sobre a decisão da mocinha da história em se casar ou não com o galã, por exemplo, dentre milhares de outras). O suspense não depende do desfecho da cena na qual se põe, mas sim do seu *durante*. E é ao longo destes *durantes* que a engrenagem das histórias funciona.

Noël Carroll faz uma divisão esquemática interessante dos quatro principais movimentos narrativos de um texto de horror. Ciente da existência de fórmulas na elaboração de textos populares, e baseado na teoria de Joseph Campbell segundo a qual todas as histórias são as mesmas, contadas e recontadas infinitas vezes, em também infinitas variações⁵⁵, Carroll cria seu próprio quadro de referências, descrevendo e nomeando estágios narrativos específicos do gênero em questão. O autor elege quatro situações-modelo distintas responsáveis pelos principais acontecimentos comuns a toda história de horror, o que nos dá um direcionamento no movimento de análise da macro-estrutura narrativa, da história como um todo (uma vez “decupado”, analisar o texto a partir de blocos narrativos facilita a apreensão e o entendimento das estratégias).

Tais movimentos básicos são quatro e podem ser arrumados, combinados e subtraídos de acordo com as necessidades da história – a saber, são eles: a *irrupção*, o momento que comunica o leitor acerca da existência de um monstro ou perigo eminente; o *descobrimento*, que é a parte em que os personagens ficam, eles, cientes do perigo; a *confirmação*, que corresponde à fase crucial em que o grupo de personagens atingido pelo *mal* tenta convencer um outro grupo, este cético ou descrente; e por fim o *confronto*, que é a parte reservada ao embate *bem X mal*, e que comumente responde pelo clímax da história.

O Iluminado

Segundo o esquema classificatório de Carroll, *O Iluminado* pertence ao que ele denomina *enredo de descobrimento complexo*, por tratar-se de uma história que dispõe destes quatro movimentos claramente identificáveis no texto. King divide o romance em cinco partes nas quais estes quatro movimentos irão operar imbricados, em favor do

⁵⁵ VOGLER, Christopher. “A Jornada do Escritor – Estruturas Míticas para contadores de histórias e roteiristas”. Rio de Janeiro, RJ. Ampersand Editora. 1992. p. 24

estabelecimento do suspense tão caro às narrativas erotéticas. Na primeira parte do livro (intitulada “Entrevista de Trabalho”), faz-se uma panorâmica – generalizada, porém esclarecedora – da situação que servirá de base para tudo o que vai acontecer no decorrer do romance, o que implica na amostragem dos personagens, seus dilemas, traços de personalidade e situação “presente”.

Nesta primeira parte, o autor condensa informações – passadas e presentes –, lançando mão tanto do relato de fatos responsáveis pelo adiantamento (sugestão) de questões futuras quanto de acontecimentos passados que se encarregam, principalmente, da caracterização dos personagens. O tempo do discurso é linear, mas o tempo da história, este pode ser tanto mais fragmentado e pluridimensional quanto forem as intenções do autor.⁵⁶ Os capítulos (curtos) desta primeira parte dão conta de dois eventos distintos que se desenrolam em geografias também distintas.

De um lado, temos Jack Torrance numa reunião de contratação para seu futuro emprego como zelador do Hotel Overlook; de outro, temos a sua família – a esposa Wendy e o filho Danny – à espera de seu retorno, em casa. Dentro de cada uma dessas realidades narrativas – que se combinam segundo uma relação de alternância –, há “viagens” temporais que explicam, sem maiores digressões que quebrem a urgência de leitura característica deste tipo de obra, *quem é quem* (personagens e seus comportamentos) e quais os *perigos eminentes* guardados para o resto da história (esta estruturação em partes pode ser, com sucesso, encaixada no esquema classificatório proposto por Carroll).

Dentro do núcleo “Wendy e Danny esperam por Jack”, vemos em ação o movimento do mecanismo de *irrupção* alocado na previsão de eventos futuros feita pelo personagem Danny. O garoto, dotado de poderes pára-normais (é ele “O Iluminado” ao qual o título se refere), é responsável pela confirmação da suspeita do leitor de que, mediante as pistas encontradas no outro núcleo – “Jack em reunião de emprego” –, a história tenderá para o pior:

“Estava agora agachado num corredor escuro, sobre um tapete de desenhos pretos, ouvindo os estrondos se aproximando e um vulto dobrou o corredor, caminhando em sua direção, cambaleando, com cheiro de sangue e abatido. Segurava um taco de pólo e balançava-o (REDRUM) de um lado para o outro, batendo-o contra a parede, rasgando o papel de seda e gritando fantasmagoricamente”. (p. 27)

⁵⁶ TODOROV, Tzvetan. Ibidem. p.232

Enquanto Danny faz suas previsões catastróficas (o trecho acima se refere à antecipação de um das cenas que irão acontecer no Hotel Overlook, que é para onde toda a família pretende se mudar), King nos apresenta também o drama da família Torrance através dos diálogos entre mãe e filho. O autor aproveita-se da situação de ansiedade (por parte de Danny e Wendy) para preencher os espaços de “espera” com diálogos pontuais que dêem vazão ao surgimento de reflexões e memórias esclarecedoras da situação exposta.

– “Mamãe, por que papai perdeu o emprego?” (p. 17)

Apoiado neste gancho, King discorre, como num relato de apresentação mesmo, acerca dos motivos que levaram Jack Torrance a estar desempregado e, portanto, necessitado do emprego de inverno no Hotel Overlook. A partir de diálogos rápidos, sem perder tempo, King lega ao narrador – este observador-onisciente, e muito importante para a trama, uma vez que é capaz, além de relatar os fatos, de esmiuçar os pensamentos “não-ditos” dos personagens – a tarefa de expor que 1) Jack Torrance é um homem impulsivo (perdeu o emprego de professor por espancar um aluno, e, certa feita, bêbado, espancou o filho), 2) é inevitável a ida da família ao Hotel em razão dos problemas com dinheiro pelos quais passam.

A estrutura paralela utilizada por King “esquenta” os motores da leitura, e a prosa segue num fluxo cada vez maior de informações – os diálogos se tornam maiores, com mais elementos e informações, a cada passar de capítulo; o narrador-onisciente nos dá a ver, além do conjunto de informações aparentes que emerge dos diálogos entre os personagens (seus modos de falar, de reagir, de responder), o conteúdo precioso de seus pensamentos e, conseqüentemente, de suas personalidades (nota: com isto, King se livra das digressões filosóficas que seriam função *do* próprio personagem, mas que quebrariam o fluxo de narração, de relato de fatos, próprio da literatura popular, esta que não deve se dar ao luxo de *desviar a atenção* de seu leitor); a proximidade de encontro entre os dois sub-núcleos narrativos – Jack que volta da entrevista de emprego em um, e a família que o espera no outro – torna a resolução dos problemas postos em cada um ainda mais urgente.

O suspense se beneficia da arquitetura da prosa de King em *O Iluminado*. Como foi dito, a “sensação” de expectativa suscitada por tal recurso está posta, precisamente, no

espaço entre a dúvida e a resposta definitiva para esta dúvida, sendo que esta (a resposta) deve ser escolhida entre duas possibilidades restritas: a de que ocorra o que os indícios sugerem, ou o contrário desta última. No sub-núcleo “Jack em entrevista de emprego”, King nos dá as seguintes peças: 1) O antigo zelador do Hotel enlouqueceu e matou toda a família (“Matou-os, senhor Torrance, e depois cometeu suicídio. Matou as duas meninas com uma machadinha, a mulher com um revólver e se suicidou da mesma forma” – p. 14); a sugestão de que o Hotel Overlook não é dos lugares mais seguros (“Em qualquer hotel há grandes escândalos, da mesma forma que todo grande hotel tem um fantasma (...) As pessoas vêm e vão (...) Os hotéis são lugares supersticiosos”- p.21).

No outro sub-núcleo, ficamos sabendo, como já foi dito antes, da propensão à violência característica do personagem Jack, além das previsões pontuais de um futuro próximo, feitas pelo pequeno Danny. Paralelas, estas informações instauram uma malha de tensão desde os primeiros momentos do livro, malha esta que se torna palpável através das seguintes reflexões (propostas pelo leitor): Será que Jack Torrance realmente é o protagonista das previsões sangrentas de Danny? Será que, por ter temperamento difícil, Jack Torrance será o próximo zelador assassino do Hotel Overlook? *Sim* ou *não* são as respostas possíveis, e é nessa possibilidade restrita que o suspense se estabelece.

Enquanto a primeira parte se encarrega de claros movimentos de *irrupção* (não de monstros declarados, mas da sugestão – quase uma confirmação – incômoda de situações sobrenaturais), o segundo bloco (“Último Dia”) desacelera as tensões, colocando o leitor no lugar morno do relato encadeado de fatos. O recurso de desaceleração é útil à narrativa de horror para que o leitor não se fatigue com excesso de informações e canse da trama. Há este espaço de relativa tranquilidade em que King aproveita para introduzir um novo personagem, o cozinheiro Dick Halloran, sabiamente colocado nesta parte por figurar como uma espécie de “porto-seguro” para Danny, o único personagem de toda a história que, junto ao leitor, antevê claramente as surpresas (desagradáveis) que o Overlook pode trazer:

“Não sei por que, mas parece que todas as coisas ruins que já aconteceram aqui ainda têm pedacinhos espalhados, como pedacinhos de unha cortada ou melecas que alguém muito porco deixou debaixo de uma cadeira. (...). Mas Danny, não acho que estas coisas possam atingir qualquer pessoa (...) Portanto, se enxergar alguma coisa, num corredor ou quarto lá fora perto dos arbustos... Olhe para o outro lado e, quando se voltar, já terá desaparecido. Está bem?” (p. 59)

As terceira e quarta parte do romance (“O Ninho de Vespas” e “Cercados de Neve”) condensam, estas sim, os momentos de maior tensão da trama. É aqui que os recursos estilísticos de King têm grande valor para instauração do medo, uma vez que é aqui também que serão expostos os monstros, o Hotel como estrutura viva e ameaçadora, as reações dos personagens frente a tudo isto. O “miolo” da história narra, passo a passo, o contato de cada um dos personagens com os mistérios do Hotel.

Os perigos acabam sendo de conhecimento de todos os personagens (movimento de *confirmação*), de maneiras distintas: há uma certa ambigüidade posta na caracterização de Jack no que se refere à sua reação frente às aberrações do Overlook. Até certo momento, não se tem certeza se os fantasmas realmente existem ou se não passam de alucinações por quais passa o personagem. *O Iluminado* poderia, facilmente, ser classificado como *fantástico* segundo este aspecto, uma vez que tal caracterização preza pela ambigüidade na definição das bases de um fenômeno relatado numa história – o fantástico caracteriza-se pela oscilação entre moldes sobrenaturais e naturalistas para explicar os fenômenos relatados numa história⁵⁷. A partir do momento, no entanto, em que King apresenta os acontecimentos “reais” que envolvem Danny (e não mais apenas seus pensamentos), e que tais acontecimentos são explicados somente segundo bases sobrenaturais, fica claro o gênero ao qual o livro realmente pertence: o horror.

Com o objetivo de conferir a maior noção do espaço ocupado pelos personagens possível, o autor lança mão da descrição minuciosa de ambiências e objetos, utilizando-se de muitas metáforas, comparações, onomatopéias, grafias específicas para certas palavras e expressões, e toda sorte de recursos de estilo que sejam capaz de envolver o leitor na mesma ambiência dos personagens.

“*Bum..Bummm...bumbumBUMBUM...*” (p. 84)
“(CORTEM-LHE A CABEÇA! CORTEM-LHE A CABEÇA! CORTEM-LHE A CABEÇA!)
(*este jogo não é croqué, posto que os bastões são muito curtos, este jogo é*)
(UAC-BUM! *Direto no arco*)
(CORTEM-LHE A CABEEEEEEÇA...)” (P. 133)

⁵⁷ Mais sobre o assunto no texto “As Categorias da Narrativa Literária”. In “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: A.A.V.V. *Análise Estrutural da Narrativa* (Seleção de Ensaio da e Ensaio da Revista “Communications”). Petrópolis: Vozes, 1976

Nos trechos acima se pode conferir, por exemplo, a maneira com que King “aumenta o volume” dos sons em sua narrativa, através do uso de maiúsculas e do prolongamento na grafia de algumas partes das palavras. As onomatopéias são outros recursos interessantes para uma narrativa que se vale do “silêncio” para o estabelecimento de tensão, e que encontra nos sons esporádicos e inesperados os picos de tensão e susto.

A descrição dos monstros é também detalhada e, devido ao gênero, se encarrega de agregar o máximo de abjeção que for possível. King abusa de verdadeiras “palavras-signo” de repugnância na descrição dos monstros:

“A mulher na banheira estava morta há muito tempo. Estava **inchada e roxa**, a barriga cheia de gases emergindo da água fria, com bordas geladas, como uma ilha de carne. Os olhos dela fixos nos de Danny, vidrados e imensos como bolas de gude. Sorria maliciosa, os **lábios roxos** arreganhados numa **careta**. O peito flácido. Os pêlos púbicos boiando. As **mãos geladas** nas bordas de porcelana da banheira como **garras de um caranguejo**.”

A quinta parte do livro, como o próprio título já diz, se encarrega do movimento de *confronto*. Assim como na primeira parte, King retoma a estrutura paralela de narração, dividindo a história em dois sub-núcleos: um é a situação de gato-e-rato na qual se encontram Wendy e Danny numa tentativa alucinada de escaparem de Jack, que está completamente possuído pelos fantasmas do Hotel; do outro lado, o cozinheiro Dick Halloran (personagem apresentado na segunda parte) vem em direção ao Hotel para salvar do perigo, mediante a comunicação telepática recebida do pequeno Danny.

O núcleo do hotel entremeia a ação das vítimas de Wendy e Danny a frases soltas no meio do texto, que se repetem com a função de aumentar a necessidade de que a salvação (Dick Halloran) chegue logo:

“(DICK POR FAVOR VENHA RÁPIDO ESTAMOS EM APUROS)”

O Cemitério

Os personagens de King, nos três livros analisados, obedecem a uma padronização que é, certamente, útil às narrativas populares. Os personagens são visivelmente tipos – à exceção talvez de Carrie White –, estereótipos que vêm a calhar em enredos que buscam traçar uma linha demarcatória entre *bem* e *mal*, que não podem (nem devem) se misturar:

“A narrativa trivial opera à base do oxímoro formado pelo corporificador da negatividade (o “bandido”) e pelo corporificador da positividade (o “mocinho”)”⁵⁸ .

Com isto, eles (personagens) são destituídos de maiores ambigüidades, e o leitor tem amplo conhecimento de sua estrutura física (que é minuciosamente detalhada) a ponto de identificar-se com sua causa, de ficar do seu lado, de temer pela violação de seus corpos; ao leitor também é dada uma relativa quota de conhecimento acerca da moral dos personagens – não mais do que o suficiente para a “humanização” dos mesmos, uma vez que o relato de qualquer característica que venha a por em risco o *status quo* de bondade dos “mocinhos” pode destitui-lo da virtuose característica de sua condição de vítima.

Partindo-se da análise d’*O Iluminado* para e de *O Cemitério*, a primeira semelhança notada está na recorrência do conjunto de personagens. Em ambas as histórias, temos uma família americana – os Torrance na primeira, e os Creed na segunda – de classe média em busca de prosperidade e conquistas profissionais. Em *O Iluminado*, Jack Torrance está desempregado e almeja tornar-se um escritor, e vê no emprego no Overlook a oportunidade certa para dar início ao seu romance; em *O Cemitério*, o médico Louis Creed muda-se para uma cidade no interior dos Estados Unidos, onde ganhará mais e morará numa casa grande (“O custo elevado, por mais terrível que fosse, não pareceu fora de cogitação em termos de orçamento doméstico.” – pg. 15).

Desta maneira, Stephen King aproxima-se deveras do seu público consumidor (em geral, um público de classe média norte-americana que vai, certamente, se identificar com o cotidiano das famílias descrito nas histórias). Não que este dado visivelmente mercadológico interfira necessariamente no processo criativo do autor, mas sua idéia de leitor-modelo, instância suposta requisitada à hora da arquitetura do texto, acaba também se encaixando no nível de recepção da referida faixa de população que costuma ler este tipo de produto.

A importante identificação leitor-personagem está assegurada pela forma com que King constrói seu mundo ficcional, num movimento que procura dar destaque aos elementos de um mundo real, cotidiano; a literatura de horror se estrutura com o objetivo de causar a reação de *medo* em seu leitor e, para tanto, deve certificar-se de que a lógica de funcionamento de um mundo ficcional seja absolutamente crível, convincente. Nas obras

⁵⁸ KOTHE, Luiz Flávio. *Ibidem*. p. 25

de King, a instauração do medo passa por um estágio anterior responsável por ancorar o leitor ao que ele entende por “normalidade”; i.e., para que ele se impressione, fique perturbado e se assuste com o que lê, é necessário que adote o mundo real como pano de fundo, como quadro de referência. As “famílias de Stephen King” são a instância responsável pela normalidade como condição precedente ao sobrenatural que ir-se-á instaurar.

A saber, nos três livros – *O cemitério*, *Carrie*, *A Estranha* e *O Iluminado* – o autor estende a toalha branca numa mesa de jantar, arruma pratos e talheres e convida os membros da família a saborearem mais uma refeição (e o leitor, sentindo-se parte do quadro exposto, não hesita em sentar-se à mesa) . Qual não é a surpresa quando nos pratos, ao invés da comida aguardada como próximo item no encadeamento de fatos cotidianos narrados (jantar, família, talheres), surge uma porção de criaturas gosmentas, fétidas, aladas, que sobrevoam a sala e ameaçam a família (e seus convidados) acuada.

O Cemitério é dividido em três partes, nas quais podemos observar os mesmos movimentos identificados na análise de “O Iluminado” – são elas “O ‘Simitério’ de Bichos”, “O Cemitério Micmac” e “Oz, o ‘Gande e Teível””. “O ‘Simitério’ de Bichos” é a parte mais longa do romance, e responde pela apresentação do mote da história – através de uma narrativa linear, entremeada de *flashbacks* que dão conta da caracterização dos personagens, narrada em terceira pessoa pelo mesmo narrador-onisciente comum aos três livros estudados.

Como já foi mencionado na análise anterior, o narrador é responsável pela condução do leitor através da história. A depender de sua classificação – se personagem, se observador, ou se observador-personagem –, o autor seleciona os elementos que quer, dando-nos sua visão e concepção do mundo (moral, estética, etc). “A imagem do narrador não é uma imagem solitária desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar ‘a imagem do leitor’. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro (...)”.⁵⁹Nos dois livros analisados até agora, o narrador não está colocado apenas no plano da enunciação histórica, como também se encontra muito próximo dos personagens – a ponto de esmiuçar seus pensamentos mais íntimos. Segue o seguinte trecho de “O Cemitério”:

⁵⁹ TODOROV, Tzvetan. Ibidem. p. 244

“Gritou na maior agonia mental de sua vida: *Ela não pode ter morrido! Mamãe, ela não pode ter morrido! MAMÃE, ELA NÃO PODE TER MORRIDO, EU GOSTO MUITO DELA!*” (P.43)

O lugar do narrador em “O cemitério” e “O Iluminado” pode ser visualmente verificado através do grafismo de algumas palavras. As frases em itálico referem-se sempre aos pensamentos dos personagens, e aquelas cuja grafia das palavras é normal dizem respeito ao trabalho de observação (externa) feita pelo narrador-observador.

Tal movimento de aproximação-afastamento (do personagem) realizado pelo narrador desempenha diversas funções para a trama: 1) obviamente, torna os personagens mais reais, a partir do momento em que são expostas algumas nuances de suas personalidades; 2) sobretudo, permite que o narrador tenha liberdade de descrever as ambiências e situações de perigo ao mesmo tempo em que, a todo o momento, pode voltar-se para o interior dos personagens, nos informando acerca de suas reações frente a tudo o que foi exposto.

O mecanismo é responsável pelos elos *leitor-narrador* e *leitor-personagem*: o primeiro é importante para o horror porque, afinal de contas, é através do “olho” do condutor que o leitor vai tomar conhecimento da realidade descrita; o segundo, logicamente, é o motor de qualquer história de ficção, principalmente a de horror – se o leitor se identifica com o personagem, vai temer por seu destino.

O suspense em “O cemitério” é distribuído mais ou menos da mesma maneira que em “O Iluminado”. Stephen King “recepiona” a família Creed recém-chegada de mudança em sua nova casa (assim como faz com a família Torrance recém-chegada no Hotel Overlook), e, através da “fotografia” da ambiência que circunda a casa, deixa o leitor de sobre-aviso para situações futuras. Um bom exemplo disto é a descrição recorrente dos perigos que rondam a geografia da casa dos Creed, todas espalhadas em pedaços pelo texto, pulverização esta que obedece ao movimento de *repetição* – “...em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo aos detalhes da descrição”.⁶⁰

Assim, temos três “assuntos” que se repetem ao longo da história: o cemitério indígena nos fundos da casa que é capaz de trazer qualquer morto de volta à vida; o medo que Rachel Creed tem da morte relatado através das lembranças que tem da irmã Zelda, que

⁶⁰ TODOROV, Tzvetan. Ibidem. p. 213

morreu tuberculosa (e “monstruosa”, como fica claro na descrição que King faz da personagem); e a estrada de rodagem situada à frente de sua casa, que já foi responsável pelo atropelo de vários bichos de estimação.

Desta maneira, a família Creed se encontra rodeada de “ameaças” aparentemente cotidianas – a existência de um cemitério nos fundos da casa, a estrada de rodagem na qual os caminhões passam descarrilados e em altíssima velocidade, e a dificuldade que seria encarar a perda de qualquer ser-vivo – contando-se a partir do gato da família, Church – por parte de Rachel e da filha pequena, Ellie (“Não quero ver Church como todos aqueles bichos mortos! Não quero que Church morra nunca! Ele é o meu gato!” – p. 36). Todos os assuntos vão sendo abordados num movimento de gradação que responde por boa parte da expectativa criada em torno do rumo da história.

Numa determinada passagem, Louis conversa com Jud Crandall, o vizinho da casa logo em frente a sua. Esta seção inaugura a descrição intermitente do passar dos caminhões em frente à casa dos Creed. “Um caminhão-guincho passou, as luzes piscando e correndo como estrelas cadentes” (p. 23). King distribui blocos descritivos sobre o barulho dos caminhões como a sugestão de ameaça (morte) que ronda a casa, e estes aparecerão durante a história um sem-número de vezes (como se quisessem estar sempre nos lembrando de sua existência).

De resto, *O Cemitério* conta com os mesmos recursos estilísticos presentes em *O Iluminado*, inclusive as categorias de estruturação do medo. Na primeira parte estão presentes as etapas de *irrupção* e *descobrimento*, na qual tanto leitor quanto personagens ficam sabendo da existência de um perigo oculto (o cemitério MicMac) e das desgraças que ele pode trazer (fato elucidado pelo ressurgimento do gato Church do mundo dos mortos, e das visões do fantasma Pascow, que em vão tenta impedir Louis de usar os poderes do lugar). As outras etapas vêm no fluxo da linearidade da história, e não há grandes novidades acerca de estruturação narrativa em *O Cemitério* que não tenha sido apontada anteriormente em *O Iluminado*.

Carrie, A Estranha

O romance também é dividido em partes (três), mas a esquematização dos capítulos constituintes foge um pouco à regra dos outros dois livros estudados. Em *Carrie*, King mistura fragmentos de textos “jornalísticos” (posto que tudo não passa de ficção), narração, pedaços de artigos científicos e narração (da história de Carrie White propriamente dita) para compor uma espécie de universo de análise da situação da garota – que se sabe morta desde os primeiros instantes da narrativa.

Aqui, King faz o caminho inverso daquele que compreende a irrupção de um ser maldito e sua posterior punição, num confronto bem X mal. O lugar da narração aqui se divide entre o narrador onisciente esmiuçado há alguns tópicos e Susan Snell, uma das garotas envolvidas com a trágica morte de Carrie. A saber, à personagem, enquanto narradora, é legada a função de “catalogar” o máximo de informações que possa sobre o universo de Carrie White – a saber, os artigos científicos que aparecem no texto explicam o fenômeno da Telecinesia (o “dom de mover as coisas com o poder da mente” de que é dotada a protagonista); as matérias de jornal relatam eventos estranhos acontecidos com a garota e sua mãe, uma louca fanática religiosa; além de, é claro, seus depoimentos pessoais acerca dos acontecimentos todos.

Ao narrador-onisciente resta atuar nas partes narrativas propriamente, naquelas onde está alocada a história-matriz – que é, a saber, o caminho de Carrie White rumo ao baile de formatura, festa onde mata todos os colegas de classe depois de ser vítima da chacota de um grupo – ao ser ridicularizada pelos colegas, que nela jogam um balde de sangue no exato momento em que está recebendo o título de “Rainha do Baile”, Carrie usa a telecinesia para se vingar de todos.

Esta mudança na voz narrativa traz ao romance alguns efeitos interessantes. Em primeiro lugar, King rompe com a classificação de “novela de detetive” que poderia se por sobre a sua história, uma vez que esta é estruturada segundo uma coleta indícios (“provas de crime”, como os jornais, os artigos científicos e tudo o que desse conta de esmiuçar a realidade da personagem Carrie White, e o que a teria levado a praticar o ato de violência relatado). A saber, a novela de detetive caracteriza-se por ser uma história de decifração intelectual de um crime cometido por um autor desconhecido; seu movimento natural, pois, parte da exposição de fatos banais que, num dado ponto da trama, serão examinados por um

detetive (ou alguém encarregado das investigações) através de um mecanismo de retomada da trama.

Em *Carrie*, no entanto, King toma cuidado em deixar sua personagem o mais próxima possível do público (tarefa que consegue através, por exemplo, da narração de eventos passados que envolvem a educação castradora e doentia que a menina teve desde a infância), e o crime, em si, é posto em segundo plano. O leitor já sabe, de antemão, quem é o “culpado”, e este título – ao contrário do que pode parecer – desloca-se do autor do crime para um outro foco, aquele que seria o responsável indireto pelas tragédias – Margareth White, a mãe de Carrie.

A mudança na voz narrativa, que não se prende a apenas um viés, posto que não há um detetive que toma o leitor pela mão e o conduz através da decifração das “evidências” expostas, lega ao leitor a tarefa *voyeurística* de observação de fatos; desta forma, a mecânica da leitura “vira-páginas” conta com algo diferente do mistério a ser solucionado: no formato de um “causo” absurdo contado por alguém próximo, a história vai acumulando informações que desempenham única e exclusivamente o papel de elucidar o evento central (a morte de toda uma cidade seguida do suicídio da própria Carrie White). Informações narradas por diversas “vozes” – o narrador, o escritor de um artigo no jornal, a personagem Susan Snell – são colocadas à disposição do leitor que, imbuído pela curiosidade, parte à cata de mais e mais detalhes sobre a vida de uma personagem que, a certa altura, já criou com ele um vínculo.

A evidência de que *Carrie* (o livro) seria uma espécie de “Livro de Provas” de alguma delegacia policial torna as coisas ainda mais instigantes (para o leitor, colocado em meio ao sempre interessante híbrido real-ficcional, ainda que a estrutura pertença confessadamente a uma obra de ficção). Não há capítulos propriamente, mas cabeçalhos na abertura de cada texto que indicam de onde cada fragmento daquele foi extraído, como se pertencessem realmente a obras outras maiores sobre o Caso Carrie White.

“De The Shadow Exploded (p. 201):

Neste livro, menciona-se uma página de um caderno de Carrie White onde um verso do famoso poeta de rock dos anos 60, Bob Dylan, aparece escrito repetidas vezes, como um sinal de desespero” (p. 161)

“De My Name is Susan Snell (p. 98)

Este livrinho agora está pronto. Espero que venda bem para que eu possa ir para um lugar onde ninguém me conheça.” (p. 161)

Além desta voz narrativa fluida, o grande diferencial em *Carrie, A Estranha* está na atenção dispensada por King com a construção de sua personagem principal, Carrie. Nos blocos destinados à narração da personagem, o narrador-onisciente estereotipa a personagem Margareth White e “dá a voz” somente aos pensamentos de Carrie frente aos maus tratos que sofre. A narrativa é essencialmente descritiva e dá espaço aos diálogos dos personagens – desta forma, King imprime dinamismo às ações e reserva, como sempre, aos breves *flashes* de pensamento a carga dramática de declarações aparentemente banais:

“Chorando e fungando, Carrie abaixou a cabeça. Seu nariz escorria, e ela limpou o catarro (se eu tivesse ganho cinco centavos cada vez que ela me fez chorar aqui) com as costas da mão.” (p. 45)

*“Pensara:
(caia dessa bicicleta garoto salte dessa bicicleta e quebre essa cabeça podre) e algo acontecera”. (p. 28)*

*“-Sim,
(ela estava com medo que eu arrancasse a porta do armário)
-Mamãe.
(e acho que poderia acho que poderia sim acho que poderia)”. (p. 47)*

O suspense em *Carrie*, portanto, fica sob a responsabilidade de dois lugares narrativos: o primeiro diz respeito à gradação de eventos que fazem com que a menina fique cada vez mais acuada e, portanto, potencialmente perigosa. Quanto mais informações sobre telecinesia King dispõe ao decurso da história, mais violentas se tornam as descrições das reações da personagem. O segundo está, sem dúvida, nos esquetes narrativos que dão conta de pequenos momentos do cotidiano de Carrie e sua mãe insana. A caracterização de Margareth White trata de classificá-la como o grande monstro da história, e suas aparições são estereotipadas e exageradas no sentido de fazer com que esta máxima funcione. King abusa de palavreado chulo e “gritos” (com as letras capituladas) nos diálogos febris entre Carrie e Margareth, inaugurando uma atmosfera de tensão tão logo nos deparamos com os blocos de textos que tenham as duas como protagonistas.

*“- Mamãe! – gritou a menina. – Mamãe, escute, por favor! Eu não tive culpa!
- Abaix a cabeça – disse Mamãe. – Vamos orar.*

Mamãe desceu a mão na nuca de Carrie e por trás dessa mão havia toda a musculatura forte desenvolvida por 11 anos de levantamento de pesados sacos de roupa suja e transporte de pilhas de lençóis molhados.

(...)

-Sua ESCROTA! – gritou.

Mamãe chiou como um gato queimado.

-Pecado! – gritou. – Ó, Pecado! – começou a bater nas costas, no pescoço, na cabeça de Carrie. (...).

- Sua FODIDA! – gritou Carrie.” (p. 45-46)

4. Capítulo III

4.1. Literatura e Cinema

Por que algumas obras literárias consideradas brilhantes e inventivas quando adaptadas ao cinema perdem boa parte – senão toda – de sua originalidade? Segundo Flávio Kothe⁶¹ em sua “A Narrativa Trivial”, a literatura seria uma forma de arte que apelaria para a imaginação do leitor, enquanto que o cinema se mostraria todo pronto, acabado, não exigindo muito esforço dedutivo, por assim dizer, de seu receptor.

Como foi comprovado nos dois capítulos do presente trabalho, contudo, tanto a literatura quanto o cinema dispõem de mecanismos muito próprios para produção de sentido e, pela natureza mesma destes mecanismos – que, no máximo, se tocam em alguns pontos específicos, mas cujas funcionalidades tratam de posicioná-los a uma distância

⁶¹ KOTHE, Flávio Rene. Ibidem.

suficiente para que não se tornem miscíveis –, constituem dois universos distintos, que devem ser examinados à luz de suas características próprias. “O fato de ser um realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam literatura de cinema”.⁶²

Da afirmação de Kothe, que ele tão logo contesta, é bom que se diga, posto que é chamada em causa para elucidar o fato de que ainda é utilizada à hora de uma avaliação comparativa entre livros e filmes derivados destes, aufere-se o seguinte problema: a simbiose entre “página” e “tela”, tendo a primeira como fornecedora de material para a segunda, acaba suscitando discussões que, não raro, enaltecem certas características narrativas da literatura e sobrepujam aquelas particulares do cinema. O problema da falta de um certo rigor metodológico não atinge somente a parte que cabe à análise de obras cinematográficas isoladas ou àquela destinada ao exame das obras de literatura de massa. O exame reflexivo acerca do mecanismo de adaptação de obras literárias para o cinema também sofre muito com a fixação de alguns analistas numa tal idéia de superioridade no contar-uma-história que estaria presente na literatura e que o cinema, por ser derivada desta primeira, de alguma forma se encarregaria de destruir.

Há, portanto, uma suposta e instaurada superioridade da arte literária sobre a cinematográfica, o que acaba resultando na subordinação da segunda ao estilo da primeira na maioria das análises feitas. Resultado: o filme perde a autonomia em detrimento do domínio hierárquico da literatura enquanto obra de maior valor estético e histórico. Grande parte da avaliação da adaptação de um livro para um filme parece ignorar que a adaptação é uma forma de recriação de uma linguagem, e não de sua transposição absoluta. Costuma-se ouvir muito que “o filme é ruim pois não é fiel ao livro” ou que “o filme corta importantes passagens do livro, por isso ele não é bom”. Há um certo vício em se julgar um filme pelo seu grau de fidelidade à história presente na obra literária que lhe deu origem, o que acaba afastando o analista do verdadeiro conjunto de elementos que devem ser examinados.

É preciso, antes de qualquer coisa, distinguir as duas linguagens como instâncias absolutamente distintas e possuidoras de mecanismos próprios de significação – esforço imprimido nos dois primeiros capítulos deste trabalho. A partir daí, o próximo passo é verificar de que maneira a narratividade de um produto (livro) chega ao outro (filme) de

⁶² XAVIER, Ismail. “O Discurso Cinematográfico”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.24.

forma tanto a preservar certas características fundamentais quanto a se adequar ao novo meio, por meio da reconfiguração de seus mecanismos originais.

A qualidade de um roteiro de cinema independe, pois, do fato de ser original ou de ser baseado numa narrativa literária e a “aproximação de uma obra literária de uma obra cinematográfica só deixa claro que as duas linguagens nunca se encontram”⁶³. Os passos que guiam a tentativa de análise das adaptações das obras literárias de Stephen King para o cinema são, desta forma: 1) identificar onde estão postas as semelhanças entre uma obra e outra, e 2) identificar também suas dessemelhanças (do filme em relação ao livro) e do porquê delas serem, eventualmente, necessárias à trama estruturada no texto fílmico.

4.2. Da literatura de horror ao cinema – Breve Histórico

Passada a Primeira Guerra Mundial, o horror encontrou possibilidade de realização no cinema. Antes mesmo de beber de uma fonte já considerável de obras produzidas na literatura, o cinema foi produtor de seu “próprio roteiro”: o expressionismo alemão dá origem a filmes como *Nosferatu*, de F.W. Murnau, reconhecida como uma espécie de obra-prima do horror.

Antes do atual ciclo de horror no cinema, assim como na literatura do gênero, os filmes foram produzidos à luz de diversas correntes criativas: nos anos 30, eram feitos filmes destinados a públicos mais jovens, geralmente com tramas envolvendo personagens também jovens, perseguidos por monstros sanguinolentos; nos anos 40, os filmes de horror eram produzidos para um público mais adulto, e já não contavam somente com jovens virgens perseguidas e garotões fortes e destemidos que arriscavam seus pescoços diante de monstros gosmentos e ameaçadores; no início dos anos 50, surge o ciclo de horror em parceria com a ficção científica, a exemplo do sucesso japonês *Godzilla*.

Foi nos Estados Unidos que o horror surgiu como fonte importante de estímulo estético de massa. O país foi cenário da invasão de romances e antologias do horror, gênero que saiu da marginalidade à qual antes era submetido para tornar-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas. A literatura foi a responsável pelo estabelecimento das bases do horror que vêm sendo aplicadas até os dias de hoje.

⁶³ BRASIL, Assis, *Cinema e Literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

Os romances *O Bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, e *Balada para Satã* (1969), de Fred Mustard Stewart, pelo sucesso de venda que tiveram nas épocas em que foram lançados, cederam espaço à publicação de um sem-fim de outros títulos na mesma linha. Na esteira de grandes sucessos, *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty, ocupou a liderança, e foi o responsável pela formação (e consolidação) de um público consumidor deste tipo de produto. Mais e mais escritores de horror firmaram seu estilo e obra, como foi o caso de Ira Levin com *The Stepford Wives* (1972), *The Sentinel* (1974), de Jeffrey Konvitz, e o próprio Stephen King com seu romance de estréia *Carrie, A Estranha* (1973), e *Salem's Lost* (1975).

Segundo Carroll, a literatura de horror sempre esteve disponível antes mesmo da publicação destes autores, mas só depois de 1970 é que ela passou a ser amplamente consumida, deixando de ter o público especializado de antes. Os livros, inseridos numa cultura de massa altamente rentável, passaram a ser alvo do cinema. O mega-sucesso *O Exorcista* virou filme dirigido por William Friedkin, lançado em 1973. “Considera-se que o sucesso desse filme não só agiu como estimulante para a produção de filmes, como também tornou o horror mais atraente aos editores, pois muita gente que se aterrorizou com o filme comprou o romance e adquiriu gosto pela literatura de horror”⁶⁴.

4.3. Alguns aspectos da adaptação

A Plasticidade das Imagens

De acordo com a classificação vista no segundo capítulo, dos três livros de Stephen King, dois são considerados *de horror* legítimos – à exceção de *Carrie, A Estranha*. Um aspecto interessante que pôde ser constatado da comparação entre os livros e seus respectivos filmes é a dificuldade que o cinema tem de adotar a plasticidade própria das narrativas de horror em sua integralidade. Parafraseando a referida asserção, o cinema, por ter que lidar com estruturas visíveis (imagens) de produção de sentido, tem que ser parcimonioso no *mostrar* – principalmente o cinema de horror, que trabalha de acordo com

⁶⁴ CARROLL, Noël. *Ibidem*. pg. 14.

uma estrutura de sugestão e antecipação de eventos para instaurar a tão importante atmosfera de suspense.

Enquanto a literatura de horror prescinde de um detalhamento minucioso à hora da descrição e amostragem dos seus monstros e situações fantásticas, até mesmo porque ela precisa envolver o leitor na ambiência de seus escritos, o cinema já se vale do *visível* e, portanto, não deve saturar o seu receptor com imagens além da conta. No caso do horror, a sensação de medo que antecede a aparição de um monstro num filme chega a ser mais importante, como contribuição ao gênero, do que a própria irrupção do monstro na tela – até mesmo por conta das limitações técnicas que possam vir a atrapalhar a caracterização de um universo por vezes tão criativo e desarraigado de lógica ou correlação com um mundo real palpável. Segundo Carroll:

“Tanto a literatura quanto o cinema dispõem de recursos comparáveis para gerar hesitação fantástica. Exatamente como o cinema pode problematizar as indicações de supostos fenômenos sobrenaturais nos termos de sua confiabilidade de testemunho ocular, o escritor pode fazer o mesmo por meio do relato sintaticamente disjuntivo, de descrições obscuras, da menção de pouca visibilidade ou da interferência atmosférica que afeta a suposta irrupção do monstro, e assim por diante. Tanto a literatura quanto o cinema podem basear-se mais na implicação do que na manifestação, para induzir uma expectativa positivamente propensa da parte do público em relação à hipótese sobrenatural, ao mesmo tempo em que sugere um desejo de que ela seja corroborada por alguma informação de testemunha ocular do seguinte tipo: no cinema, uma manifestação direta do monstro; na literatura, uma descrição direta do monstro; na literatura ou no cinema, o monstro ser visto por um personagem confiável, o que deve ser transmitido pela estrutura adequada do ponto de vista do meio em questão”.⁶⁵

Em *O Cemitério Maldito*, King lega partes inteiras à descrição minuciosa do estado do personagem Gage quando desenterrado pelo pai no cemitério da cidade:

“Gage estava sem cabeça (...) Usou delicadamente o lenço para limpar o musgo viscoso que estava crescendo na pele de Gage – um musgo tão escuro que, momentaneamente, chegara a pensar que toda a cabeça de Gage tinha desaparecido (...) Lá estava o filho sob uma fina camada de limo. Olhar o filho era como olhar para um boneco malfeito. A cabeça se projetava em estranhas direções. Os olhos estavam profundamente afundados atrás das pálpebras fechadas. Uma coisa branca lhe saía da boca, como uma língua de albino (...) Um das faces de Gage já tinha a aparência encovada de um rosto de velho.” (p. 202 e 203).

⁶⁵ CARROLL, Noël. *Ibidem*. p. 220.

Poderia até ser fácil seguir a descrição do “boneco malfeito” proposta pelo próprio King no texto, se Gage permanecesse imóvel e não passasse, na tela, de um boneco estático. O que não acontece. Sabe-se que Gage irá ressurgir do cemitério maldito e, *móvel*, ir ao encontro de sua família. O problema em se adaptar o horror tal e qual ele aparece na literatura está justamente em conservar o horrendo de figuras que não raro guardam muito de “patéticas” quando imaginadas reais.

A diretora Mary Lambert, como alternativa a tal limitação técnico-narrativa, prefere “pular” estes trechos do livro, dando ao espectador apenas a sugestão do físico do bebê-monstro – e faz isso bem com montagens rápidas, nas quais vemos apenas relances do corpo do boneco utilizado nas cenas. Com isto, estão em evidência as elipses e espaços vazios de “amostragem”, estes extremamente necessários ao prolongamento do suspense (deve-se sempre deixar um espaço em branco para que o espectador o preencha e, desta maneira, participe ativamente da obra). Recursos cinematográficos são os coadjuvantes da amostragem sugestiva de seres monstruosos como: iluminação, que mergulha Gage no lusco-fusco, numa meia-luz que ao mesmo tempo não revela suas imperfeições e o torna mais atemorizante (no cinema, a escassez de luz é um dos itens responsáveis pela atmosfera de medo, uma vez que todo ambiente mal iluminado guarda um *quê* de perigo pelo desconhecido); e o som – a música grave nos momentos em que Gage surge, acompanhado de risinhos que são maliciosos demais para pertencerem a uma criança de verdade.

Ciente destas dificuldades, Stanley Kubrick modificou totalmente os parâmetros de classificação do romance *O Iluminado*. Pode-se arriscar a dizer até que, se fosse o caso de Kubrick realmente seguir à risca a plasticidade criativa presente nas páginas do livro de King, o filme correria o risco de cair no abismo dos filmes *trash*, B. *O Iluminado* é uma obra confessadamente de horror que, ao passar para o cinema, foi adaptada exatamente pela pouca probabilidade de realização de algumas situações.

Existem duas passagens do livro, por exemplo, que não estão no filme de Kubrick. A primeira delas diz respeito a uma topiaria com arbustos em formas de animais que criam vida e se voltam contra o personagem Danny Torrance. Kubrick a substituiu por um labirinto estático e mais de acordo com a nova classificação que dá à história: esta, claramente um terror psicológico no qual as imagens de seres fantásticos não passam da sugestão do mecanismo de alucinação que acomete o estado mental do personagem Jack Torrance.

Stephen King diz que Kubrick “..buscou o mal nos personagens e fez o filme como uma tragédia doméstica, com apenas ligeiros toques de sobrenatural.”⁶⁶, e isso é realmente verdade, embora não figure como um “defeito”. O Fato de um filme escolher apenas um dos aspectos da história de um romance para adaptar não se traduz numa má adaptação necessariamente.

Uma outra “cena” que não está no filme de Kubrick é a de uma mangueira de incêndio que cria vida:

“Passou pelo outro lado da mangueira e correu, e de repente ouviu-a seguindo-o, o ríspido ranger daquela cabeça de cobra de metal enquanto ela escorregava pelo tapete atrás dele como uma cascavel movendo-se velozmente por um gramado seco. Ela vinha em sua direção (...).” (p.110)

Como se disse, seria ridículo (e é este o termo exato) colocar uma cena como estas num filme cujo fio condutor é o terror psicológico. Por sua vez, a adaptação das imagens em *Carrie, A Estranha* – o único romance de terror dentre os três observados – não passa enfrente estes problemas. Deve-se a isto o fato de que as imagens do romance estão amparadas numa justificativa científica de existência, tanto que não há nada visualmente “esdrúxulo” – monstros fantásticos, a exemplo da mangueira de incêndio de *O Iluminado* – na trama. O horror literário, pois, prescinde de uma triagem visual antes que suas imagens sejam transportadas para as telas do cinema – ou se faz isso, ou se corre o risco de que os efeitos surtidos com a exposição exagerada de elementos (que funcionam muito bem no plano da imaginação) soem ridículos, posto que exagerados, inverossímeis, mal construídos.

Estrutura Narrativa

“Os livros são visuais, vejo-os quase como filmes na minha cabeça”⁶⁷. A partir desta declaração, de autoria do próprio Stephen King, se pode constatar um aspecto que muito auxilia no processo de adaptação das suas obras para o cinema: os livros de King têm, de alguma maneira, sua estrutura narrativa muito próxima do que seria a de um roteiro

⁶⁶ UNDERWOOD, Tim e MILLER, Chuck. Ibidem. p. 45

⁶⁷ UNDERWOOD, Tim e MILLER, Chuck. Ibidem. p. 137

cinematográfico. E, para o cinema, é realmente mais cômodo utilizar uma ficção que já aparece visualizada, dada no seu original.

Um exemplo de estrutura narrativa que tangencia o universo cinematográfico de forma brilhante está na esquematização narrativa da primeira parte de *O Iluminado*. Os capítulos são verdadeiras “cenas”⁶⁸, curtas e essencialmente narrativas, nas quais tanto ritmo com que são intercaladas quanto a densidade das informações contidas em cada parte se encarregam de fornecer as “coordenadas” necessárias para uma montagem similar no cinema – a montagem paralela. A ausência de digressões e a predominância do encadeamento de fatos fazem com que a narrativa de *O Iluminado* se encontre pré-moldada ao cinema.

A adaptação cinematográfica de todo e qualquer texto literário é uma operação complexa, pois está-se lidando com a migração de um linguagem à outra. Neste mecanismo de transferência, são exigidas alterações de tipo formal que podem atingir apenas partes, ou a estrutura maior do texto, os diálogos, a caracterização dos personagens, dentre outros. As mudanças existem (elas até *devem* existir), contanto que se mantenha o essencial da história. O que se conta no romance (seu tema) deve ser o mesmo que se conta no filme.

O Iluminado (filme) é o “menos fiel” tanto à narrativa quanto ao gênero do livro que lhe deu origem. Até mesmo por falta de recursos técnicos, como foi supracitado, o filme descarta a parte sobrenatural de passagens importantes do romance – mas que são logo substituídas por outras de valor equivalente (a topiaria pelo labirinto, por exemplo; ou ainda, o amigo imaginário de Danny, que no livro é um espectro e no filme é representado por seu próprio dedo indicador, que “fala” com ele através de inflexões e da voz rouca imposta também pelo garoto).

A “essência” de *O Iluminado*, no entanto, é desviada, e a adaptação falha em um aspecto importante: a caracterização do personagem Jack Torrance. No livro, Jack é um homem normal que ama a sua família. De temperamento levemente irritadiço, o personagem acaba vulnerável à ação maligna dos espíritos que habitam o Hotel, mas isso não acontece de uma hora para outra. No filme, Jack Nicholson – que interpreta Jack Torrance – é, desde o começo, caracterizado com trejeitos insanos, o que acaba com o arco de evolução no comportamento de seu personagem. A insanidade do personagem no filme

⁶⁸ C.f. 3.4

funciona como horizonte de expectativa para seu comportamento futuro, quando se mostrará violento e perigoso; tal aspecto foge completamente à idéia original de King, segundo a qual o sobrenatural é o grande responsável pela tragédia que acomete a família Torrance.

As partes descritivas tanto de *O Iluminado* quanto dos outros dois romances – *Carrie* e *O Cemitério* – no entanto, ganham força com o excelente trabalho de som, fotografia e composição cênica presente nos filmes. Relativo à ambientação, pois, os três filmes são fidelíssimos aos seus livros de origem – faz-se uma ressalva ao *O Cemitério Maldito* em que o casal Creed, mais velho na obra escrita, aparece como dois jovens de no máximo 30 anos (o que, é bom que se diga, não implica em maiores mudanças para a trama). *O Cemitério* segue à risca o fluxo narrativo do romance homônimo, captando o “tema” de cada um dos capítulos, livrando-se de excessos narrativos e constituindo um excelente filme de horror. *Carrie, A Estranha*, por sua vez, nega a maneira com que o texto de seu livro correspondente se encontra, mas faz isto pensando em reordenar os eventos de modo a estabelecer suspense durante a projeção (a “essência” da história não é alterada, há apenas uma re-arrumação dos fatos). A saber, o livro segue uma linha caótica de relato de fatos e informações pseudo-extraliterárias⁶⁹ que não ficariam também num filme. Brian De Palma se concentra no drama da personagem Carrie, suplantando as demais informações do romance, dando conta assim do problema proposto pela obra literária – a saber, a discriminação sofrida pela personagem central.

⁶⁹ Cf. 3.4

5. Considerações Finais

O presente trabalho se propôs a fazer um estudo preliminar dos mecanismos de produção de efeito presentes no interior de obras filmicas e literárias dos gêneros horror e terror. “O que faz com que filmes e livros de horror/terror nos causem medo?” foi a questão que moveu a redação desta monografia que, ao ser concluída, passou a figurar como uma primeira etapa de um estudo mais aprofundado dos materiais analisados – a saber, três livros do escritor norte-americano Stephen King (*Carrie*, *A Estranha*, *O Iluminado* e *O Cemitério*), e os três filmes (homônimos) oriundos deles – que será feito no programa de mestrado da Faculdade de Comunicação da UFBA (Universidade Federal da Bahia)

Aplicando a Poética do Filme, mostrou-se de que maneira as narrativas cinematográficas se organizam com o objetivo de insinuar ao espectador eventos futuros e potencialmente malditos. A antecipação de eventos, no cinema – como se pôde constatar – é o recurso primordial para o estabelecimento do suspense, item imprescindível nas ficções dos gêneros analisados. Imagens, sons e cenas são dispostos de maneira a deixar o espectador num estado de alerta constante, estado este que o acompanhará até o desfecho (antevisto, sentido, intuído) das coisas.

A manipulação do tempo e a engenhosidade na montagem das cenas são dois dos recursos recorrentes no estabelecimento da tensão nos filmes: montagens paralelas (como comprovado numa seqüência do filme *O Cemitério Maldito*), uso de *flashforward* como antecipação visual de desastres futuros (as visões premonitórias do personagem Danny em *O Iluminado*), uso de *flashback* como remissão a um passado trágico que serve também de exemplo para eventos presentes (em *O Cemitério Maldito* são mostrados os antigos zumbis oriundos do Cemitério MicMac como uma espécie de prevenção ao uso presente dos poderes do lugar), todos estes recursos operam em razão da instauração da película de medo que une os eventos num filme de terror/horror.

Além dos recursos comuns aos dois gêneros – *horror* e *terror* –, buscou-se distinguir o primeiro do segundo mediante uma característica diferencial – o sobrenatural como guia da construção da narrativa (esta que torna o *horror* um gênero distinto, único). A diferença entre *horror* e *terror* se fez necessária para o estudo do “outro”, do inimigo nos filmes. A saber, os monstros do horror provocam muito mais do que medo em seus espectadores, suscitando-lhes repulsa, asco, nojo. Toda a estrutura narrativa num filme de horror é desenvolvida à espreita da irrupção do monstro: os personagens são caracterizados em oposição absoluta (maniqueísta) à maldade, e o suspense põe-se sobre um conjunto de elementos – visuais, temáticos – próprios do gênero.

Seguindo o mesmo movimento utilizado à hora da avaliação dos filmes, a literatura de horror também foi contemplada. Foram igualmente levantados alguns aspectos recorrentes na estrutura literária que dessem conta da instauração de suspense e expectativa. A presença de um narrador onisciente, que “sabe” sobre os personagens coisas que vão além de seu físico e atos visíveis (o narrador-onisciente é conhecedor dos pensamentos dos protagonistas nos três livros analisados), é um dos recursos utilizados para criar o caro vínculo leitor-protagonistas – posto que, numa ficção de horror/terror, as emoções do leitor correm em paralelo com as do protagonista; e só se teme por um personagem a partir do momento em que se “torce” por ele.

A atmosfera de medo é conseguida graças à recorrência a blocos descritivos da ambiência, bem como ao lugar privilegiado que King oferece à reação de seus personagens a tudo o que é descrito – há muitos diálogos nas ficções de horror. Fora estes aspectos, a divisão dos livros em partes, cujas funcionalidades são determinadas de acordo com os

movimentos de descobrimento do perigo iminente, ajudam na manutenção da tensão que culmina no alívio dramático proporcionado pelo desfecho (onde geralmente acontece o confronto bem X mal).

Por fim, o terceiro capítulo do trabalho é uma primeira tentativa, portanto embrionária, de se verificar de que maneira o arsenal de produção de medo do horror literário migra para as telas do cinema. Um das conclusões a que se chegou diz respeito à dificuldade do cinema em adotar a plasticidade dos monstros típicos das narrativas de horror, e como essa dificuldade por vezes exige do cineasta uma sagacidade à hora da adaptação – foi o que se verificou em *O Iluminado*, filme que intercambia seu gênero (do horror para o terror psicológico) em face à dificuldade de reprodução visual de elementos do sobrenatural por demais “*inviáveis*” (tanto no que diz respeito à técnica quanto no que responde à sua plausibilidade existencial dentro da história narrada).

A conclusão mais abarcante à qual se chega refere-se ao fato de que o presente trabalho, longe de encerrar-se na eventual incompletude de conceitos e teses, funciona como guia de trabalhos futuros na área da análise de objetos culturais (especificamente livros e filmes de horror). Trata-se de um primeiro passo na área do estudo dos mecanismos de produção de efeito em filmes e livros de um determinado gênero (horror) que encontra relevância a partir do momento em que figura como material de consulta à hora da elaboração de críticas e análises de filmes e livros.

6. Referências Bibliográficas

- ADAMS, Hazard (org.). *Critical theory since Plato*. New York: Harcourt, Brace, 1992.
- ANDREW, James D. *As principais teorias do cinema. Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Nova Cultural: São Paulo, 1996.
- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BALÁZS, Béla *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1957.
- BORAU, José Luis, *Cuentos sin Cámara*, Alfaguara:1999
- BRASIL, Assis, *Cinema e Literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BYWATER, Tim e SOBCHACK, Thomas *Introduction to film criticism. Major critical*

- CALVINO, Ítalo, *The Uses of Literature*. London: Harcourt Book, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror – ou Paradoxos do Coração*. Campinas, São Paulo: Papirus. 1999.
- CASEBIER, Allan. *Film Appreciation*. New York: Hartcourt Brace Jovanovich, 1976.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Civilização Brasileira, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CRUZ, Décio Torres, *A Literatura pop*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998
- CUETO, Roberto y DÍAZ, Carlos, *Drácula, de Transilvania a Hollywood*. Ediciones Nuer, número 3. 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*. Tradução por Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo. Editora Martins
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Empresa Gráfica da Bahia. 2002.
- FIELD, Sid. *O Manual do Roteiro, os Fundamentos do Texto Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- GARCIA, Alain. *L'Adaptation du Roman au Filmique*. Paris: Dujarric, 1990.
- GAUDREAUULT, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y Literatura*. Barcelona: Planeta. 1985.
- GOMES, Wilson, “Estratégias de produção do encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. REVISTA TEXTOS. Salvador, UFBA, n.35 (1996): pp. 99-124.

GOMES, Wilson, *Metáforas da Diferença: a Questão do Inteiramente Outro a Partir da Teoria da Realidade como Construção*. In: TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo: Unesp, 1992

GOMES, Wilson. *A Poética do Cinema e a questão do método*, Salvador, FACOM – UFBA, 2001 (texto não-publicado).

GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Portugal: Asa, 1978.

GOTTLIEB, Sidney (org). *Hitchcock por Hitchcock – coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro. Editora Imago. 1998.

HITT, Jim, *Words and Shadows. Literature on the Screen*, New York, Citadel Press Book, 1992.

JEFFERSON, Ann & ROBEY, David (orgs.). *Modern literary theory: a comparative introduction*. Londres: Bastford, 1986.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução Paulo Quintana. Coimbra: Arménio Amado , 1985.

KOTHE, Flávio, *A Narrativa Trivial*. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

LLOYD, Ann, *The Films of Stephen King, Volume I*. St. Martins Press, December 1, 1994.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro Editora Francisco Alves. 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2000 (Coleção Espírito Crítico).

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PIGNATARI, Décio, *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1994.

PINTO, Milton José. *Análise Estrutural da Narrativa – Seleção de Ensaios da revista “Communications”*. Petrópolis. RJ. Editora Vozes Limitada. 1976.

PRATES, Marinyze Prates de Oliveira. *E a Tela Invade a página*. Salvador – BA.

RUSSEL, Sharon, A. *Stephen King : A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers)*. Greenwood Publishing Group, Connecticut, June 1996.

- SCHWEITZER, Darrell, *Discovering Stephen King*. Starmont House, July 1985.
- SINYARD, Neil, *Film in Literature. The Art of Screen adaptation*, London & Sydney, Croom Helm, 1986
- TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TODOROV, Tzvetan, *Gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Tempo e narrativa*. 2 vls. Campinas: Papyrus, 1994.
- UNDERWOOD, Tim e MILLER, Chuck. *Dissecando Stephen King; conversando sobre terror com Stephen King*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- UTRERA, Rafael, *Literatura cinematográfica, cinematografia literária*, Sevilha, ediciones Alfar, 1987.
- VANOYE, F. - GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VANOYE, Francis. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Paris: Ed CEDIC, 1975.
- VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Ampersand, 1992.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.
- WINSATT, William & BROOKS, Cleanth. *Literary criticism: a short history*. New York: Knopf, 1957.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: GB Brasil, 1967

7. Corpus de Análise:

7.1.: Filmes:

Carrie, a Estranha (Carrie, 1976)

Roteiro: Lawrence D. Cowen

Direção: Brian de Palma

Elenco: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, John Travolta

O Iluminado (The Shining, 1980).

Direção e Roteiro: Stanley Kubrick

Elenco: Jack Nicholson, Danny Lloyd, Shelley Duvall

O Cemitério Maldito (Pet Sematary, 1989).

Direção: Mary Lambert

Roteiro: Stephen King

Elenco: Dale Midkiff, Fred Gwynne, Denise Crosby, Brad Greenquist

7.2.: Romances:

KING, Stephen. *Carrie, A estranha*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

KING, Stephen. *O Cemitério*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

KING, Stephen. *O Iluminado*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.