

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

PAOLA REBELO CASAGRANDE

**A REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO AMORFO NO CINEMA DE
HORROR: UM ESTUDO DO INVISÍVEL E DO NÃO-CORPÓREO NOS FILMES A BRUXA E
HEREDITÁRIO**

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PAOLA REBELO CASAGRANDE

**A REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO AMORFO NO CINEMA DE
HORROR: UM ESTUDO DO INVISÍVEL E DO NÃO-CORPÓREO NOS
FILMES A BRUXA E HEREDITÁRIO**

Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do grau
de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação da Escola de Artes,
Comunicação e Design da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann

PORTO ALEGRE

2023

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Líria, por todo o incentivo e por acreditar desde sempre que eu era capaz mesmo quando eu não conseguia enxergar isso. Ao meu irmão, Pietro, por sempre me lembrar de que a maior virtude que podemos ter é o conhecimento.

Ao Matheus por todas as palavras de conforto e por sempre estar ao meu lado e ouvir todas as minhas queixas sobre a vida acadêmica.

Aos meus companheiros caninos, Buba e Batuque, pela terapêutica parceria durante esse período.

Ao meu orientador Prof. Dr. Roberto Tietzmann, por toda a calma com que conduziu minhas dúvidas e auxiliou no processo das minhas descobertas. Ao meu orientador anterior, Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva, por ter acreditado no potencial do meu projeto e ter me introduzido aos conceitos, burocracias e ideias do mundo acadêmico.

À CAPES e ao CNPq pelo financiamento que permitiu a realização dessa pesquisa e me incentivou a continuar a aprender.

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido.

H. P. Lovecraft

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a realização de um estudo dos elementos amorfos, invisíveis ou não-corpóreos nos filmes de horror. Para isso, foram escolhidas seis cenas para análise dos filmes *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015) e *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018), a fim de verificar como esses exemplos trabalharam os elementos em questão. Os filmes do corpus foram selecionados de acordo com proximidade geográfica e temporal, além de alguns paralelos em suas temáticas, na carreira de seus realizadores e de uma grande quantidade de cenas sem a figura do monstro que poderiam ser selecionadas para análise do amorfo. Com a finalidade da melhor compreensão de alguns conceitos relacionados a esse gênero cinematográfico, realizou-se um levantamento bibliográfico, que busca definir o horror no cinema, compreender a figura e o papel do monstruoso nesse tipo de filme e esclarecer como o amorfo é entendido e aplicado na presente pesquisa. Buscou-se também entender a evolução de filmes com temáticas semelhantes dentro do horror no cinema através de um estudo genealógico. Com base no procedimento metodológico da análise de imagem aplicado a uma linguagem audiovisual, definiu-se que, para compreensão do amorfo nas cenas selecionadas, era necessário estudar o som, a iluminação, a fotografia e as cores, os planos e enquadramentos e elementos relativos aos personagens e ao enredo. O produto fílmico, de forma geral, é composto por elementos corpóreos e não-corpóreos, e aquilo que é amorfo pode ser compreendido como uma das parcelas mais responsáveis por gerar os sentimentos negativos característicos do filme de horror no espectador.

Palavras-chave: horror; cinema; *A Bruxa*; *Hereditário*; amorfo; não-corpóreo.

ABSTRACT

This dissertation aims to carry out a study of amorphous, invisible or non-corporeal elements in horror films. For this, six scenes were chosen for analysis from the movies *The VVitch: A New-England Folktale* (Robert Eggers, 2015) and *Hereditary* (Ari Aster, 2018), in order to verify how these examples worked out the elements in question. The corpus' films were selected according to geographical and temporal proximity, in addition to some parallels in their themes, in the careers of their directors and having a large number of scenes without the figure of the monster that could be selected for analysis of the amorphous. In order to better understand some concepts related to this cinematographic genre, a bibliographic survey was carried out, which seeks to define horror in cinema, understand the figure and role of the monstrous in this type of film and clarify how the amorphous is understood and applied in this research. It was also sought understanding the evolution of films with similar themes within horror cinema through a genealogical study. Based on the methodological procedure of image analysis applied to an audiovisual language, it was defined that, in order to understand the amorphous in the selected scenes, it was necessary to study the sound, lighting, photography, colors, planes, framings and elements related to the characters and the plot. The filmic product, in general, is composed of corporeal and non-corporeal elements, and what is amorphous can be understood as one of the parts most responsible for generating the negative feelings characteristic of horror films in the spectator.

Keywords: horror; cinema; *The Witch*; *Hereditary*, formless, non-corporeal.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – CONFIGURAÇÕES DAS CENAS SELECIONADAS	66
TABELA 2 - ELEMENTOS DE ANÁLISE DAS SEQUÊNCIAS	70
TABELA 3 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA B1	71
TABELA 4 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA B2	78
TABELA 5 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA B3	83
TABELA 6 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA H1	99
TABELA 7 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA H2	106
TABELA 8 - GUIA DE IMAGENS DA SEQUÊNCIA H3	128

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – UM RITUAL PAGÃO EM “HÄXAN - A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS”	35
FIGURA 2 – A PERSONAGEM IRENA DUBROVNA COMO A ANTAGONISTA EM “SANGUE DE PANTERA”	37
FIGURA 3 – A BRUXA ASA VADJA EM "A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO”	39
FIGURA 4 – O PURTIANO MATTHEW HOPKINS EM "O CAÇADOR DE BRUXAS"	41
FIGURA 5 – ROSEMARY VÊ SEU FILHO PELA PRIMEIRA VEZ EM “O BEBÊ DE ROSEMARY”	42
FIGURA 6 – A PEQUENA REGAN POSSUÍDA PELO DEMÔNIO EM "O EXORCISTA"	44
FIGURA 7 – A ÚLTIMA SOBREVIVENTE EM “A BRUXA DE BLAIR”	47
FIGURA 8 – THOMASIN NA FAZENDA DE SUA FAMÍLIA	53
FIGURA 9 – O BODE BLACK PHILLIP COM OS GÊMEOS JONAS E MERCY... ..	54
FIGURA 10 – THOMASIN FALA COM BLACK PHILLIP APÓS A MORTE DE SUA FAMÍLIA	56
FIGURA 11 – ANNIE GRAHAM PARTICIPA DE GRUPO DE APOIO PARA PESSOAS ENLUTADAS	58
FIGURA 12 – A CASA DA ÁRVORE DE CHARLIE	59
FIGURA 13 – PETER GRAHAM NO RITUAL PARA SE TORNAR RECEPTÁCULO DE PAIMON	61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OS CAMINHOS DO HORROR NO CINEMA	18
2.1	Ressonância, violação e os sentimentos que definem o gênero de horror	18
2.2	O monstro e a monstruosidade	24
2.3	O amorfo, invisível e não-corpóreo no produto fílmico de horror	29
3	BRUXAS, SEITAS E SEUS PERCURSOS PELO CINEMA DE HORROR	34
4	METODOLOGIA PARA ANÁLISE DO AMORFO NO CINEMA	51
4.1	Filmes analisados	52
4.2	Sequências selecionadas	62
4.3	Elementos de análise	67
5	ANÁLISE DO AMORFO NAS CENAS SELECIONADAS	71
5.1	Sequência B1: cena da carroça do filme "A Bruxa"	71
5.1.1	Som	72
5.1.2	Iluminação	74
5.1.3	Fotografia e Cores	75
5.1.4	Planos e Enquadramento	76
5.1.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	77
5.2	Sequência B2: cena do coelho do filme "A Bruxa"	78
5.2.1	Som	78
5.2.2	Iluminação	79
5.2.3	Fotografia e Cores	80
5.2.4	Planos e Enquadramento	81
5.2.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	82
5.3	Sequência B3: cena final do filme "A Bruxa"	82
5.3.1	Som	85
5.3.2	Iluminação	88
5.3.3	Fotografia e Cores	91
5.3.4	Planos e Enquadramento	94
5.3.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	95
5.4	Sequência H1: cena da pomba morta do filme "Hereditário"	99

5.4.1	Som	100
5.4.2	Iluminação	101
5.4.3	Fotografia e Cores	101
5.4.4	Planos e Enquadramento	103
5.4.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	104
5.5	Sequência H2: cena do ritual de Annie no filme “Hereditário”	105
5.5.1	Som	109
5.5.2	Iluminação	116
5.5.3	Fotografia e Cores	118
5.5.4	Planos e Enquadramento	121
5.5.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	124
5.6	Sequência H3: cena em que Annie descobre a verdade sobre Joan em “Hereditário”	128
5.6.1	Som	130
5.6.2	Iluminação	131
5.6.3	Fotografia e Cores	133
5.6.4	Planos e Enquadramento	136
5.6.5	Relativos aos Personagens e ao Enredo	137
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
	FILMOGRAFIA	152
	ANEXO 1 – ESTADO DA ARTE	156

1. INTRODUÇÃO

Esse estudo trata a respeito das representações imagéticas dos filmes de horror com ausência de uma fonte física e visível de ameaça e as diferenças de como são retratados horrores amorfos de suas versões mais visíveis e tradicionais. Ele busca entender como o cinema de horror trabalha suas emoções quando não há uma ameaça corpórea, tal qual um monstro, dentro do contexto diegético, e como esses sentimentos são expressos e representados no produto fílmico. Seu principal objetivo, assim, seria a análise das representações imagéticas do medo (e outros sentimentos dentro do espectro do horror nos filmes) sem conformação física nos contextos cinematográficos, e verificar como essas produções audiovisuais as traduzem.

Dentro do objetivo dessa pesquisa de analisar os elementos amorfos dos filmes de horror, seria possível analisar qualquer obra do gênero. Isso se verifica uma vez que esses aspectos invisíveis que desenvolvem o sentido de ameaça no horror, sejam eles diegéticos ou extradiegéticos, estão presentes em todo e qualquer filme do gênero, independentemente de suas temáticas, do seu subgênero, da época de seu lançamento, do grau de explicitude de suas cenas ou até mesmo da presença de um monstro corpóreo ou não. Dessa forma, a escolha dos filmes para composição do corpus poderia incluir as mais diferentes obras dentro do horror.

Desde as mais incipientes narrativas formuladas pela humanidade, já se faziam presentes as diferentes formas de se contar histórias. Ainda que com uma configuração bastante rudimentar, Wheeler Winston Dixon (2010) vê as origens do horror enquanto forma narrativa em obras como a Epopeia de Gilgamés, poema babilônico que data de 2000 anos a.C., e até mesmo a Odisseia de Homero, de 800 a.C., uma vez que já são literaturas que exploram os conflitos entre monstros e humanos em contextos sobrenaturais, com o aspecto negativista do horror de que o homem nessas histórias se encontra sempre em desvantagem, por ser inalteravelmente apenas uma peça nos jogos elaborados pelos deuses.

O caminho até O Castelo de Otranto (1764), escrito por Horace Walpole e considerado o primeiro romance de horror, foi pavimentado ao longo de muitos anos. Várias fábulas desde o período medieval podem ser associadas ao que posteriormente seriam monstros clássicos do horror, como as histórias folclóricas francesas que moldaram, por exemplo, os primeiros arquétipos do lobisomem. Mesmo obras como A Divina Comédia (1310), de Dante Alighieri, e A Trágica História do Dr. Fausto (1590),

de Christopher Marlowe, ajudaram a conceber elementos que seriam muito usados no gênero que se desenvolveria, seja nas suas descrições lúgubres de cenários que a literatura gótica aperfeiçoaria em *locus horrendus*¹ ou nas diversas variações que a história do malfadado pacto com o diabo ganharia ao longo dos anos, antes e depois do surgimento do cinema.

Após a obra de Walpole, o horror na literatura segue ainda explorando seus arquétipos e narrativas ao longo dos anos. Mais popularmente, em 1818, um dos nomes mais conhecidos da literatura gótica, Mary Shelley, escreveria sua obra mais conhecida, Frankenstein, um clássico do horror e que é considerado também o primeiro livro de ficção científica da história. A obra da escritora tornou-se um marco dentro do gênero, o que naturalmente refletiu dentro do cinema bastante prematuramente. Em 1905, pela primeira vez que a ideia basal da narrativa de Mary Shelley foi utilizada com o curta-metragem O Ganso Elétrico (*The Electric Goose*, Alf Collins, 1905) e, apenas cinco anos mais tarde, a obra em si ganharia sua primeira adaptação, também em curta-metragem e com título homônimo, produzida por Thomas Edison e dirigida por J. Searle Dawley.

Além de Frankenstein, vários outros arquétipos, narrativas e tipos de personagens que se aperfeiçoaram com o surgimento do cinema. O horror como gênero cinematográfico pode ser considerado tão antigo quanto a própria invenção do cinema. Enquanto a primeira projeção de fotografias em movimento pelos irmãos Auguste e Louis Lumière ocorreu em 1895, em um mecanismo denominado Cinematógrafo, apenas um ano depois foi lançado o que pode ser considerado o primeiro filme de horror da história, um curta-metragem chamado A Mansão do Diabo (*Le Manoir du Diable*, 1896), dirigido por Georges Méliès.

O cinema evoluiu dos seus primeiros filmes de curta-metragem para os de maior duração e, pouco a pouco, o cenário dentro do gênero de horror também foi se expandindo. Com um início predominantemente focado na Alemanha, durante o período do Expressionismo Alemão, e nos Estados Unidos, o gênero ganhou outros territórios e outras roupagens. Ainda que já se pudesse desde os primórdios identificar certas formas elementares de subgêneros, algumas décadas se passaram antes que eles pudessem começar a se consolidar e se expressar como narrativas específicas dentro do horror, e não apenas como elementos dentro de um produto fílmico sem possíveis subcategorizações.

¹ Expressão em latim que significa "lugar horrível".

Enquanto certos elementos já se faziam presentes desde os primórdios do cinema de horror – os monstros, o constituinte sobrenatural, a mistura com demais gêneros como, em certos casos, a comédia ou a ficção científica – os subgêneros, mais especificamente, construíram-se ao longo das décadas de acordo com as tendências cinematográficas e culturais relacionadas aos públicos. Considerando o cenário atual do horror, é possível identificar um grande número de subgêneros, entre mais antigos e que se formaram mais recentemente.

Há divergência entre os autores sobre quais seriam os vários subgêneros do horror no cinema. No entanto, o que todos eles possuem em comum é o fato de que o gênero é essencialmente composto por um ou mais elementos na história que representam uma ameaça. Essa ameaça pode ser externa (na forma de uma entidade, monstro, assassino ou outras identidades que não são inerentes aos personagens) ou interna (possessões ou aspectos psicológicos do próprio personagem).

No horror, mais comumente, as ameaças externas são representadas visivelmente, sejam os monstros clássicos como Drácula e Frankenstein, os slashers como Michael Myers e Jason Voorhees ou as assombrações. Assim como nos filmes de ameaças internas, porém, também há filmes em que as ameaças não são inerentes aos personagens e não são mostradas em tela, apenas sugeridas com uso de diversas técnicas cinematográficas para substituir a imagem da ameaça em si. No lugar do design do monstro desenvolvido para a percepção visual, nesses filmes há o uso de elementos que estimulam outros sentidos do espectador, como a audição por meio da trilha sonora para marcar a passagem da ameaça em questão. Essa grande profusão de subgêneros é o que torna o horror uma forma narrativa extremamente vasta. Para ilustrar essa amplitude, pode-se destacar, por exemplo, dois subgêneros que pouco tem a ver um com o outro além do fato de estarem ambos sob a abrangência do horror: os filmes slashers e o folk horror (ou horror folclórico).

O slasher, influenciado pelo cinema Giallo italiano, surgiu na década de 1970, com filmes como O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chain Saw Massacre, Tobe Hooper, 1974) e Halloween - A Noite do Terror (Halloween, John Carpenter, 1978). Os filmes slashers, ainda que sofram certas variações em diferentes franquias, são normalmente caracterizados por um assassino serial que persegue adolescentes ou jovens adultos em um ambiente suburbano e com uma protagonista – possivelmente única sobrevivente – feminina: a chamada final girl (“garota final”, em tradução literal). São

filmes que podem ou não usufruir de elementos cômicos, geralmente formam franquias extensas e possuem seu principal foco de tensão nas cenas em que os assassinatos se concretizam.

O horror folclórico, por sua vez, trata-se de um subgênero mais antigo, ainda que o termo tenha surgido também na década de 1970, em um artigo escrito por Rod Cooper para a publicação *Kine Weekly* a respeito do filme *O Estigma de Satanás* (*The Blood on Satan's Claw*, Piers Haggard, 1971), em um período próximo ao que surgiria um dos filmes mais conhecidos do estilo, *O Homem de Palha* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973). Filmes dentro desse subgênero geralmente são ambientados em locais bucólicos, rústicos ou simplesmente rurais, e exploram temáticas envolvendo religiões, cultos, isolamento, os elementos da natureza e, em muitos exemplos, poderes sobrenaturais que podem derivar de divindades ou rituais místicos. Esses filmes geralmente contam com personagens principais que desconhecem as regras daquele ambiente em que são inseridos e passam a conhecer seus segredos juntamente ao espectador. Além disso, são filmes que possuem seu foco de tensão na trama de segredos que gradativamente vai sendo desvendada, em vez de cenas de maior violência com elementos mais explícitos.

Existem diversos outros subgêneros dentro do horror, alguns com maior similaridades e outros em limites extremos da narrativa do gênero. Os dois subgêneros acima citados servem apenas como ilustração do grande leque de diferentes narrativas que formam o horror, assim como também poderiam ter sido citados outros exemplos, como o *body horror*, o *horror gótico*, o *found footage*, *splatter e gore*, *psicológico*, entre tantos outros.

Independentemente do gênero cinematográfico, um filme é composto por vários elementos das mais diversas formas. Alguns desses elementos possuem conformação física e são visíveis, tais como os cenários, os atores e seus personagens humanos ou não-humanos (como os monstros), enquanto outros não possuem forma ou podem ser ditos como elementos invisíveis do produto fílmico. São vários esses elementos sem conformação física, invisíveis ou não, que auxiliam um filme a exprimir os conceitos, ideias e sentimentos que desejam apresentar ao espectador.

O que aqui é chamado de a parcela amorfa de um produto fílmico são vários os elementos que ajudam a compor a *mise-en-scène*, isto é, tudo aquilo que é revelado no enquadramento de determinada cena, e transmitir ao espectador o sentimento base do gênero em questão (no caso da presente pesquisa, especificamente o horror). Eles podem ser elementos mais diretos - como a trilha sonora (tanto a parte musical quanto os ruídos

e efeitos), a iluminação, o posicionamento de câmera e o posicionamento dos atores e objetos em cena – e também indiretos, como o modo que a cena é elaborada para gerar antecipação, tensão, medo e outras emoções definidoras do cinema de horror.

Em estudo publicado por Stephen Follows (2017), o autor constatou que o número de filmes de horror produzidos aumentou consideravelmente. Esse fenômeno ocorreu especialmente nos últimos anos, entre 2000 e 2016, em que os números subiram de pouco mais de 200 filmes produzidos por ano para mais de mil filmes. Para o pesquisador, esse rápido crescimento no século XXI "não é somente o resultado do crescimento da indústria como um todo, pois os filmes de horror compõem uma porcentagem cada vez maior de produto total da indústria" (2017, p. 8, tradução nossa). Dessa forma, optou-se pela escolha de filmes realizados durante a década de 2010, a fim de também compreender alguns dos tipos de produtos lançados durante esse grande crescimento do gênero no cinema.

Para construir um recorte viável para o estudo, optou-se primeiramente pela escolha por filmes que não possuíssem monstros manifestos ou os possuíssem em um número reduzido de cenas, pois assim os cineastas dispõem de um número maior de cenas para trabalhar aquilo que invisível, e também tem como necessidade trabalhar o roteiro sem a aparição do monstro na maior parte do produto fílmico. Afunilando ainda mais, foi designado que os filmes escolhidos tivessem lançamentos em épocas semelhantes e fossem produções de um mesmo país, de modo que questões geográficas ou temporais não influenciassem os tipos de narrativas, métodos, estilos cinematográficos e aspectos tecnológicos das obras. Dessa forma, a escolha foi de dois filmes estadunidenses lançados na segunda metade da década de 2010.

Os filmes que compõem esse corpus são Hereditário (Hereditary, Ari Aster, 2018) e A Bruxa (The VVitch: A New-England Folktale, Robert Eggers, 2015), com base em alguns critérios. Primeiramente, pelo objetivo de se analisar os aspectos amorfos e invisíveis da criação do medo no universo fílmico, foram escolhidos filmes cujas histórias não possuem monstros com configuração corpórea ou cujas aparições monstruosas sejam curtas e pontuais. Em A Bruxa, a figura da mulher feiticeira se faz presente, permeia o enredo e é uma ameaça à protagonista Thomasin e sua família, porém é sempre mantida em segundo plano e com uma aparição breve ao longo da trama, sem ser, de fato, a principal antagonista. Em Hereditário, por sua vez, embora várias pessoas relacionadas a um culto possam ser apontadas como antagonistas, a verdadeira ameaça aos protagonistas

do filme é invisível e de origem sobrenatural, sem possuir uma forma física ou qualquer tipo de configuração visual.

Também é válido analisar ambos os filmes em conjunto por possuírem algumas semelhanças. Dentro do âmbito diegético, *Hereditário* e *A Bruxa* são histórias cujo foco são famílias com problemas de relacionamento, e nas duas os protagonistas são os filhos primogênitos – Thomasin em *A Bruxa* e Peter Graham em *Hereditário* – e são, conforme é revelado com o seguimento de cada história, o objetivo a ser conquistado pelas ameaças sobrenaturais que assombram os personagens. O destino dos familiares ao redor dos protagonistas também é parecido nos dois filmes, assim como o maior enfoque nas relações disfuncionais entre eles e suas mães. Além disso, as duas histórias também são ambientadas em locais inóspitos e fora do alcance de qualquer ajuda, seja em um recluso casarão em uma pequena cidade suburbana (como em *Hereditário*) ou em uma fazenda na rural Nova Inglaterra do século XVII (como em *A Bruxa*). Mesmo as cenas finais e os desfechos para Peter e Thomasin são, de certa forma, análogos, ainda que para um deles signifique condenação, enquanto para o outro seja uma forma de libertação.

Extradiegeticamente, *A Bruxa* e *Hereditário* também possuem algumas relações para mais da época de seus lançamentos. Além dos dois terem sido lançados pela mesma produtora, a A24, ambos também foram os filmes de estreia dos dois diretores, cujos filmes subsequentes – *O Farol* (*The Lighthouse*, Robert Eggers, 2019) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (*Midsommar*, Ari Aster, 2019) – mais tarde foram lançados curiosamente no mesmo ano, também pela A24.

No website americano agregador de críticas cinematográficas Rotten Tomatoes, Aster e Eggers são citados em um artigo sobre os 21 atuais “diretores que estão moldando o gênero do horror nos últimos anos”. Também no Rotten Tomatoes, tanto *Hereditário* quanto *A Bruxa* estão na lista dos 100 filmes de horror melhor avaliados, respectivamente na 13ª colocação (com 89% de aprovação entre as 386 críticas) e na 26ª posição (com 90% entre as 331 críticas).

O British Film Institute citou *Hereditário* na sua lista de 10 ótimos filmes de horror dos anos 2010 e, embora *A Bruxa* não se encontre nessa mesma lista, o diretor Eggers aparece com sua obra seguinte, *O Farol*. Para a Forbes, ambos os filmes são citados na lista dos dez melhores filmes do gênero da última década, com *Hereditário* na 5ª posição e *A Bruxa* na 2ª. Por fim, o website The Cinema Archives, em sua lista dos 250 melhores diretores de todos os tempos, classifica Aster na 215ª posição e Eggers na 245ª.

Essa pesquisa será composta por cinco capítulos, excluídas as parcelas de introdução e considerações finais. O capítulo 2 é denominado “Os Caminhos do Horror no Cinema” e é dividido em três subcapítulos. O primeiro deles se chama “Ressonância, violação e os sentimentos que definem o gênero de horror”, e busca definir o que é o filme de horror e quais são as características que lhes são atribuídas em relação aos seus elementos estéticos e narrativos. No segundo subcapítulo, denominado “O monstro e a monstruosidade”, busca-se entender o que define o monstro no horror em comparação com outros tipos de história, o que é a monstruosidade como elemento narrativo e a necessidade do fator ameaçador nas histórias do gênero. Por fim, o capítulo se encerra com “O amorfo, invisível e não-corpóreo no produto fílmico de horror”, que explana as definições do que seria a parcela amorfa nos filmes, a sua importância para o horror e porque ela é um elemento relevante de análise.

O capítulo 3 se chama “Bruxas, Seitas e seus Percursos pelo Cinema de Horror”, que busca retomar, desde os primórdios do gênero até os dias atuais, os filmes com temáticas semelhantes aos do corpus selecionado para compreender como eles podem ter influenciado em obras contemporâneas a eles. Dessa forma, procura-se na história do gênero filmes com bruxas, entidades demoníacas e cultos satânicos e como eles podem ter auxiliado no desenvolvimento de novas tendências no cinema de horror.

O capítulo 4, “Proposta metodológica para análise do amorfo no cinema”, esclarece a metodologia utilizada para análise e as bases que inspiraram seu desenvolvimento. No subcapítulo “Filmes analisados”, são detalhados os filmes que compõem o corpus. Em “Cenas selecionadas”, são mostradas as seis cenas selecionadas para análise (três para cada filme), e desenvolvida uma tabela para facilitar a compreensão das mesmas e de suas subdivisões. Em “Elementos de análise”, são mostrados os elementos que serão estudados em cada uma das cenas, juntamente com uma tabela explicativa de como será realizada sua análise. Por fim, o capítulo 5 é denominado “Análise do Amorfo nas Cenas Selecionadas” e é subdividido primeiramente de acordo com as cenas analisadas (Sequências B1, B2, B3, H1, H2 e H3) e, mais aprofundadamente, de acordo com os elementos analisados (som, iluminação, enquadramento, entre outros). Após, o Anexo 1 é composto pelo estado da arte cujo levantamento auxiliou nos desdobramentos da presente pesquisa.

2. OS CAMINHOS DO HORROR NO CINEMA

Esse capítulo será dividido em três partes. Primeiramente, busca-se entender quais são os elementos que definem o gênero de horror no cinema. Após, é preciso compreender a figura do monstro, o conceito de monstruosidade e como eles são aplicados em contextos de horror amorfo. Por fim, o último subcapítulo explana os conceitos aplicados para a presente pesquisa acerca do que é o amorfo, o invisível e o não-corpóreo (ou corporificado).

2.1 Ressonância, violação e os sentimentos que definem o gênero de horror

Para compreender o que são as representações amorfas ou não-corpóreas, primeiro é preciso entender o que é o gênero de horror em si. Trata-se de um gênero cinematográfico amplo e com diversas subcategorias, o que torna complexo identificar o que o define como apenas um gênero propriamente dito. Brigid Cherry (2019) define gênero fílmico como uma categoria descritiva que se baseia em traços comuns dos produtos audiovisuais nele incluídos. A autora defende que, diferentemente dos demais gêneros, o horror não é facilmente definido por um conjunto de características específicas, enredos estereotipados e um estilo de identidade visual típico, pois há uma enorme variação de personagens, eventos narrativos e diferentes estilos (2019).

Cherry argumenta que não é uma questão de existir uma gama de variações que ofereça certo grau de pluralidade sobre um tema formular e coerente, mas sim que "esse gênero é marcado por uma diversidade absoluta de convenções, enredos e estilos" (2019, p. 2, tradução nossa). Peter Hutchings (2004) é outro autor que compreende que a amplitude do gênero torna difícil sua compreensão. Enquanto alguns outros gêneros – como no exemplo do western - possuem iconografias que permitem mais facilmente a sua identificação, o horror possui um ecletismo singular (2004, p. 6, tradução nossa):

(...) os filmes de horror não têm uma iconografia distinta que os unem. Eles não estão limitados a nenhum cenário histórico ou geográfico específico: um filme de horror pode acontecer em qualquer lugar (qualquer cidade, país, planeta) em qualquer período histórico (passado, presente, futuro). No que diz respeito à

identidade estilística do gênero, embora se detectem abordagens estilísticas populares e até dominantes em determinados momentos da história do gênero – uma abordagem visualmente expressionista na década de 1930, por exemplo, ou uma abordagem relativamente realista na década de 1970 – tais abordagens não são comuns em todo o gênero.

Cherry entende o horror não necessariamente como um gênero cinematográfico, mas sim como uma categoria conceitual cujos limites são mutáveis e permeáveis (2019). Dessa forma, o horror não seria um grupo de filmes distintos com convenções em comum, mas sim um "conjunto sobreposto e evolutivo de categorias conceituais que estão em um estado de fluxo constante" (2019, p. 3, tradução nossa).

Essa gama de categorias substancialmente diferentes umas das outras ilustra a diversidade de formas de se fazer cinema existentes dentro do gênero, que demonstram "as maneiras pelas quais as concepções do gênero de horror e suas limitações mudam" (2019, p. 7, tradução nossa). A produção de um panorama completo do horror que incorpore todos os seus estilos em todos os ciclos históricos desde o início do cinema de horror não é possível, pois não há uma definição resumida suficientemente abrangente do gênero que compreenda todos os seus diferentes modos narrativos (2019).

Por um lado, a tentativa de se produzir esse apanhado completo do cinema de horror resultaria em um conjunto excessivamente generalizado, que excluiria diversos filmes e ciclos que poderiam ser agregados à categoria. Por outro, incluir todas as mínimas características dos filmes considerados de horror dentro de sua categoria levaria a uma complexidade excessiva e, potencialmente, muitas contradições de definição do gênero (2019). Cherry afirma que "o necessário é uma definição vaga, em vez de concreta, do cinema de horror" (2019, p. 8, tradução nossa).

Para Hutchings (2004), reconhecer um filme de horror depende, de fato, do contexto em que ele é visto. Ainda que existam alguns consensos do que seria o filme de horror em si, eles podem sofrer alterações conforme o andar das décadas. O autor afirma que o gênero é amorfo e imprevisível e que, portanto, compreendê-lo requer também compreender que "os entendimentos mutáveis do horror – industriais, críticos e, quando há evidências disponíveis, baseados no público – são, eles próprios, parte integrante da definição e da história do gênero" (2004, p. 9, tradução nossa).

Dessa forma, Hutchings (2004) compreende que a abordagem teórica para tentar definir o gênero torna-se mais voltada para outros aspectos do horror, como sua função

social, suas estruturas mais básicas e o funcionamento interno dos filmes do gênero. Outros autores entendem o horror através de uma perspectiva das emoções relacionadas com ele. Para Douglas Winter (1988), o horror é uma emoção propriamente dita, e não um gênero.

Kendall R. Phillips (2005) concorda com essa importância da emoção para os filmes do gênero. Para o autor, o cinema de horror deve cumprir a sua função primária de "ser horrível" e, para isso, não basta oferecer algo novo, é preciso ter juntamente o elemento de choque. Phillips afirma que "esse nível de choque é causado não apenas pela introdução de algum novo monstro, mas por uma violação quase sistemática das regras do jogo" (2005, p. 7, tradução nossa).

Phillips (2005) também traz a importância dos conceitos de ressonância e violação para os filmes de horror. O autor vê que os trabalhos dentro do gênero devem trazer certo sentimento de expectativa de familiaridade (ressonância) e quebrá-lo com acontecimentos chocantes (violação). Phillips entende que a combinação por ele denominada de violação ressonante é o equilíbrio ideal para o horror (2005, p. 8, tradução nossa):

Assim como a ressonância por si só geraria muita familiaridade, também a violação por si só produziria exasperação. (...) para um filme de horror atingir um impacto na paisagem cultural mais ampla, ele deve equilibrar ressonância e violação. Assim, em minha leitura da história dos influentes filmes de horror americanos, acho que o elemento central e crucial é aquela combinação de familiaridade e choque.

O gênero de horror no cinema excede em situações absurdas os sentimentos negativos da vida cotidiana do espectador. Luciano Mariani (2020) afirma que as pessoas compensam seus horrores pessoais com o horror ficcional. Para o autor "vários problemas de nossa própria vida diária, como ansiedade, angústia, confusão e assim por diante, são representados nos filmes de horror, de modo que se possa assisti-los para enfrentar seus próprios problemas pessoais" (2019, p. 4, tradução nossa).

O escritor Stephen King afirma que os filmes de horror servem ao propósito de "reestabelecer os nossos sentimentos de normalidade essencial; o filme de horror é inatamente conservador, até mesmo reacionário" (2006, p. 480, tradução nossa), uma vez que exige uma maior responsividade do espectador para atingir seus objetivos. As emoções precisam ser trabalhadas como músculos, com a diferença de que há emoções positivas e as anticivilizacionais (2006).

No entanto, King (2006) afirma que as emoções positivas são aceitáveis porque ajudam a manter o status quo da civilização, e a sociedade responde com reforço positivo. Porém, as emoções anticivilizacionais não desaparecem pela falta de uso, apenas permanecem latentes na espera de uma oportunidade para exercitá-las. O autor constata também que os filmes de horror deixam a separação entre esses dois tipos de emoção ainda mais clara para liberar seus efeitos catárticos (2006, p. 481, tradução nossa):

[Os filmes de horror] Incitam-nos a deixar nossas tendências mais civilizadas e adultas para análise e a nos tornar crianças novamente, vendo as coisas em apenas preto e branco. (...) fornecem alívio psíquico neste nível porque este convite para cair em simplicidade, irracionalidade e até mesmo loucura absoluta é oferecido tão raramente. Eles nos dizem que se pode permitir que nossas emoções tenham rédea solta ou até mesmo rédea alguma.

De fato, a emoção é um elemento comum a todos os filmes independentemente de seu gênero. Antoine de Baecque (2020) disserta que o cinema é a arte que melhor permite uma paleta de emoções bastante ampla e complexa sobre o espectador. O autor entende que "esses momentos da chegada das lágrimas, do riso, do pavor, e suas explosões em choros, gritarias, em comoções, são conhecidos e esperados por todo espectador como efeitos de contágio desejados" (2020, p. 576). Para Baecque (2020), o cinema utiliza seu formato e sua técnica para modificar a percepção e apurar as emoções de quem assiste, traduzindo a nova realidade criada por essa mídia audiovisual para provocar sensações através do inconsciente visual.

O autor ressalta que há três grandes gêneros que registram a história das emoções no cinema: o cômico, o melodrama e o horror, e que nesse sentido todas essas emoções se reduzem a três expressões sentimentais, que seriam o riso, a lágrima e o medo. No caso do horror, o revisitar do medo, causado pela constante popularidade do gênero ao longo das décadas, faz com que se reative sua violência a cada vez que os filmes são assistidos ou reassistidos. O fator mais apavorante a respeito desse medo causado pelos filmes de horror é que ele surge a partir de uma expectativa, do que é conhecido, e não daquilo que não conhecemos, e essa violência a que o espectador está familiarizado provoca o amedrontamento porque ela é almejada (2020, p. 601):

Se nos recolocamos, repetidas vezes, diante daqueles rostos que gritam, é porque os amamos a ponto de depender deles, como de uma dose de emoção aditiva. Se esse medo é tão deleitável, a ponto de sempre recomençar sua experiência, não seria porque intrinsecamente ele faz parte do cinema? Este último não acabou nos acostumando a esse

horror do plano, a ponto de alguns julgarem o sucesso de um filme pela encenação do ato violento? No cinema acabamos por gostar de ter medo, e o filme mostra finalmente nossa própria fascinação por esse medo, a maneira como gostamos de ter medo, mesmo temendo seus efeitos.

Dessa forma, compreende-se que o horror está fortemente relacionado com as emoções que ele gera ou visa gerar. O conceito de afeto (affect) de Noël Carroll (1999) deriva dos filmes de gênero que possuem capacidade de provocar um específico afeto no espectador, como os de horror e os de romance. Carroll compreende que o gênero em questão “recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (1999, p. 30).

Este estado emocional que caracteriza o tipo de afeto gerado pelos filmes do gênero leva aos conceitos que Carroll chama de horror artístico e pavor (dread) artístico. Primeiramente, é importante diferenciar o horror artístico do horror real. O horror real seria aquele que possui sua emoção baseada no âmbito material, como, por exemplo, o sentimento do espectador ao ver imagens de campos de concentração. No caso do horror e pavor artísticos, o que muda é a resposta emocional por eles provocada. O horror artístico, ao contrário do pavor artístico, possui a característica da repugnância, entretanto, suas histórias possuem características em comum (1999, p. 63):

O acontecimento misterioso que remata essas histórias causa uma sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento. Esses acontecimentos são feitos para levar retoricamente o público a ter a ideia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo.

É importante ressaltar que o horror também não é reduzido ao medo ou ao espanto causado pelo susto repentino, uma vez que essa técnica também pode ser encontrada em outros gêneros cinematográficos, como o thriller. Carroll (1999) defende que o susto propriamente dito não é uma emoção derivada de um sentimento verdadeiro de choque, e sim apenas um reflexo sem relação direta com o horror artístico. A tensão prévia ao choque definiria mais fielmente o gênero do que o susto em si.

O fator intrínseco do cinema de horror também vai além da tensão, pois, de acordo com Luciano Mariani (2020), esse é um elemento que interessa a quase todos os gêneros fílmicos, uma vez que estimula o interesse e a motivação do espectador. Para Mariani, o medo é um termo genérico para definir a emoção principal dos filmes de horror, e engloba

diversos tipos de sentimentos como pavor, inquietação, angústia, ansiedade, choque, consternação e o pânico do perigo iminente (2020, p. 2, tradução nossa):

Essa escalada de medos é associada a emoções diferentes, mas igualmente negativas, que enriquecem o medo com novos e perturbadores sentimentos: a violência em todas as suas formas e efeitos, principalmente no corpo humano (...) a brutalidade sádica, nojo ou repulsa ao observar certos elementos, sejam humanos ou não, podendo levar até a repugnância ou a sensação de doença.

A ideia de Carroll a respeito do misterioso e dos sentimentos que ele evoca é paralela ao conceito de Hutchings (2004) que ele chama de Outro (Other, com “O” maiúsculo para diferenciação). Para o autor, o Outro “não é apenas algo diferente do normal, mas também algo percebido como uma ameaça ao normal” (2004, p. 96, tradução nossa). Dessa forma, é uma perspectiva que pode ser aplicada para compreender se um filme de horror é progressivo ou reacionário, baseando-se em como ele reage ao Outro.

Aplicar somente essa perspectiva para os filmes de horror, entretanto, pode ser um pouco reducionista, pois a maioria deles tenderia a ser categorizada como reacionária. Para Hutchings (2004), o filme reacionário é aquele que busca regressar a uma normalidade que difere do Outro, a anormalidade temporária, enquanto a normalidade é constante e inevitável.

Antagônico aos filmes de horror reacionários, há um conceito que Phillips (2005) também trabalha, que seria o filme apocalíptico. Esse conceito não se trata do sentido bíblico do apocalipse cristão, mas o tipo de filme de horror em que a verdade e a normalidade são permanentemente distorcidas e alteradas. Os filmes dessa natureza possuem uma catástrofe, seja ela no âmbito simbólico, direcionado aos personagens, ao cenário geral da história ou literal. O importante a respeito desse filme é que, independentemente do tipo de desastre que ocorra, ele remete a "uma espécie de momento final e uma sensação de que o mundo nunca mais será o mesmo" (2005, p. 102, tradução nossa), ou seja, para que o filme seja apocalíptico, sua tragédia precisa ser irreversível.

São filmes naturalmente com tendência mais pessimista em que, em uma batalha maniqueísta, o mal triunfa sobre o bem. Hutchings, por sua vez, define o horror apocalítico como o tipo de história que mostra “o colapso ou destruição da família (e, implicitamente, da sociedade também), com grande parte da força dessa destruição vindo de dentro” (2004, p. 183, tradução nossa).

Assim, é possível entender que os dois filmes que compõem o corpus - *A Bruxa* (*The Witch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015) e *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018) – podem ser considerados filmes apocalípticos. Em ambos os filmes, forças externas utilizam um membro da família para provocar a sua destruição de dentro para fora. O final de *A Bruxa* destrói aquela família e gera o apocalipse na identidade da protagonista Thomasin que, ao assinar o livro de Black Phillip, jamais poderá voltar à vida que levava anteriormente. Em *Hereditário*, por sua vez, o apocalipse não ocorre somente nos contextos da destruição da família Graham e da identidade anterior de Peter, mas de forma mais próximo da literalidade: Paimon agora está reencarnado e solto pela Terra, e não se sabe que consequências isso terá para a humanidade após os acontecimentos do filme.

2.2 O monstro e a monstruosidade

Existe uma dificuldade notória em separar o conceito do horror de uma ameaça. Independentemente do subgênero fílmico ou do sentimento representado, o que os filmes horror possuem em comum é o fato de que o gênero é essencialmente composto por um (ou mais) elementos na história que representam uma ameaça. Essa ameaça pode ser externa (na forma de uma entidade, monstro, assassino ou outras identidades que não são inerentes aos personagens) ou interna (possessões ou aspectos psicológicos do próprio personagem).

Para Mathias Clasen (2017), essa ameaça nos filmes de horror é efetiva quando é psicologicamente realista, com questões e temores substanciais e que são comuns para a maioria das pessoas. O autor entende que um bom filme de horror "retrata em detalhes plausíveis e cuidadosos as respostas dos personagens a monstros e eventos monstruosos" (2017, p.57, tradução nossa). Hutchings também concorda com Clasen ao afirmar que o horror é um ambiente proliferativo para os monstros e que "até certo ponto, a história do cinema de horror também é uma história de monstros" (2004, p. 34, tradução nossa). Assim, compreende-se que o monstro – ou, em sua ausência, o evento monstruoso – é parte da ameaça em questão nos filmes do gênero e, por consequência, uma parte importante do gênero em si.

Os monstros são um dos arquétipos mais comuns e populares dos filmes de horror. Sua palavra, na forma inglesa “monster”, pode ser verificada em sua forma moderna nas obras de William Shakespeare, cujos personagens, segundo David Skal (2012), a pronunciam mais de oitenta vezes ao longo da bibliografia do escritor. De acordo com Skal, “o termo descende do substantivo latino *monstrum* (portento divino) por meio do verbo francês *monere* (advertir)” (2012, p. 13, tradução nossa).

Os monstros chegaram aos Estados Unidos das tradições europeias no meio circense no século XIX, em meio ao período de popularização do circo pelo empresário P. T. Barnum. As pessoas estranhas, com deformações e doenças raras, eram apresentadas como aberrações para o público (2012). Com a evolução do cinema e os primeiros passos do cinema de horror, ocorreu uma clara inspiração nos “monstros” desse período (2012, p. 13, tradução nossa):

Significativamente, o próprio cinematógrafo foi apresentado como atração carnavalesca. Quando o charlatão Dr. Caligari revelou seu zumbi sonâmbulo ao mundo em 1919, ele também introduzia a tecnologia do próprio cinema como uma espécie de sonâmbulo/golem - um fac-símile assustador de animação viva renderizada de luz, sombra e celuloide, originalmente exibido em tendas itinerantes e museus baratos.

Assim como o cinema e o gênero de horror evoluem, a figura do monstro no cinema também o faz. Para Rossi, Zanini e Markendorf (2020), a formação do monstro tanto em seu local de origem quanto em seu *locus horrendus* também se altera com o tempo. De acordo com os autores, "se na sociedade do século XIX o imaginário sugeria uma separação entre Sociedade (cultura) e Natureza (inconsciente), ao longo do século XX adere-se à lógica imagética do conglomerado, não existindo fronteiras perceptíveis entre natureza e cultura – o monstro é ubíquo" (2020, p. 1).

Para Steven Schneider (1999), o corpo do monstro, o aspecto de seu ser, muda com o tempo, e o mesmo ocorre com suas características individuais que provocam sua monstruosidade e com as interpretações que o espectador possui dessas mesmas monstruosidades. Quanto a sua representação, Schneider (1999) defende que o que torna os monstros no cinema assustadores para o público é o fato de que eles são personificações metafóricas de crenças superadas. Se os monstros possuem o poder de amedrontar o espectador, "é porque a maneira como incorporam crenças superadas é investida de relevância cultural" (1999, p. 3, tradução nossa). Dessa forma, os monstros

do cinema são representações de outros fatores que provocam temor, e são retratados de formas diferentes por diferentes grupos e em diferentes períodos históricos (1999).

De acordo Clasen (2017), um monstro de horror sempre é perturbador, tanto em um sentido conceitual quanto perceptivo. No entanto, isso nem sempre está relacionado com a forma física do monstro, que pode ser uma ameaça não revelada ou não corpórea. Conforme o autor, "os monstros são assustadores de se ver, seja na tela ou no olho da mente, e perturbadores de se considerar, entreter mentalmente como conceitos" (2017, p.45, tradução nossa).

Assim, o que importa verdadeiramente, no entanto, mais do que a figura física do monstro, é o que ele representa e o que o torna um monstro em si. Phillips (2005) fala do monstro como uma forma mais corporificada, como o bicho-papão, que ele vê como uma figura presente na maioria das histórias de horror. Para o autor, o bicho-papão, independentemente de sua forma ou identidade, está intrínseca e essencialmente relacionado com os limites culturais. Assim, ele pode assumir uma forma ameaçadora caótica ou uma forma de lição objetiva de moralidade no cinema de horror (2005, p. 132-133, tradução nossa):

O bicho-papão existe no ponto limite entre as noções culturais de certo e errado. (...) Inicialmente, a posição do bicho-papão nos limites das noções de normalidade e propriedade cultural é ameaçadora. (...) O bicho-papão encarna o caos que existe do Outro lado desses laços culturais. A força caótica do desejo e da perversidade desencadeados aguarda à beira dos sistemas de ordem e nos lembra da importância desses sistemas de restrições. (...) o bicho-papão parado no limite das fronteiras civilizadas serve não apenas como um marcador de fronteira, mas também como um espelho, alertando-nos sobre o que podemos nos tornar se nos afastarmos demais.

Esse é um ponto comum entre as formas que Phillips (2005) e Carroll (1999) enxergam o monstro de horror. Carroll entende que o monstro de horror se difere de uma criatura antinatural e, por isso, tratar um filme do gênero como se fosse um "filme de monstro" não seria condição suficiente, uma vez que "há monstros em todo tipo de histórias - como contos de fadas, mitos e odisseias - que não estamos propensos a identificar como de horror" (1999, p. 31).

A primeira maneira proposta por Carroll para entender os monstros do horror, portanto, diz respeito a sua natureza em comparação aos monstros de outras histórias, como nos contos de fadas. Enquanto os monstros de horror são perturbações da ordem

natural, que destroem as normas de propriedade ontológica das histórias, ou ao menos as normas presumidas pelos personagens ao seu redor. Os monstros de outras histórias, por sua vez fazem parte do que Carroll chama de mobiliário cotidiano do universo. O autor resume essa ideia ao afirmar que, no horror, "o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário" (1999, p. 32).

Outra forma do autor identificar o monstro especificamente de horror em comparação com o de outras obras é através da resposta afetiva dos chamados personagens humanos positivos da história. Uma característica marcante do gênero de horror é que, comumente, as respostas emocionais do público são paralelas às emoções dos personagens. Carroll explica que "as reações internas dos personagens aos monstros (...) correspondem às reações mais comportamentais que podemos observar no teatro e no cinema" (1999, p. 39), e que podem ser uma indicação do que o espectador deve sentir ou como deve reagir antes mesmo da aparição do monstro.

Peter Hutchings (2004), por sua vez, percebe o significado e o simbolismo do monstro como mais relevantes do que sua natureza em si. Para ele, é mais importante o questionamento sobre o que o monstro representa do que o que ele é em si. O autor afirma que o monstro funciona "como um sintoma ou uma metáfora para algo maior e mais significativo do que a realidade ostensiva do próprio monstro" (2004, p. 37, tradução nossa).

Geralmente, eles estão relacionados, como Carroll (1999) já havia citado, com aquilo que é antinatural. Hutchings (2004) concorda com essa definição ao indicar que o monstro "incorpora o cruzamento de fronteiras e uma mistura transgressiva de categorias" (2004, p. 35, tradução nossa), como uma espécie de poluente daquilo que é natural, um ser que não deveria existir. Dessa forma, o autor entende que há uma ambiguidade na identidade do monstro e o que ele representa na história de horror (2004, p. 37, tradução nossa):

Por um lado, pode-se ver que os filmes de horror reafirmam as categorias sociais ao expulsar o monstro "antinatural", mas, por outro lado, a própria existência do monstro revela que essas categorias podem ser violadas, que elas - apesar de toda a sua aparente 'naturalidade' - são frágeis, contingentes, vulneráveis. Nesse sentido, os monstros não apenas representam ameaças à ordem social, mas também podem oferecer novas possibilidades e transformações dessa ordem.

Esse é o ponto que mostra o lado conservador da maioria dos filmes de horror. O monstro (anormal ou antinatural) é introduzido no mundo normal, e o objetivo dos personagens humanos positivos é o de eliminá-lo. Carroll (1999) vê isso como uma luta entre o que é normal e o que não é, para que o mundo possa retornar ao seu estado original. Ele afirma que o anormal ganha destaque no gênero apenas para mostrar o contraste para com a ordem cultural natural da sociedade, e que "a história de horror pode ser conceituada como uma defesa simbólica dos padrões de normalidade de uma cultura" (1999, p. 280).

Entretanto, não é possível afirmar que todos os filmes de horror possuem essa fórmula de retorno da normalidade social. O próprio Carroll reconhece isso ao afirmar que "às vezes o ser horrendo não ser destruído ou eliminado no fim da história é uma variação normal do gênero do horror" (1999, p. 283). No caso dos próprios filmes do corpus, é possível dizer que a monstrosidade vence a normalidade nas histórias.

Em *Hereditário*, há a ausência absoluta de uma espécie de monstro em si. Há uma seita que cultua o demônio Paimon que conspira contra a família Graham, mas eles só são revelados ao final da obra. Paimon pode ser considerado a grande ameaça da história do filme de Ari Aster, porém, além de não estar presente em nenhum momento no filme, ele é uma entidade passiva, que aguarda que seus cultistas façam o trabalho por ele.

Em *A Bruxa*, a família de Thomasin é inteiramente morta, e a adolescente é convencida a assinar o livro satânico. No caso desse filme, há duas figuras monstruosas corporificadas: a bruxa em si e Black Phillip, o bode da família, que se revela uma representação do diabo. No entanto, a bruxa aparece em apenas duas cenas ao longo do filme, e o bode só é revelado como o diabo (que, inclusive, possui uma forma humana) ao final do filme, no momento em que Thomasin já está se juntando à irmandade de bruxas.

Assim sendo, é possível compreender que os filmes em questão são mais dotados de eventos monstruosos do que monstros em si. O horror se faz presente com frequência através de formas mais discretas e não-corporificadas, que serão chamadas na presente pesquisa de amorfos.

2.3 O amorfo, invisível e não-corpóreo no produto fílmico de horror

Todo filme possui suas parcelas visíveis e invisíveis, com forma ou sem, e o gênero de horror não é exceção. Mesmo em filmes de horror em que há a presença de um monstro visível e corpóreo, vários outros elementos também são utilizados para gerar o sentimento de horror no espectador. Clasen (2017) explana que a aparição explícita do monstro sozinha não se torna pavorosa apenas pela aparência da criatura, mas sim porque as histórias de horror são construídas para explorar o medo humano e gerar respostas emocionais gradativamente maiores ao longo do filme. Para o autor, “quando somos expostos a estímulos que produzem medo ou ansiedade, nós nos tornamos sensibilizados a tais estímulos e reagimos mais fortemente aos estímulos subsequentes” (2017, p. 32, tradução nossa). Dessa forma, é possível compreender que a maior parte do filme ocorre nas parcelas chamadas de amorfas. Para isso, faz-se necessária uma melhor distinção do que esse termo significa para a presente pesquisa.

Primeiramente, é preciso entender o que é considerado não-amorfo, que também pode ser chamado ao longo da pesquisa como corporificado ou corpóreo. Há duas formas de revelar o horror corporificado em um filme do gênero. O monstro, quando presente em sua forma física dentro da composição da cena, é considerado um ser não-amorfo. Dentro do exemplo de um dos filmes do corpus, *A Bruxa*, de Robert Eggers, mostra seu monstro de forma corpórea quando a bruxa da floresta aparece em cena, como no momento em que ela faz um ritual com o bebê sequestrado da família. Por se tratar de uma figura explicitamente ameaçadora para os personagens humanos positivos, ela é considerada monstruosa, ainda que sua aparência seja humana, e não o de alguma criatura de forma perturbadora.

No caso do bode Black Phillip, ainda que ele se revele como uma figura ameaçadora que foi responsável pelas tragédias que acometeram aquela família, esse fato não é conhecido pelo espectador até o final do filme. Sua forma “monstruosa”, a forma humana que ele assume ao falar com Thomasin, não pode ser considerada como um elemento de horror corpóreo, uma vez que ela não é mostrada inteiramente ao espectador, e sim apenas uma pequena parcela do seu corpo, para indicar que sua aparência se modificou.

A outra forma de mostrar o não-amorfo em filmes de horror seria em cenas explícitas de deturpação corporal de personagens humanos. No filme *Hereditário*, do corpus, de Ari Aster, é possível ver algumas cenas que mostram isso. No acidente que vitima Charlie, por exemplo, é mostrada explicitamente a imagem de sua cabeça decapitada no meio da estrada, com sinais de putrefação e diversos insetos, além de uma boa iluminação natural.

Assim, o que na presente pesquisa é chamado de horror corpóreo (corporificado, não-amorfo) se encaixa na categoria que Thomas Sipos (2010) nomeia “horror pesado” (heavy horror). O horror pesado é uma das duas formas que o gênero encontra para provocar o efeito dos sentimentos negativos no espectador, que se diferem de acordo com o modo como a narrativa é apresentada dentro do produto fílmico. Ele pode ser entendido como o elemento explícito. Nessa forma narrativa podem ser considerados as cenas dos filmes gore, torture porn e body horror, em que são mostradas com pouca ou nenhuma censura imagens como mortes, desmembramentos e outras deturpações do corpo.

Em contrapartida, há o "horror suave" (soft horror), também conhecido como "horror silencioso" (quiet horror). Nesse caso, o horror fica implícito, subentendido, deixando que as emoções geradas pelo contexto do filme em si se complementem com a imaginação do espectador para intensificar os sentimentos pretendidos. Petra Pastl Montarroyos de Melo entende que esse tipo de filme (ou apenas a cena recortada de algum filme em questão) provoca o sentimento de aversão pela sua configuração insidiosa, recheada de incertezas (2017, p. 152):

A maior parte da violência ocorre fora das telas, é apenas sugestionado, evocando a incerteza inerente do gênero, fazendo com que o espectador muitas vezes se pergunte o que pode estar acontecendo e tente adivinhar os acontecimentos baseado no pouco que lhe foi apresentado pelo filme. (...) Os melhores filmes de soft horror estimulam o raciocínio e a emoção ao mesmo tempo, eles se situam nessa fronteira entre o racional e o emocional, o que pode ser explicado baseado em evidência e o que não consegue ser nem explicado e nem provado.

O horror amorfo, portanto, seria o horror suave descrito por Sipos (2010). Também chamado de não-corpóreo ou não-corporificado, amorfo se refere a um termo guarda-chuva para designar tudo o que não faz parte do horror pesado explicitado anteriormente. Ele é generalista por nem sempre o objeto do horror suave ser, de fato, sem forma. A composição do cenário, por exemplo, não é amorfa e pode ser utilizada

para gerar o horror, da mesma forma que as expressões faciais de um personagem ao se deparar com algo horrível que não é revelado ao espectador.

Entende-se o amorfo, portanto, como tudo aquilo que é contrário ao horror corpóreo. Dentro desse conjunto do horror suave encontram-se elementos como o som diegético e a trilha sonora, a iluminação, as reações dos personagens, o modo como a cena é mostrada ao espectador através dos planos e enquadramento escolhidos, entre outros aspectos. Todos os elementos fílmicos podem servir para gerar alguma emoção específica no espectador e, no caso do filme de horror, geram sentimentos negativos, como medo, ansiedade, repugnância e outros semelhantes.

Para exemplificar com maior ênfase o modo como esses elementos auxiliam a gerar os sentimentos negativos do horror amorfo no espectador, torna-se ideal analisar o papel do som nos filmes do gênero. Hutchings afirma que "o horror é um meio baseado principalmente no som" (2004, p. 128, tradução nossa), o que, para ele, explana como esse elemento é usado para criar uma atmosfera específica para o filme que ajuda a significar um mundo misterioso e sinistro, bastante diferente do que o espectador está habituado em seu cotidiano.

Muitas vezes, o som é utilizado para representar atos de violência nos filmes que podem ser representados de forma invisível ao espectador por diversos motivos, como censura, limitação tecnológica ou simplesmente escolha criativa. Para Hutchings (2004), é notório que a visibilidade pode prejudicar a imagem do monstro, uma vez que a imaginação do espectador costuma superar qualquer design de monstro ou situação monstruosa que o cineasta possa criar. O autor entende que "enquanto você for incapaz de ver [os monstros] (...) eles podem estar em qualquer lugar e, conseqüentemente, você está constantemente vulnerável a ataques" (2004, p. 131, tradução nossa), e essa incerteza é uma ideia central dos filmes do gênero. Assim, o som, de certa forma, é responsável por fazer o espectador "enxergar" aquilo que está invisível no filme (2004, p. 129, tradução nossa):

A ideia do som como uma espécie de presença – dentro do filme, dentro do auditório do cinema – que pode chamar a atenção do espectador para aquilo que não é visível dentro do quadro, que pode, em outras palavras, tornar o público consciente do espaço que existe além das bordas da tela do cinema, é um elemento vital na criação do suspense cinematográfico.

No entanto, um produto audiovisual não pode se focar apenas no âmbito sonoro e, por isso, escolhas visuais também devem ser realizadas. Peter Hutchings (2004) entende que mostrar ou não mostrar o horrível nos filmes é um questionamento constante para os cineastas do gênero. Para o autor, ambos o horror explícito ou implícito, corpóreo ou amorfo, podem ser efetivos, dependendo das habilidades do diretor envolvido no filme e na imaginação do espectador que o assiste.

Hutchings, todavia, entende que o horror suave (amorfo), é tendenciosamente mais eficaz na hora de gerar os sentimentos negativos no espectador, uma vez que "permite que a imaginação do espectador vá para o trabalho, para sonhar seus próprios monstros que, por não serem confinados pelas limitações de orçamentos cinematográficos e tecnologia de efeitos especiais, serão sempre mais eficazes do que aquelas entidades horríveis evocadas pelos cineastas" (2004, p. 127, tradução nossa).

O escritor C.S Lewis, mais conhecido por *As Crônicas de Nárnia* (1950), traz dois conceitos que são interessantes para analisar o horror amorfo: aquilo que é estranho ou misterioso (*uncanny*) e o pavor (*dread*) que é provocado no leitor ou, no caso da presente pesquisa, espectador. Cynthia Freeland define esse mesmo pavor como “um medo contínuo de ameaça iminente de algo profundamente enervante e maligno, mas não bem definido ou bem compreendido” (2004, p. 191, tradução nossa). De acordo com Lewis, o medo provocado pela ideia de algo apavorante que não pode ser visto se difere daquele provocado pelo horror corpóreo (1940, p. 5-6, tradução nossa):

Suponha que lhe fosse dito que há um tigre na sala ao lado: você saberia que estava em perigo e provavelmente sentiria medo. Mas se lhe dissessem "há um fantasma na sala ao lado" e acreditasse, você sentiria, de fato, o que costuma ser chamado de medo, mas de um tipo diferente. Não seria baseado no conhecimento do perigo, pois ninguém tem medo do que um fantasma pode fazer a ele, mas do mero fato de ser um fantasma. É "estranho" em vez de perigoso, e o tipo especial de medo que ele desperta pode ser chamado de pavor.

Hutchings (2004) também utiliza a discussão do termo “*uncanny*” – chamado aqui de estranho - dentro do horror. O autor explica que o conceito original é de autoria do psiquiatra Sigmund Freud e que representa, ao mesmo tempo, algo que é estranho e familiar. O autor explana que o cinema de horror está intrinsecamente ligado ao conceito de estranho, que é utilizado para a construção de espaços cinematográficos específicos ao

mesmo tempo que os relacionam com as histórias psicológicas ou sociais dentro daquele produto fílmico. Hutchings entende que isso se traduz na forma de "temas ou ideias que raramente são explicitados, mas que são utilizadas pelos cineastas para organizar a exploração de seus personagens de espaços perigosos e ilícitos" (2004, p. 72, tradução nossa).

Dessa forma, os filmes de horror proporcionam ao espectador uma relação mais íntima com o estranho do que até mesmo os personagens daquelas histórias. Isso ocorre, de acordo com Hutchings (2004), porque o espectador não só experiencia o estranho através das histórias, sobrenaturais ou potencialmente sobrenaturais, e de seus personagens, mas também compreende todo o processo que o envolve as histórias em si, como as questões psicológicas dos personagens, segredos do passado e outras informações ocultas.

3 BRUXAS, SEITAS E SEUS PERCURSOS PELO CINEMA DE HORROR

Logo no primeiro filme de horror da história, um dos ambientes mais comuns nas obras do gênero se faz presente: a casa mal-assombrada. Outro cenário bastante comum nesses filmes pode ser considerado a floresta, que auxiliou na ambientação insólita e opressiva de diversas histórias de horror. Quanto aos aspectos narrativos, também há alguns tipos de histórias em específico que serão ressaltadas nesse capítulo. Considerando os dois filmes que compõem o corpus dessa pesquisa – *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015) e *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018) – existem quatro tipos de filmes que serão salientados na história do cinema de horror durante esse capítulo: filmes de bruxas, filmes folclóricos, filmes de seitas e filmes de demônio. Além disso, filmes em que os cenários do casarão e da floresta revelam uma importância narrativa maior do que apenas pano de fundo para a história também serão considerados. Para auxílio da construção dessa genealogia do cinema de horror orientada pelos critérios citados acima, foi consultado o livro *A History of Horror* (2010), de Wheeler Winston Dixon.

O horror como gênero cinematográfico pode ser considerado tão antigo quanto a própria invenção do cinema. Mary Bellis (2019) lembra que a primeira projeção de fotografias em movimento pelos irmãos Auguste e Louis Lumière ocorreu em 1895, em um mecanismo que foi denominado Cinematógrafo. De acordo com Mark Harris (2019), apenas um ano depois foi lançado o que pode ser considerado oficialmente o primeiro filme de horror da história, o curta-metragem *A Mansão do Diabo* (*Le Manoir du Diable*, George Méliès, 1896). Em seus três minutos de duração, o curta-metragem mostra o próprio Méliès no papel de um vampiro, com efeitos de corte que simulam a transformação de um morcego para forma humana, a conjuração de objetos e seu aparecimento e desaparecimento repentinos.

Um fator a ser observado na primeira obra de Méliès, assim como em seus outros filmes do gênero, é o seu cuidado com a ambientação. Em um cenário montado, *A Mansão do Diabo* revela onde reside o vampiro protagonista. Ainda que só possamos ver um pequeno pedaço do que aparenta ser uma mansão assombrosa e decadente, é possível ver corredores longos, portas abertas que revelam cômodos escuros e pilares de arquitetura antiga.

Uma das primeiras produções a retratar demônios no cinema de horror veio na década de 1910, quando as produções começaram a aumentar consideravelmente as durações de seus filmes, começando a se aproximar dos longas-metragens que surgiriam em pouco tempo. O italiano *Satã* (*Satana*, Luigi Maggi, 1912) foi primeira adaptação do poema *Paraíso Perdido*, de John Milton, possui quarenta minutos de duração e era dividido em quatro atos, retratando, primeiramente, a história de Satanás contra o Criador, contra Jesus Cristo em seu segundo capítulo, na Idade Média no terceiro (em que ele é denominado Demônio Verde) e como Demônio Vermelho no último capítulo, que se passa no século XX.

Ainda que *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), uma das obras mais icônicas da era do Expressionismo Alemão, seja reconhecido por muitos acadêmicos como o primeiro filme longa-metragem de horror, o horror no cinema de longa-metragem, na verdade, começou com uma trilogia de folk horror. *O Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener; Henrik Galeen, 1915) usou a figura folclórica judaica homônima para criar sua franquia, em que, infelizmente, os dois primeiros filmes se perderam. Após o filme de 1915, Paul Wegener buscou outras parcerias para suas obras subsequentes, codirigindo *O Golem e a Dançarina* (*Der Golem und die Tänzerin*, Paul Wegener; Rochus Gliese, 1917) e *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener; Carl Boese, 1920), que foi lançado alguns meses antes do filme de Robert Wiene.

FIGURA 1 – UM RITUAL PAGÃO EM “HÄXAN - A FEITIÇARIA ATRAVÉS DOS TEMPOS”



Fonte: IMDb

Um dos filmes mais controversos que surgiu na década de 1920 foi o primeiro retrato das bruxas no cinema do gênero. O sueco *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) foi muito censurado na época de seu lançamento por sua afronta às religiões convencionais e suas cenas polêmicas. Com a proposta de contar a história da bruxaria desde a idade média, Wheeler Winston Dixon afirma que *Häxan* “é repleto de cenas de nudez, sadismo e violência, completado com uma missa satânica retratada em imagens gráficas e intransigentes que chocaram muitos espectadores da época e ainda hoje preservam seu poder” (2010, p. 14, tradução nossa).

Nessa mesma época, F. W. Murnau, que, anteriormente havia dirigido *Nosferatu* (1922), uma adaptação não autorizada do clássico literário *Drácula* (1897), de Bram Stoker, alguns anos depois realizou outro filme que, de acordo com Wheeler, superaria até mesmo *Nosferatu: Fausto* (*Faust – eine deutsche Volkssage*, F. W. Murnau, 1926). Na história, adaptada da obra homônima (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, Fausto faz um pacto com o demônio Mefistófeles para obter eterna juventude, uma temática que se fez presente em vários produtos fílmicos subsequentes dentro do gênero.

Durante esse período, muitos diretores de horror europeus imigraram para os Estados Unidos, entre eles Murnau e Christensen. Outro desses cineastas foi Paul Leni, um nome conhecido também do Expressionismo Alemão. Na sua carreira em terras americanas, lançou *O Gato e o Canário* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927), baseada em uma peça de John Willard, é reconhecido até hoje como uma das mais marcantes histórias de casas mal-assombradas do cinema. Na história, a protagonista, a fim de herdar uma fortuna de um parente milionário, precisa passar uma noite em uma mansão gótica, porém os outros parentes planejam fazer com que ela enlouqueça para ficarem com o dinheiro, fingindo ser assombrações.

Outro filme que se passa em um casarão supostamente assombrado, mas cujo desenrolar da história revela um humano por trás das estranhezas fantasmagóricas é *O Terror* (*The Terror*, Roy Del Ruth, 1928). Ao longo da década de 1920, já surgiam alguns exemplos de filmes de horror parcialmente sonoros, porém apenas o filme de Del Ruth seria o primeiro com som do início ao fim, ocasionando em um sucesso de bilheteria. Foi o segundo filme sonoro realizado pelo Warner Brothers, estúdio vanguardista no uso de som no cinema, e sua conquista rápida do grande público ajudou com que a era silenciosa dos filmes de horror chegasse rapidamente ao fim. Para o horror em sua forma não

corpórea, isso significou um novo elemento cinematográfico amorfo a ser incluído na mistura. Para Dixon, “Com essa mudança, ocorreu uma alteração completa nos valores pictóricos; os visuais, que antes impulsionavam o filme de horror, agora eram relegados a efeitos de fundo, e o som se tornou o eixo central do meio” (2010, p. 22, tradução nossa).

Durante a era silenciosa, o horror no cinema vivia num período internacional e se espalhava por diversos países com grande criatividade e profusão de diferentes narrativas, sejam elas originais ou adaptadas de clássicos literários. Nas décadas de 1930 e 1940, no entanto, esse cenário se alterou profundamente. Primeiramente, o termo “horror” só começou a ser aplicado aos filmes nesse período, com o filme *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931). Desde a Primeira Guerra Mundial, a produção cinematográfica europeia já havia sido prejudicada, o que preparou terreno para o maior crescimento e proliferação do cinema americano, com um grande êxodo de cineastas do horror silencioso alemão aos Estados Unidos.

Por conta de todos esses fatores, a indústria americana dominou o cinema do gênero durante os anos 1930, em especial o estúdio Universal Pictures, que utilizou monstros clássicos da literatura para seus filmes. Na década de 1940, quando o interesse do público por esses monstros mais vitorianos começou a esfriar, filmes de horror em ambientações mais modernas. Assim surgiu, pelo estúdio RKO Pictures, o filme *Sangue de Pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), que troca os cenários vitorianos europeus pela Nova Iorque do século XX.

FIGURA 2 – A PERSONAGEM IRENA DUBROVNA COMO A ANTAGONISTA EM “SANGUE DE PANTERA”



Fonte: IMDb

Ainda que o filme não se enquadre nas categorias preestabelecidas para os filmes do corpus – com os cenários específicos de um casarão assombrado ou uma floresta ou com as temáticas de demônios, seitas e bruxas – trata-se de um exemplo de como os elementos amorfos são utilizados para evocar os sentimentos de tensão e medo nas obras do gênero. Conforme afirma Dixon, *Sangue de Pantera* utiliza sombras e sons acusmáticos (sem fonte visível revelada em cena) para aterrorizar a protagonista e o espectador, com poucos momentos de ameaça corporificados explicitados (2010, p. 44, tradução nossa):

O que torna a cena ainda mais memorável é que nós nunca vemos a pantera – toda a sequência é composta de luz e sombra, com apenas uma sensação de que alguma coisa está se movendo na escuridão (...) esse poder de sugestão, mais ainda do que a representação direta, é o que faz com que o filme seja mais efetivo.

Ainda que possua exemplos marcantes como *Sangue de Pantera*, a década 1940 foi um período de queda nas produções cinematográficas de horror. Nos Estados Unidos, com a saturação dos monstros clássicos sendo utilizados diversas vezes em sequências cada vez mais caricatas e comicamente distorcidas, o gênero perdeu sua força. No Reino Unido, por sua vez, em 1940, foram banidos todos os filmes de horror em território inglês, independentemente se eles eram ou não produzidos em solo britânico. A justificativa dos censores estava relacionada com a Segunda Guerra Mundial e, de fato, durou até o seu fim, em 1945.

As décadas seguintes seriam, portanto, um período de redescobertas dentro do gênero. Por um tempo, as temáticas selecionadas para esse corpus não apareceram em destaque nos filmes do período pós-guerra, que, em grande parte, exploravam temáticas mais científicas e fatalistas. Um dos poucos exemplos que utiliza o arquétipo do casarão mal-assombrado na década de 1950 é *A Casa dos Maus Espíritos* (*House on Haunted Hill*, William Castle, 1959), em que cinco pessoas são convidadas a passar uma noite trancadas em uma casa mal-assombrada com a promessa de que, caso sobrevivam, receberão uma grande quantia de dinheiro.

Na década de 1960, é lançado um dos filmes mais lembrados com a temática de bruxaria. O horror gótico italiano *A Maldição do Demônio* (*La Maschera del Demonio*, Mario Bava, 1960), mais conhecido por seu título em inglês *Black Sunday* (Domingo Negro, em tradução literal) trouxe Barbara Steele no papel de uma bruxa vingativa que retorna da morte para possuir o corpo de sua descendente. A obra trouxe elementos que, anos mais tarde, caracterizariam a corrente italiana de cinema giallo, como o erotismo sugerido e grande violência gráfica.

FIGURA 3 – A BRUXA ASA VADJA EM "A MALDIÇÃO DO DEMÔNIO"



Fonte: IMDb

No mesmo ano, duas adaptações literárias icônicas teriam ambientação em um antigo casarão. A primeira delas seria um dos filmes mais icônicos dentro do gênero na história e considerada por muitos obra máxima de seu diretor. *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) se passa, grande parte, em um casarão misterioso, transformado em um hotel sob os cuidados de Norman Bates (Anthony Perkins). Além disso, é possível identificar um paralelo entre *Psicose* e *Hereditário*, de Ari Aster, em um elemento narrativo comum às duas obras: uma reviravolta não em seu arco final, mas no meio do filme, que modifica com uma morte brutal quem aparentemente seria a protagonista - no caso do filme de Hitchcock, Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, e no de Aster, Charlie Graham, interpretada por Milly Shapiro.

A outra adaptação literária do mesmo ano seria *O Solar Maldito* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960), inspirado no conto de Edgar Allan Poe, *A Queda da Casa de Usher*

(1839). Vincent Price interpreta Roderick Usher, que viaja até a antiga mansão de sua família para tentar impedir o casamento da irmã por acreditar que sua família é vítima de uma maldição. Esse filme reacendeu brevemente o interesse da indústria em realizar adaptações cinematográficas dos contos de Edgar Allan Poe, que foram um dos elementos marcantes do cinema do gênero na década de 1960.

Outro filme adaptado dos trabalhos de Poe que retrata o cenário do casarão é o *Muralhas do Pavor* (*Tales of Terror*, Roger Corman, 1962), também estrelado por Vincent Price. A obra retrata três diferentes histórias do escritor de forma adaptada, em que a protagonista Lenora Locke (Maggie Pierce) visita seu pai (Vincent Price) em uma mansão decadente, onde as três histórias se desenrolam a partir do relacionamento dos personagens.

Ainda que os Estúdios Hammer já existissem desde a década de 1930, foi apenas em 1957 que eles começaram seu verdadeiro marco no cinema de horror, trazendo adaptações literárias góticas com as cores que faltavam aos filmes da Universal. Dos filmes Hammer, um dos que mais se aproxima dos elementos destacados para as obras do corpus dessa pesquisa é um que foge ao estilo tradicional do estúdio. Com o sucesso de *Psicose*, de Hitchcock, Hammer tentou ampliar seus horizontes para além da sua fórmula de reinvenções de personagens clássicos como Drácula e a criatura de Frankenstein, e se aventurou também no horror psicológico com alguns filmes.

Em *Grito de Pavor* (*Taste of Fear*, Seth Holt, 1961), ambientado em um antigo casarão, a protagonista Penny Appleby (Susan Strasberg) tenta desvendar o mistério do sumiço de seu pai enquanto todos dizem que as coisas estranhas que ela tem visto são apenas alucinações. Anos mais tarde, o último filme do estúdio, já em seu período de decadência, *Uma Filha para o Diabo* (*To the Devil a Daughter*, Peter Sykes, 1976), traz seitas satânicas semelhantes aos cultistas de *Hereditário*, com sacrifícios humanos e rituais ocultistas como vários filmes de mesma temática.

É notável através desse recorte histórico do gênero que, ainda que as seitas e cultos apareçam ocasionalmente em alguns filmes, a figura da bruxa propriamente dita encontrava-se pouco aproveitada nas obras cinematográficas de horror. Nos anos 1960, um diretor se destacou no Reino Unido por explorar no cinema esse arquétipo feminino que estava esquecido naquele momento. Michael Reeves, no entanto, teve uma carreira

bastante curta, com apenas quatro filmes, pois morreu aos 25 anos por uma overdose acidental.

Três dos quatro trabalhos de Reeves exploram a figura da mulher mágica de alguma forma. Em *The She Beast* (Michael Reeves, 1966), que não possui título em português, tem como protagonista Barbara Steele, que já havia interpretado uma bruxa anteriormente em *A Maldição do Demônio*, de Mario Bava. Na história, uma bruxa morta por executores há dois séculos lança uma maldição. No tempo presente, um casal que visita a Romênia acaba no castelo de Conde Von Helsing (interpretado por John Karlsen), porém a esposa, Veronica (Steele) é possuída pelo espírito da bruxa, e seu marido, Phillip (Ian Ogilvy), e o conde precisam exorcizá-la.

Sob o Poder da Maldade (*The Sorcerers*, Michael Reeves, 1967) contém um dos últimos papéis de Boris Karloff, que ganhou fama ao interpretar a criatura em *Frankenstein* (James Whale, 1931), do Estúdio Universal. O filme traz a figura da bruxa de forma menos mística e histórica, e mais como uma perspectiva científica e moderna. Dr. Marcus Monserrat (Karloff) é um psiquiatra especialista em hipnose, que inventa um equipamento capaz de controlar a mente humana. Sua esposa Stelle (Catherine Lacey), no entanto, quer utilizar esse maquinário para forçar uma vítima a cometer atos cruéis. Por fim, *O Caçador de Bruxas* (*Witchfinder General*, Michael Reeves, 1968) é o último trabalho lançado por Reeves, alguns meses antes de sua morte. O filme se passa em 1645, e narra uma busca por vingança do soldado Richard Marshall (Ian Ogilvy) contra o caçador de bruxas Matthew Hopkins (Vicent Price) por atos cometidos contra sua família.

FIGURA 4 – O PURTIANO MATTHEW HOPKINS EM "O CAÇADOR DE BRUXAS"



Fonte: IMDb

É interessante analisar brevemente as diferentes perspectivas que os filmes de Reeves lançaram sobre a figura da bruxa. *The She Beast* utiliza duas mulheres em oposição – a bruxa, maligna, contra a boa moça, uma vítima de seus malefícios. Sob o Poder da Maldade, ainda com a perspectiva de demonização da figura da bruxa, traz a mulher como figura nefasta e arquiteta das catástrofes da história, semelhante ao que acontece com *A Bruxa*, ainda que, no trabalho de Robert Eggers, a bruxa seja maléfica ao mesmo tempo em que representa a libertação da opressão familiar da protagonista. Somente em *Sob o Poder da Maldade* que Reeves assume outras formas de mostrar a mulher bruxa, sob uma perspectiva histórica de julgamentos injustos aplicados por homens punitivos e cruéis.

As bruxas seguiram aparecendo além de Reeves no cinema de horror da década de 1960. Considerado um dos grandes marcos do gênero, *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1969) não foi o primeiro encontro do diretor com o horror, ainda que seus trabalhos anteriores, como *Repulsa ao Sexo* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965) e *A Faca na Água* (*Nóż w wodzie*, Roman Polanski, 1961), tivessem um enfoque menos explícito dentro do gênero. Na trama, Rosemary Woodhouse (Mia Farrow), uma mulher grávida, muda-se com seu marido, Guy Woodhouse (John Cassavetes), para um prédio, onde o comportamento dos vizinhos faz com que ela duvide de sua própria sanidade e, aos poucos, descubra que o local abriga um culto satânico.

FIGURA 5 – ROSEMARY VÊ SEU FILHO PELA PRIMEIRA VEZ EM “O BEBÊ DE ROSEMARY”



Fonte: IMDb

O Bebê de Rosemary, por sua vez, é um filme que pode ser interpretado em comparação tanto com A Bruxa quanto com Hereditário. Para pensar nessa obra sob ótica de A Bruxa, há o fato de que as bruxas nesse filme também são figuras malignas e satânicas. Em ambos os filmes as bruxas vitimam os bebês da história, seja para devorar suas entranhas em um ritual, como é feito com o irmão de Thomasin em A Bruxa, quanto para servir de receptáculo para um demônio, como em O Bebê de Rosemary.

Em Hereditário, a personagem Annie Graham (Toni Collette), matriarca da família, também é quem investiga os estranhos mistérios que estão acontecendo no enredo e, assim como Rosemary, é desacreditada por todos ao ponto da histeria. Além disso, também há uma seita, que cultua uma figura demoníaca que deve renascer no corpo de um escolhido, cujo principal objetivo é vitimar a prole das duas mães – o bebê ainda no ventre de Rosemary no filme de Polanski e o primogênito Peter no filme de Ari Aster.

Os anos 1970 e 1980, no entanto, popularizaram um aspecto do gênero do horror ao ponto de temáticas mais sugestivas, como rituais satânicos e bruxas com poderes além da compreensão, perderem espaço. A violência mais gráfica e explícita, além da maior sexualidade, não era uma novidade na indústria cinematográfica, mas começou a conquistar cada vez mais o público e, por consequência, um número maior de filmes produzidos. O sistema de grandes estúdios de Hollywood encontrava-se em declínio, o que beneficiou cineastas independentes com seus projetos de baixo orçamento.

Assim, alguns diretores da época fundaram suas carreiras em obras de grande violência, com deturpações de corpos e maior enfoque nos elementos visíveis para provocar o horror – o que afasta as obras da presente pesquisa. A obra de Wes Craven, O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre, 1974), e de John Carpenter, Halloween: A Noite do Terror (Halloween, 1978) ajudaram a consolidar o horror exploitation, com viés mais mórbido e sensacionalista, e a criar o que seriam as raízes do subgênero slasher.

Todavia, alguns filmes dessa década ainda trariam alguns aspectos comparáveis aos que compõem o corpus. O Exorcista (The Exorcist, William Friedkin, 1973), um dos mais famosos filmes do gênero de todos os tempos, foi uma exceção que caiu imensamente nos gostos do grande público em meio ao que seria uma década de franquias (ainda que posteriormente tenham feito continuações de menor apreço popular e de

crítica). Dixon afirma que O Exorcista também representaria uma exceção no gênero em outros aspectos (2010, p. 148, tradução nossa):

O Exorcista é um raro filme de horror que, pela primeira vez, foi levado a sério pela indústria e pela crítica. Indicado a dez Oscars, incluindo para Linda Blair como Melhor Atriz Coadjuvante, Ellen Burstyn como Melhor Atriz e Jason Miller como Melhor Ator Coadjuvante, juntamente com Melhor Direção de Arte e até mesmo Melhor Filme - um elogio para um filme de horror - O Exorcista foi imensamente bem-sucedido e controverso. Ele reacendeu o debate público não apenas sobre o gênero, mas também sobre a natureza do bem e do mal.

O Exorcista pode ser considerado um dos primeiros exemplos lembrados quando se fala em filme de demônio, ainda que não possua muitas semelhanças narrativas com Hereditário. Na história, uma menina chamada Regan (Linda Blair) é possuída por forças demoníacas, e exorcistas são chamados para remover a possessão de seu corpo. De acordo com as tendências de violência gráfica e corpórea dos filmes de horror da época, O Exorcista possui cenas chocantes e efeitos gores chamativos, de mesma forma que o filme de Ari Aster utiliza em algumas de suas passagens.

FIGURA 6 – A PEQUENA REGAN POSSUÍDA PELO DEMÔNIO EM "O EXORCISTA"



Fonte: IMDb

Notavelmente menos reconhecido que O Exorcista, A Casa da Noite Eterna (The Legend of Hell House, John Hough, 1974) foi lançado do outro lado do Atlântico, na Inglaterra. Com roteiro escrito por Richard Matheson, o próprio autor do livro, Hell House: A Casa do Inferno (1971), em que a história foi inspirada, o filme de Hough trouxe

a violência e a sexualidade características dessa década no gênero de horror para as histórias de casas assombradas. Na trama, um grupo de estudiosos do sobrenatural é contratado por um excêntrico milionário para investigar uma mansão.

Outros filmes desse mesmo período também são comparáveis à Hereditário por diferentes motivos. O pequeno e maquiavélico Damien Thorn (Harvey Spencer Stephens), a criança anticristo adotada de A Profecia (The Omen, Richard Donner, 1976) pode ser visto como um personagem paralelo a Charlie Graham, a caçula do filme de Ari Aster. Foi um dos primeiros exemplos cinematográficos a utilizar o arquétipo da criança demoníaca, além da grande violência e da impotência dos personagens adultos em perceberem a situação e a resolverem a tempo.

Na segunda metade da década de 1970, foi realizado um dos filmes de bruxas mais conhecidos dentro do gênero, que seria o primeiro de uma trilogia chamada de Três Mães, que contaria a história de três bruxas poderosas: Mater Suspiriorum (mãe dos suspiros), Mater Tenebrarum (mãe das trevas) e Mater Lacrymarum (mãe das lágrimas). Suspiria (Dario Argento, 1977) traz Suzy Bannion (Jessica Harper), uma bailarina americana, para estudar em uma conceituada escola de dança alemã. No entanto, acontecimentos estranhos fazem com que a estudante comece a investigar os professores da escola, e acaba por descobrir que eles fazem parte de um culto de bruxaria envolvido no desaparecimento das alunas.

Assim como em A Bruxa, as bruxas da escola de balé são as arquitetas de um plano e passam o filme atrás de um objetivo. No entanto, Suzy não é uma prospecta e nem é o desejo das bruxas que se torne e, portanto, desenvolve um papel de empecilho para com as antagonistas. No filme de Robert Eggers, a protagonista Thomasin é uma vítima que não luta contra os eventos provocados pelo sobrenatural e, por fim, sua aceitação se torna sua libertação da realidade opressora de sua família.

A Mansão do Inferno (Inferno, Dario Argento, 1980) é o segundo filme da trilogia das mães, porém com uma história bem diferente da obra anterior. Ambientado em Nova Iorque, um local bem diferente da isolada escola de balé alemã, é o filme que aprofunda a mitologia por trás das bruxas e estabelece uma relação entre os filmes. O ponto em comum com A Bruxa de Eggers segue o mesmo que o anterior: a figura feminina maléfica, com objetivos e artimanhas para atrair os protagonistas.

O cenário da floresta assombrada visto na obra de Eggers, todavia, não é exclusivo de filmes folclóricos e/ou com bruxas. O diretor Sam Raimi, que construiu sua carreira durante os anos 1980, desde o início optou por trabalhar com uma floresta densa não apenas como pano de fundo, mas como uma personagem que contribui para a trama.

O seu primeiro filme, o curta-metragem *Within the Woods* (Sam Raimi, 1978), seria uma versão embrionária da trilogia *Evil Dead*, com os dois primeiros filmes lançados ainda nos anos 1980: *Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) e *Uma Noite Alucinante 2* (*Evil Dead II*, Sam Raimi, 1987), sendo o segundo uma releitura do primeiro. Na trama, com a maldição do livro libertada pelo personagem Ash Williams (Bruce Campbell), demônios começam a assombrá-lo, seja possuindo outras pessoas ou através de objetos inanimados, como móveis e até mesmo as árvores do bosque, de modo que, assim como a família em *A Bruxa*, a segurança não é encontrada nem ao ar livre e nem entre quatro paredes.

Os anos 1990 seguiram a tendência de horrores mais corpóreos, com pouca semelhança com os filmes que compõem o corpus dessa pesquisa. Para Dixon, isso se traduz em obras cujos personagens não possuem importância, são corpos com a finalidade de serem destruídos em prol do entretenimento do espectador, são mais situações do que personagens propriamente ditos. De acordo com o autor, a maioria dos filmes dessa época se encaminham para não apenas sugerir ações através de suspense e tensão, mas sim mostrar tudo em grande detalhamento, deixando pouco espaço para a imaginação (2010, p. 169-170, tradução nossa):

Conforme o nível de especificidade gráfica continuou a subir nos filmes de horror, não é tanto o texto que importa, mas sim a certeza da mutilação carnal, tortura, desmembramento, morte violenta e crueldade. Suspense e ambientação foram majoritariamente dispensados. As transgressões sobre a carne, sobre as vítimas sob tortura são o que hipnotizam o público. (...) Os filmes de horror contemporâneos são uma passagem segura para uma zona perigosa, uma zona de incerteza e perigo iminente.

No entanto, assim como na década anterior, há alguns exemplos de filmes com algumas semelhanças com as características destacadas em *A Bruxa* e *Hereditário*. *Ilusões Perigosas* (*Haunted*, Lewis Gilbert, 1995) é um exemplo interessante de filmes sobre casarões misteriosos e relações familiares cheias de tensão e segredos, assim como no

filme de Ari Aster. Na trama, o professor David Ash (Aidan Quinn) presencia quando criança a morte de sua irmã gêmea e, desde então, dedica sua vida a desmascarar médiuns charlatões. Ele é convidado à mansão Edbrook, onde uma velha babá é atormentada por supostos espíritos. Lá ele conhece a família para quem a idosa trabalha, porém começa a suspeitar que há alguma coisa que não contaram para ele sobre aquele lugar, pois os três irmãos possuem uma relação bastante peculiar.

A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez; 1999), por sua vez, é um filme que marcou a história do cinema de horror em alguns aspectos. Ainda que o found footage seja um subgênero que já existia desde os anos 1980, A Bruxa de Blair foi um dos grandes responsáveis pela sua popularidade, que gerou vários filmes com formas narrativas parecidas durante os anos dos 2000. Para essa presente pesquisa, o filme de Myrick e Sánchez interessa, primeiramente, por trabalhar com muitos elementos amorfos, uma vez que a bruxa, propriamente dita, jamais aparece no filme e, portanto, trata-se de um monstro sem expressão corpórea, e sua ameaça é majoritariamente invisível.

FIGURA 7 – A ÚLTIMA SOBREVIVENTE EM “A BRUXA DE BLAIR”



Fonte: IMDb

Em segundo lugar, o filme apresenta diversos paralelos com os elementos destacados no A Bruxa de Eggers. Em questão de ambientação, o filme se passa quase inteiramente em uma floresta, que é uma fonte de ameaça para os jovens documentaristas assim como para Thomasin e sua família. A figura folclórica da bruxa é, claramente, o

monstro de ambos os filmes, assim como os elementos que a circundam, como sua cabana no meio do bosque e seus rituais.

O filme fez tanto sucesso que, apenas um ano depois, foi realizada uma continuação. *A Bruxa de Blair 2 - O Livro das Sombras* (*Book of Shadows: Blair Witch 2*, Joe Berlinger, 2000) trata a fita do filme anterior como um objeto diegético que foi encontrado naquela floresta após a morte da equipe de filmagens. Após um grupo de entusiastas acampar na floresta da *Bruxa de Blair*, a força maligna que lá habita os persegue e faz com que duvidem de sua própria sanidade, pois a bruxa cria ilusões para enganá-los e colocá-los uns contra os outros.

O cinema dos anos 2000 viu uma ascensão de popularidade do horror com viés mais psicológico, que não era o foco da indústria e do público desde a década de 1960, ainda que alguns exemplos memoráveis tenham surgido pelo caminho. O horror dos anos 2000 assumia uma tendência mais social, o que Dixon argumenta que se trata de um reflexo dos eventos mundiais que aconteciam naquele momento (2010, p. 172-173, tradução nossa):

Embora muitos dos filmes de horror da primeira década do século lidassem com imagens violentas e brutais, um número cada vez maior de longas-metragens era mais moderado em sua abordagem, oferecendo histórias de horror psicológicas e profundas. De fato, a explosão do horror no novo século (...) espelhou a sensação geral de insegurança sentida por grande parte da população mundial, sensação que só foi agravada pela crise econômica de 2008. Por conseguinte, temos uma ampla gama de filmes a considerar aqui, refletindo diferentes abordagens, preocupações temáticas e valores sociais.

O espanhol *Os Outros* (*Los Otros*, Alejandro Amenábar, 2001), filmado em língua inglesa, é um ótimo exemplo da mudança de perspectiva entre os filmes dos anos 2000 para os da década anterior. Em sua história, Grace Stewart (Nicole Kidman) vive em um casarão antigo e sempre escuro com seus dois filhos, que possuem fotossensibilidade, e está convencida de que o local está sendo assombrado. Assim como em *Hereditário*, a ambientação da casa no filme é importante para a trama por fazer parte dos traumas e trejeitos da família que ali habita. De fato, assim como a obra de Aster, o filme de Amenábar trabalha seus cenários de modo a fazer o espectador conhecer aqueles cômodos com precisão, e a participar daquela tensa realidade familiar junto com seus personagens.

Outro filme que pode ser comparado sob certa ótica com Hereditário é O Exorcismo de Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose, Scott Derrickson, 2005). Nessa obra, a história é contada após os acontecimentos, quando uma advogada aceita defender na justiça um padre católico acusado de deixar morrer uma jovem que estava sendo exorcizada por ele.

Ainda que ambos possam ser resumidos anedoticamente como filmes de demônio, há uma diferença na forma como as pessoas ao redor da vítima lidam com a situação. Enquanto as pessoas ao redor de Emily Rose (interpretada por Jennifer Carpenter) buscam combater aquela possessão demoníaca, Peter Graham (Alex Wolff), em hereditário, tem várias pessoas ao seu redor conspirando para que ele se torne o receptáculo daquela figura demoníaca na Terra, e até mesmo sua mãe, ignorante de que ajudava aqueles cultistas em seus intentos, auxiliou na condenação de seu filho.

O found footage Atividade Paranormal (Paranormal Activity, Oren Peli, 2007), que lançou uma franquia de mesmo nome, trabalha a casa assombrada com uma câmera diegética, colocada nos cômodos pelos personagens a fim de compreender os fenômenos que aconteciam quando eles não estavam prestando atenção. Como a câmera não está no ambiente apenas para seguir as ações dos personagens, a casa em si pode ser entendida como um personagem nesse filme, e ela é amplamente explorada e compreendida arquitetonicamente pelo espectador.

Atividade Paranormal não foi o único filme a lançar uma nova franquia durante esse período. Entrando na década de 2010, Sobrenatural (Insidious, James Wan, 2011) é um filme que trabalha o medo imaginário coletivo da casa assombrada de maneira inovadora. Após se mudarem para uma nova casa, um dos filhos da família Lambert entra em coma misteriosamente. Assim, eles decidem se mudar novamente, julgando que a casa está sob a possessão de espíritos. No entanto, logo descobrem que a entidade está em seu filho, e não na casa, assim como acontece com Peter em Hereditário, que é o alvo da entidade sobrenatural independentemente do local onde reside.

James Wan, conhecido pelos seus lançamentos em estilo blockbuster dentro do gênero de horror, também lançou outra franquia que se tornaria a mais famosa da década. Invocação do Mal (The Conjuring, James Wan, 2013) traz Vera Farmiga e Patrick Wilson nos papéis do casal real de pesquisadores paranormais, Ed e Lorraine Warren, que

investigam ao longo da franquia diversos casos de possessão demoníaca em diversas famílias.

Ari Aster e Robert Eggers possuem carreiras, até certo ponto, relativamente paralelas. Em 2015, *A Bruxa* foi lançado no Festival de Cinema Sundance, nos Estados Unidos, sendo o primeiro filme de Robert Eggers. Três anos depois, em 2018, Ari Aster lançaria seu primeiro filme longa-metragem, *Hereditário* e, no ano seguinte, ambos os diretores lançariam novas obras, *O Farol* (*The Lighthouse*, Robert Eggers, 2019) e *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (*Midsommar*, Ari Aster, 2019). Em 2022, Eggers lançou *O Homem do Norte* (*The Northman*, Robert Eggers, 2022), pelo estúdio A24, assim como todos os filmes anteriores de ambos os diretores. Por fim, no presente ano, Aster lançou seu terceiro filme, *Beau tem Medo* (*Beau is Afraid*, Ari Aster, 2023).

4. METODOLOGIA PARA ANÁLISE DO AMORFO NO CINEMA

Para essa pesquisa, a metodologia escolhida é a análise de imagem. Tania Aparecida de Souza Vicente (2000) entende que as imagens possuem espaços determinantes para sua percepção, o que seria a ótica do autor e a do espectador. Para a autora, interpretar as imagens permite que se reconheça analogia entre elas, que são detectadas "devido ao nosso pré-conhecimento ou reconhecimento adquirido do referente, do processo cultural que as produziu e, de uma maneira mais imperceptível, devido a nossa própria inserção nesse processo de produção" (2000, p. 148).

Conceitualmente, Iluska Coutinho (2005) sustenta que o principal aspecto desse tipo de análise é a capacidade das imagens comunicarem uma mensagem. Entretanto, é reducionista dizer que a leitura e interpretação da imagem é universal e harmônica. Para Martine Joly (1994), esse tipo de observação ocorre pela confusão dos conceitos de percepção e interpretação. A autora alega que conhecer os pretextos do autor em questão não é o mesmo que entender o todo da imagem (1994, p. 42):

De fato, reconhecer este ou aquele motivo nem por isso significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor. (...) Reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas.

Apesar da análise de imagem ser comumente empregada para o estático, também pode ser aplicada ao audiovisual. Na imagem em movimento, a análise deve considerar diversos aspectos, como a duração, ritmo de montagem, edição, movimento de câmera, desenrolar das cenas e o contexto temporal em que aquele material foi composto (2005). Para Coutinho, no cinema a imagem é uma linguagem, e não somente cenário: "as imagens cinematográficas (...) passaram por um processo de revelação e montagem, dois momentos em que, além da captura inicial da cena, os produtores podem atribuir significado" (2005, p. 342).

Nas narrativas audiovisuais, sejam elas o cinema ou a mídia voltada para TV, deve se levar em conta todos os aspectos do objeto analisado, como os movimentos de câmera

e as adições de fundos musicais ou sonoros. Em especial, Coutinho frisa que, na análise de imagem, é importante considerar a edição, pois é a parcela do processo em que ocorre o encadeamento da narrativa visual cinética e pode, com a maior variedade de possíveis manipulações pela evolução tecnológica da indústria do cinema, ocasionar mudanças nos estilos narrativos da linguagem cinética (2005).

Para transformar o que é assistido em um meio audiovisual em uma transcrição, é preciso entender que, como meios diferentes, eles possuem especificidades diferentes. A mídia do cinema é naturalmente mais complexa do que a escrita, o que faz com que a análise de um produto audiovisual seja um processo de simplificação. De acordo com Diana Rose (2000), é preciso considerar no processo de esquadramento da pesquisa essa complexidade natural do cinema e da televisão (2000, p. 343):

(...) os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura.

Para a realização desse tipo de análise, o conteúdo passa por uma translação, que indica que decisões são tomadas pelo autor que, normalmente, simplificam o seu original. Rose também ressalta que essas decisões tomadas pelo pesquisador fazem com que cada análise seja única e particular. De acordo com a autora, “(...) devemos tomar decisões sobre como descrever os visuais, se vamos incluir pausas e hesitações na fala, e como descrever os efeitos especiais, tais como música ou mudanças na iluminação” (2000, p. 344). Não existe propriamente uma fórmula de como coletar, transcrever e codificar os materiais audiovisuais para análise e, portanto, é necessário que os parâmetros aplicados para a pesquisa em questão sejam explícitos para o leitor.

As cenas selecionadas nos objetos do corpus não são necessariamente as mais chamativas em seus respectivos filmes. Conforme a proposta de analisar o horror em seu estado amorfo, foram escolhidas sequências em que o elemento do horror estivesse explícito para quem assiste, porém sem ser revelado em elementos visíveis e corpóreos.

4.1. Filmes analisados

São dois os filmes que compõem o corpus. O primeiro deles, *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*), Robert Eggers, 2015), explora a história da adolescente Thomasin (Anya Taylor-Joy) e sua família de colonizadores britânicos, que vivem na Nova Inglaterra, Estados Unidos, durante os anos de 1600. Além de seus pais, William (Ralph Ineson) e Katherine (Kate Dickie), a jovem vive com seus três irmãos, Caleb (Harvey Scrimshaw), um pré-adolescente; os gêmeos Mercy e Jonas (respectivamente Ellie Grainger e Lucas Dawson), ainda em idade infantil; e o bebê caçula, Samuel.

No início do filme, a família é expulsa do vilarejo puritano onde viviam por causa de um desentendimento de cunho religioso. A família viaja até encontrar um local aberto próximo uma floresta, onde decidem construir sua fazenda. Após um tempo, um dia Thomasin está brincando com o bebê Samuel do lado de fora da casa, cobrindo os olhos para fazê-lo rir. Ao descobri-los, porém, o bebê havia sumido da sua frente misteriosamente. Uma bruxa que vive na floresta o sequestrou, e mata o bebê para utilizá-lo em um ritual.

FIGURA 8 – THOMASIN NA FAZENDA DE SUA FAMÍLIA



Fonte: IMDb

A mãe está desesperada com o sumiço do caçula, e chora constantemente. Ao mesmo tempo em que a família tem que lidar com o luto, uma praga atinge suas plantações e, com a chegada do inverno, eles precisam caçar para se alimentar. No

entanto, eles não possuem armas para caça, e William rouba a taça de prata de sua esposa, uma posse muito querida por ela, e troca em segredo pelos equipamentos que precisava. Ao sair para caçar com Caleb, William conta a verdade sobre o que aconteceu com a taça de sua esposa para o filho.

Quando eles retornam à fazenda, Mercy e Jonas estão agitando Black Phillip, um grande bode preto que a família possui. William consegue conter o animal, e Katherine briga com ele por ter desaparecido na floresta com Caleb e com Thomasin por não ter cuidado direito dos dois gêmeos, e a manda lavar as roupas do pai no riacho. Irritada com os irmãos Jonas e Mercy, que continuam com seu comportamento desrespeitoso, ela os assusta dizendo ser a bruxa da floresta. Eventualmente, Katherine começa a questionar o sumiço de sua taça de prata, e William deixa a filha levar culpa e não conta a verdade à esposa. Assim, os pais começam a planejar mandar Thomasin para desposar e servir em outra família.

Um dia de manhã, Thomasin acorda antes de seus pais e encontra Caleb preparado para partir. O garoto queria ir até a floresta sozinho para verificar as armadilhas que ele e seu pai armaram. Thomasin insiste em ir com o irmão, e os dois partem juntos. No entanto, na floresta, eles sofrem um acidente após uma lebre assustar o cavalo dos irmãos. Thomasin cai do cavalo inconsciente, enquanto o cão da família persegue a lebre, sendo seguido por Caleb. Caleb encontra o corpo do cachorro completamente estripado e, dominado pelo pavor, perde-se na floresta até encontrar uma cabana. De dentro dela, aparece a bruxa com uma capa vermelha e, sedutoramente, aproxima-se e beija o garoto.

FIGURA 9 – O BODE BLACK PHILLIP COM OS GÊMEOS JONAS E MERCY



Fonte: IMDb

William encontra sua filha ainda inconsciente e a carrega de volta para casa. Quando ela acorda, descobre que Caleb não voltou para casa, e sua mãe a culpa por levar o irmão à floresta. William a defende e conta a verdade a respeito da taça de prata para Katherine. Mais tarde, à noite, Caleb aparece de volta à casa da família, completamente nu e delirante.

Os gêmeos dizem para a irmã que o bode Black Phillip contou a eles que era Thomasin quem deixara Caleb doente. Mais tarde, ela tenta ordenhar a cabra da fazenda, mas apenas sangue sai em vez de leite. Durante todo esse período, Caleb ainda estava inconsciente, porém, eventualmente, ele acorda em agonia, com gritos, delírios de cunho religioso e convulsões. Ele se silencia repentinamente e vomita uma maçã inteira antes de morrer.

Os gêmeos, histéricos, começam a acusar Thomasin de ser uma bruxa e dizem que esqueceram como rezar, antes de desabarem ao chão e também começam a convulsionar. William começa a acreditar que a filha pode ser uma bruxa, e ordena que ela admita a verdade para ser salva por Jesus Cristo. Thomasin, ainda que tenha uma personalidade sempre obediente, desafia o pai e diz que os bruxos são Mercy e Jonas sob a influência do bode Black Phillip, que seria Lúcifer disfarçado. Sem saber quem de fato seria o culpado, o pai tranca todas as crianças no galpão onde dormem as cabras.

Caleb é enterrado pelos pais, e William, em um ato de desespero, pede que Jesus o puna por seus pecados, mas salve seus filhos, e come a terra sobre o túmulo de Caleb como um ato de arrependimento religioso. Enquanto isso, no galpão, Thomasin ainda discute com os irmãos mais novos, e pergunta se Black Phillip realmente conversa com eles, ao que eles respondem com silêncio.

Durante a noite, a bruxa ataca mais uma vez a família. Sorrateiramente, ela entra no galpão e bebe o sangue da cabra da fazenda, antes de se virar para os gêmeos e levá-los embora. Ao mesmo tempo, Katherine sonha que seus dois filhos favoritos, o bebê Samuel e Caleb, havia retornado. Ela coloca o bebê ao peito para amamentá-lo, porém, fora de seu sonho, na verdade é um corvo que pousa em seu seio e bica seu mamilo, e ela acorda ensanguentada pela manhã.

No outro dia, ao acordar, William descobre que o galpão foi completamente destruído durante a noite. Além do sumiço dos gêmeos Jonas e Mercy, ele encontra as cabras foram evisceradas e Thomasin inconsciente. Ainda em choque com a cena em sua

frente, William é atacado por Black Phillip, que o mata, cravando seu chifre em suas entranhas. Katherine acusa Thomasin de ser a responsável pelas tragédias da família e a ataca, enquanto Thomasin repete em desespero o quanto ama a mãe. Em defesa, ela acaba por matar a mãe antes que ela a matasse. Thomasin, agora a única sobrevivente da família, volta para a casa e adormece sobre a mesa.

Quando a garota acorda, é noite outra vez, e ela encontra Black Phillip do lado de fora da casa. O bode vai até o galpão e é seguido por Thomasin, que pede que ele fale com ela como falava com Mercy e Jonas. Quando ela estava prestes a desistir, ele responde ela, e assume a forma de um homem com uma capa preta. Ele pergunta a Thomasin se ela gostaria de viver uma vida cheia de luxúrias e ela aceita. Nas sombras, ele ordena que ela remova suas roupas e assine seu livro, e ela obedece.

FIGURA 10 – THOMASIN FALA COM BLACK PHILLIP APÓS A MORTE DE SUA FAMÍLIA



Fonte: IMDb

Agora nua, Thomasin entra na floresta, com Black Phillip a seguindo a uma curta distância. Lá ela encontra um grupo de bruxas realizando um ritual ao redor de uma fogueira. Assistidas pelo bode, as bruxas começam a levitar, e Thomasin levita junto com elas e começa a rir alucinadamente, e o filme acaba.

O segundo filme do corpus é Hereditário (Hereditary, Ari Aster, 2018). O filme se foca na família Graham, composta por quatro pessoas: a mãe, Annie (Toni Collette), que é uma artista que constrói miniaturas e trabalha de casa; o pai, Steve (Gabriel Byrne),

um psiquiatra; Peter (Alex Wolff), o primogênito de 16 anos; e Charlie (Milly Shapiro), a caçula de 13 anos.

A família mora em uma grande casa em um local afastado, cercado de árvores, em uma cidade aparentemente suburbana dos Estados Unidos. Na frente da casa, há uma grande casa na árvore iluminada internamente com lâmpadas vermelhas, usada principalmente por Charlie. No estúdio de Annie, é revelado que ela está trabalhando em uma réplica da própria casa. O filme se inicia com a família se preparando para ir ao funeral da mãe de Annie, Ellen (Kathleen Chalfant), que acaba de falecer. Enquanto a mãe espera no carro, Steve acorda Peter em seu quarto e descobre que Charlie havia dormido na casa da árvore em vez de no seu próprio quarto.

A mãe de Anne foi uma mulher bastante severa e distante emocionalmente da filha, que tem sentimentos conflituosos a respeito de sua morte. Annie e Ellen conheciam pouco da vida uma da outra até o nascimento de Charlie, que nasceu com uma condição genética que fez com que a avó decidisse ajudar a família. Em um discurso, é revelado que Annie não sabia da vida social da mãe, e fica surpresa com o grande número de pessoas presentes no funeral.

Alguns detalhes já indicam informações sobre a família durante esse acontecimento. Annie está usando o mesmo colar que a mãe, com um símbolo desconhecido. Charlie, além de gostar de desenhar e sempre carregar um caderno consigo, é alérgica a nozes, e os pais se preocupam que o chocolate que ela está comendo durante a cerimônia faça com que ela tenha uma reação. O discurso de Annie e uma troca de olhares com Peter também revelam que ela é uma mulher severa e distante emocionalmente do filho, assim como Ellen era dela. Com Charlie, porém, ela é muito mais carinhosa e protetora.

Ao retornar à casa, há diversas pequenas interações que mostram o relacionamento entre os membros da família Graham. A única pessoa que parece verdadeiramente triste com a morte de Ellen é Charlie, que confessa à mãe que a avó gostaria que ela fosse um menino. Annie, por sua vez, expressa sua tristeza através das miniaturas, recriando o quarto de hospital da mãe. Enquanto conforta Charlie, ela repara que a palavra "Satony" está escrita sobre o papel de parede no quarto da caçula.

Ao mexer nas coisas guardadas que pertenciam a Ellen, Annie encontra um livro sobre espiritismo e, dentro dele, uma carta para ela, falando sobre sacrifícios e

recompensas. Annie guarda tudo de volta na caixa e, ao sair do ambiente, vê um vulto, que acredita, num primeiro momento, ser sua mãe, e logo descarta como fruto de sua imaginação, mas começa a pesquisar despreziosamente sobre o assunto.

Outro dia, na escola, uma pomba se choca contra o vidro da sala em que Charlie está e morre. Depois da aula, Charlie vai até o corpo do animal, que está sobre um arbusto, e corta sua cabeça com uma tesoura, guardando-a no bolso. Quando ela se vira, descobre que uma mulher desconhecida a observava o tempo todo, e ela acena para Charlie. Alguns dias depois, Steve recebe uma ligação do cemitério em que a sogra havia sido sepultada. Ele é informado de que o caixão de Ellen havia sido violado, mas decide não contar a verdade a sua esposa para não preocupá-la.

FIGURA 11 – ANNIE GRAHAM PARTICIPA DE GRUPO DE APOIO PARA PESSOAS ENLUTADAS



Fonte: IMDb

Sem contar à família, Annie decide participar de um grupo de apoio para pessoas em situação de luto, em que ela divide seus traumas. Algum dia mais tarde, Charlie está em seu quarto montando seus brinquedos quando vê uma estranha luz se movimentando pelo aposento. Ela segue a luz até fora da casa, para dentro do bosque, onde encontra uma mulher idosa sentada de costas para ela em meio a chamas. Naquela noite, Peter iria numa festa com os amigos da escola, e Annie o força a levar sua irmã consigo. No caminho, eles passam por um poste entalhado com o mesmo símbolo dos colares de Annie e Ellen.

Na festa, Peter se distrai com seus amigos e deixa a irmã de lado. Enquanto isso, Charlie pega uma fatia do bolo da festa, porém logo ela descobre que ele contém nozes, e começa a ter uma grave reação alérgica. Peter a leva de volta ao carro para levá-la às

pressas ao hospital. No caminho, eles sofrem um acidente e Charlie é decapitada por um poste, enquanto ficava com a cabeça para fora do carro tentando respirar. Em choque, Peter dirige de volta para casa, onde a mãe encontra o corpo da irmã no carro na manhã seguinte.

A história segue com o funeral de Charlie, e cada membro da família lidando com o luto a sua maneira. Peter está visivelmente traumatizado, letárgico e revivendo constantemente em sua mente o acidente, além de ouvir o estalo que Charlie costumava fazer com a língua. Steve tenta ser forte em meio ao caos e tenta ser discreto ao demonstrar seus sentimentos, optando por chorar quando está sozinho. Annie, por sua vez, está completamente destruída, e começa a dormir no carro onde Charlie morreu e na casa da árvore em que ela passava boa parte do tempo. A relação entre os membros da família, em especial Annie e Peter, torna-se cada vez mais problemática, cheia de sentimentos de culpa e rancor, até o ponto em que explode em uma discussão durante o jantar. Annie se isola com suas maquetes, recriando a cena do acidente e o quarto de Charlie.

FIGURA 12 – A CASA DA ÁRVORE DE CHARLIE



Fonte: IMDb

Uma noite, no grupo de apoio, Annie conhece Joan (Ann Dowd), que se torna uma amiga e confidente rapidamente em seu período de vulnerabilidade, uma vez que Joan também perdeu o filho e o neto afogados há alguns meses. Annie conta a ela que, uns anos atrás, ela teve um ataque de sonambulismo e quase matou Charlie e Peter, e que o filho jamais a perdoou. Conforme a relação delas avança, Joan conta à amiga que experienciou um contato com os mortos através de uma sessão mediúnica, e conseguiu

falar com seus entes queridos. Annie desconfia, a princípio, porém Joan a leva para participar de uma sessão e, após ver o que acontece, ela se convence.

Naquela noite, após um pesadelo em que Annie confessava para Peter que não queria ser sua mãe, que foi Ellen que a forçara e que ela tentara abortá-lo, ela acorda o filho e o marido para realizar uma sessão mediúnica, conforme as instruções de Joan. Steve está irritado e cético, mas eles concordam em fazer o que ela pediu. Eles se assustam conforme eventos paranormais acontecem durante a sessão, e o espírito de Charlie entra no corpo da mãe, aparentemente bastante assustado. Com Peter em pânico, Steve interrompe a sessão ao jogar um copo d'água na esposa.

Com os ânimos da família inteira abalados, Annie destrói todas as maquetes em que estava trabalhando. Depois da sessão, Peter começa a experimentar acontecimentos sobrenaturais, assim como Annie. Assustada, Annie decide tentar acabar com aquilo para proteger Peter, e joga o caderno de Charlie, seu elo espiritual, na lareira. Entretanto, quando o caderno pega fogo, Annie começa a queimar também, e por isso ela salva o objeto das chamas. Ela procura Joan para decifrar o que está acontecendo, mas a amiga não está em casa. Do lado de dentro da casa, sem que Annie possa ver, há um ritual sendo realizado, com uma foto de Peter sobre a mesa, além de objetos que pertenciam à Charlie. Naquela tarde, Peter vê Joan do lado de fora de sua escola, gritando para ele estranhos nomes, porém ninguém mais parece vê-la ou ouvi-la.

Annie volta a remexer nas coisas da mãe, e encontra evidências de que Ellen fazia parte de um culto demoníaco que cultua uma divindade chamada Rei Paimon, o Deus da Maldade. De acordo com as informações que ela encontra, a entidade possui o hospedeiro mais vulnerável após a realização de um ritual, e que almeja um corpo masculino. Ela também descobre que Ellen e Joan se conheciam. Ela vai ao sótão da casa em busca de mais informações, e lá descobre o corpo da mãe, que havia desaparecido do cemitério. No colégio, Peter age cada vez mais estranhamente, e quebra seu próprio nariz ao batê-lo na mesa, apavorando seus professores e colegas.

Annie tenta contar tudo o que descobriu ao marido, mas ele apenas julga que ela está louca e que ela mesma desenterrou o corpo de Ellen. Ela acredita que a única forma de desfazer o efeito do ritual é jogar o caderno no fogo, e que isso a matará. No entanto, ao fazer isso, quem entra em combustão junto ao caderno é Steve, que falece, e Annie é possuída.

Quando Peter acorda à noite em seu quarto, ele procura os pais pela casa, com Annie à espreita, como um monstro atrás do filho. Ele encontra o corpo carbonizado do pai, e a mãe o ataca. Ele foge para o sótão para se esconder. O local está cheio de moscas e velas acesas, mas o corpo da avó já não está mais lá, apenas uma foto de Peter com os olhos recortados. Peter olha para cima e vê Annie flutuando próxima ao teto, cortando sua própria cabeça fora com um fio. Estranhos começam a surgir pelos cantos da casa, nus e sorridentes.

Em pânico, Peter se joga pela janela. Uma luz, vista primeiramente por Charlie e depois por ele após sua morte, surge sobre o corpo desmaiado de Peter e entra no adolescente. Ao acordar, Peter vê o corpo sem cabeça de sua mãe flutuando até a casa da árvore, que está com as luzes acesas. Observado pelos estranhos nus, ele sobe as escadas da casa da árvore atrás de Annie.

FIGURA 13 – PETER GRAHAM NO RITUAL PARA SE TORNAR RECEPTÁCULO DE PAIMON



Fonte: IMDb

Lá dentro, o cenário é ritualístico, cheio de velas. Várias pessoas nuas estão curvadas ao chão, direcionadas a uma estátua do Rei Paimon. Os corpos de sua mãe e sua avó também foram posicionados em reverência, e há um retrato de Ellen que a denomina rainha. Uma mulher se levanta e coloca uma coroa sobre a cabeça de Peter, chama-o de Charlie e diz que ele agora é um dos oito reis do inferno. De acordo com ela, o primeiro corpo de Paimon era feminino (Charlie) e, por isso, foi corrigido, e agora Peter é o hospedeiro masculino que eles precisavam. Em uma visão semelhante a um presépio, eles saúdam o Rei Paimon no corpo de Peter, e o filme se finaliza.

4.2 Sequências selecionadas

Inicialmente, o número de cenas selecionadas para cada filme seria cinco em vez de três, totalizando uma redução de dez para seis cenas analisadas no geral. A decisão para essa redução ocorreu com base em alguns fatores. Primeiramente, as cenas a mais não eram necessárias para compreensão da mensagem da análise, e só tornaria redundante sua permanência na presente pesquisa. Outro fator foi que as duas cenas retiradas do filme *A Bruxa* eram cenas em que a bruxa da floresta se mostrava visível e corpórea em tela, o que as tornava dispensáveis por sua incongruência com a temática das análises.

Em *Hereditário*, uma das cenas excluídas que seria analisada era um pedaço de uma sequência longa de acontecimentos. O pedaço havia sido anteriormente recortado pela metade pois, em certo momento, ela tornava seus elementos de horror mais visíveis e corpóreos e, portanto, não poderia ser utilizada. No entanto, utilizar apenas a metade deixaria a cena sem um sentido e um final, além de promover uma análise errônea e parcial sobre uma cena que faz uso do amorfo e daquilo com forma também.

Dessa forma, as amostras selecionadas em *A Bruxa* são compostas por três cenas. Na primeira cena, com duração de aproximadamente um minuto (início no tempo de filme de 3:22 e término em 5:04), vemos o exílio da família de Thomasin da colônia puritana onde viviam. Essa cena será chamada de B1.

A cena em questão pode ser dividida em três partes, que serão chamadas de B1a, B1b e B1c. Em B1a, a cena mostra a parte de trás da carroça da família se afastar do vilarejo durante o anoitecer, carregando Thomasin, sua mãe e dois de seus irmãos, enquanto o outro irmão está com o pai na parte da frente da carroça, que está fora do campo de visão do espectador. A mãe da família, Catherine, inicia um cântico religioso e os filhos apressam-se em acompanhar, conforme a carroça segue seu caminho.

Em B1b, a família está acampando em uma floresta durante a noite. Ao redor de uma fogueira, todos estão silenciosos e apreensivos. Por fim, em B1c, é dia outra vez, e eles chegaram ao local onde construirão sua fazenda e chamarão de lar. William faz uma prece com o rosto junto à terra e, ao se levantar, dirige um olhar esperançoso para sua esposa Katherine, que retribui com igual otimismo. A família está toda ajoelhada em

frente à floresta e, conforme a câmera se aproxima da orla do bosque, é possível vê-los dando as mãos uns aos outros.

A próxima cena dura cerca de 40 segundos, do tempo fílmico de 30:12 até 30:52, em que Thomasin sai da casa à noite para colocar os caprinos para dormir. Essa cena será chamada de B2. A cena se inicia à noite, com Thomasin saindo da casa com um lampião. Ela caminha inicialmente decidida em direção ao estábulo, porém um som de farfalhar de folhas a faz parar, tornando seu ritmo receoso. Ela segue seu caminho em direção ao ruído dos caprinos, que estão inquietos. Com um corte de câmera, é revelado um coelho no meio dos animais da fazenda, sentado de frente, encarando Thomasin sem se mexer. Por se tratar de uma cena curta e sem diferentes etapas para análise, ao contrário da cena B1, ela não necessita de subdivisões.

Por fim, a última cena selecionada em A Bruxa é a sequência final do filme. Com cerca de cinco minutos de duração, ela ocorre entre os tempos 1:22:14 e 1:27:57. Thomasin acorda à noite, ela está sozinha na fazenda após os acontecimentos do dia anterior. Assim como a cena B1, essa cena, chamada B3, também possui subdivisões.

Em B3a, com uma vela, após acordar, ela se dirige para fora de sua casa, onde se encontra com o bode Black Phillip, que a guia até o estábulo. Lá ocorre a transição para a subcena B3b, em que Thomasin, filmada de frente, invoca e pede para que o bode a responda. Quando ela está prestes a desistir e ir embora, uma voz, a de Black Phillip, responde ao seu chamado.

Em sussurros, o animal faz propostas para a jovem, que aceita. Em troca, ela deve assinar seu livro, que é mostrado em tela, com os pés de um personagem, o bode em sua versão antropomórfica a caminhar no fundo. Ele ordena que ela tire suas roupas, e ela obedece enquanto sua sombra é vista caminhando atrás da personagem. Quando ela afirma que não sabe escrever, ele diz que guiará sua mão.

B3c se inicia com uma transição abrupta, com uma imagem de Thomasin nua caminhando em direção à floresta, com o bode alguns metros atrás. Ela entra na floresta e Black Phillip a guia até um grupo de bruxas, que estão dançando ritualisticamente ao redor de uma fogueira, com cânticos assombrosos, enquanto o animal observa por perto. Thomasin se aproxima e observa as mulheres.

Em B3d, a cena muda do rosto de Thomasin para o círculo completo de mulheres outra vez, porém o ritual se intensifica e as participantes começam, uma a uma, a flutuar. A câmera volta a focar em Thomasin, que ri com surpresa e deleite quando ela mesma começa a flutuar. Em uma imagem ampla, é revelado, por fim, ela nua entre as árvores a flutuar com os braços para o alto. Essa é a cena final do filme.

Hereditário também será analisado a partir de três cenas selecionadas. A primeira cena selecionada possui cerca de 40 segundos de duração, do tempo 15:42 até 16:33. Por ser uma cena realmente curta, não há possibilidade ou necessidade da criação de subdivisões. Charlie, a irmã mais nova do protagonista Peter, está do lado de fora da escola, comendo uma barra de chocolate. Anteriormente, uma pomba havia se chocado contra uma janela em sua sala de aula, e a menina a encontrou sem vida sobre um arbusto. Charlie está observando a pomba de perto, e parece estar planejando alguma coisa. Ela olha os arredores para ter certeza de que não há ninguém a observando e tira uma tesoura do bolso do casaco. Ela usa o objeto para cortar a cabeça da pomba, que guarda junto à tesoura dentro do bolso novamente. Quando ela se vira, uma mulher que ela não conhece está olhando diretamente para ela, e acena através das grades da escola. Essa cena será chamada de H1.

A próxima cena possui cerca de cinco minutos, dentro dos tempos 1:16:01 e 1:20:20. Essa é uma cena recortada de uma sequência maior, porém, ao contrário de uma outra cena que foi descartada para análise por motivo semelhante, essa possui uma razão específica para ser recortada. No que antecede a parcela analisada, não há elementos relevantes de horror a serem analisadas, então se manteve o momento em que a cena muda sua perspectiva para gerar os sentimentos característicos do gênero no espectador.

Anteriormente, Annie acorda seu filho Peter e seu marido Steve no meio da noite. De acordo com ela, ela é uma médium e pode invocar o espírito de sua falecida filha Charlie em uma sessão ritualística. Enquanto Peter está apenas confuso e um pouco perturbado, Steve está irritado e cético, mas ambos são convencidos a tentar antes de voltar a dormir, apenas para que ela se convença de que aquilo não faz sentido. No momento em que a parcela analisada se inicia, os três dão as mãos e a sessão mediúnica começa. Essa cena será chamada de H2.

A cena, por ser longa e por necessidade narrativa para análise, também será subdividida. Em H2a, Annie começa a questionar se Charlie está presente em espírito, e

o foco são as reações dos rostos dos personagens em um primeiro momento. Annie faz com que todos posicionem seus dedos sobre um copo na mesa, e o momento é de expectativa se algo vai acontecer. Peter afirma ter sentido alguma coisa, enquanto Steve permanece cético.

No momento em que o copo se mexe, empurrado bruscamente para o outro lado da mesa, começa a subcena H2b. Enquanto os homens estão chocados com o acontecimento, Annie está entusiasmada, comunicando-se com a falecida filha. Em seguida, ela pede para que Charlie desenhe em um bloco que ela coloca com uma caneta sobre a mesa. Eles aguardam brevemente e Steve interrompe a apreensão do grupo, dizendo que eles não vão continuar fazendo aquilo, pois Peter está assustado. Irritada, Annie tenta argumentar que aquilo vai funcionar e, enquanto os pais discutem, Peter parece estar cada vez mais em pânico e ansioso.

A tensão entre a família atinge seu ápice quando um objeto distante se quebra sozinho, e todos se viram assustados, até mesmo o pai. Nesse momento, a chama da vela sobre a mesa se engrandece dramaticamente e a vela se apaga por alguns segundos, antes de acender outra vez sem interferência humana. Enquanto Steve e Peter seguem assustados, o comportamento de Annie muda, com expressões corporais que remetem à ideia de que alguma coisa sobrenatural aconteceu com a personagem.

A subcena H2c se inicia quando Steve se abaixa sob a mesa para ver se haveria algum truque que explicasse logicamente o que aconteceu com a vela. Enquanto ele está agachado, um estranho som começa a percorrer o ambiente. Conforme ele se levanta, é revelado que a fonte desse som seria a própria Annie, que está em transe. Subitamente, ela abre os olhos e está possuída pelo espírito da filha. Charlie, no corpo da mãe, está assustada, e Peter também está em pânico. Steve sai do ambiente e traz um copo d'água, que joga no rosto da esposa. Annie sai do transe confusa, enquanto Peter chora abraçado no pai.

Inicia-se a H2d, a última subcena a compor a parcela analisada. A casa em miniatura construída por Annie é mostrada em tela, assim como a recriação em maquete do acidente que matou Charlie. Também é mostrado uma parede com escritos em latim e Peter, aturdido e sentado sobre sua cama após os acontecimentos da noite.

Com aproximadamente um minuto (de 1:30:20 a 1:31:48), a próxima cena será chamada de H3. Apesar de sua curta duração, ela possui subdivisões. Em H3a, a cena é

ambientada mostrando a casa da família durante o dia. Peter sai do seu quarto com a mochila nas costas para ir à escola, mas para ao perceber o quarto dos pais com a porta entreaberta. Lá dentro, no escuro, Annie observa o filho, aparentemente assustada.

Em H3b, Annie está na rua, dirigindo-se à casa de sua amiga Joan, que foi quem lhe ensinou as técnicas mediúnicas. Quando ela adentra o prédio de apartamentos, a cena é filmada de cabeça para baixo, mudando sua direção para o convencional conforme a personagem avança no corredor. Ansiosa e impaciente, ela bate na porta da casa de Joan.

Em H3c, a cena é filmada pelo lado de dentro do apartamento, com a figura de Annie vista batendo na porta do outro lado. A câmera percorre o ambiente, revelando um ambiente cheio de velas, objetos ocultistas e um ritual sobre a mesa da sala, com uma foto de Peter no centro. Depois, a cena volta a mostrar Annie, que ainda bate à porta, quando percebe alguma coisa suspeita no tapete de entrada de Joan.

Em descrição, é trabalhoso ter uma noção prática das subdivisões e em que momento elas se iniciam. Para melhor compreensão das cenas selecionadas para análise de cada um dos filmes que compõem o corpus, assim como suas subdivisões e recortes temporais, desenvolveu-se a tabela abaixo. Ela possui a finalidade de esclarecer de forma prática as cenas e suas subdivisões quanto aos seus inícios e términos, para se ter mais um elemento que as defina além da descrição das cenas em si.

Filme	Cena	Subdivisão de cena	Tempo de início da subdivisão de cena	
A Bruxa	B1 (00:03:22 – 0:05:04)	B1a	00:03:22	
		B1b	00:04:00	
		B1c	00:04:08	
		B2 (00:30:12 – 00:30:52)		
		B3 (01:22:14 - 01:27:57)	B3a	01:22:14
			B3b	01:24:04
			B3c	01:25:30
			B3d	01:27:03

Hereditário	H1 (00:15:42 – 00:16:33)		
	H2 (01:16:01 - 01:20:20)	H2a	01:16:01
		H2b	01:17:13
		H2c	01:18:34
		H2d	01:19:41
	H3 (01:30:20 - 01:31:57)	H3a	01:30:20
		H3b	01:30:50
		H3c	01:31:20

Tabela 1 – Configurações das sequências selecionadas

4.3 Elementos de análise

Para realizar essa análise, foram definidas algumas categorias de codificação. Primeiramente, os itens a serem analisados foram divididos em dois: fatores diegéticos e extradiegéticos. Para os fatores diegéticos, os itens correspondentes são aqueles que ocorrem dentro do universo narrativo do filme.

No que diz respeito aos elementos extradiegéticos, vários elementos que compõem a mise-en-scène da cena em evidência podem ser analisados: o enquadramento, a iluminação, a fotografia, montagem, os planos utilizados, entre outros. Além disso, é também importante explorar também outros aspectos, como o tempo e o ritmo da cena, além da própria trilha sonora que, ao contrário dos sons diegéticos, está ali apenas como um vetor sensorial do produto fílmico, e não para compor a história. Já a respeito dos elementos diegéticos, é importante ressaltar elementos como a análise dos personagens, suas reações e expressões aos acontecimentos ao seu redor, além da própria análise da história no ponto das sequências analisadas, e como os acontecimentos anteriores acarretaram naquele momento.

Apesar dessa distinção importante entre o extradiegético e o diegético, os itens serão analisados de forma conjunta dentro de categorias mais abrangentes. Assim,

somando os fatores diegéticos e extradiegéticos, o primeiro item a ser analisado é o som. Dentro dessa categoria, explora-se a trilha sonora (elemento extradiegético) e os sons, músicas e ruídos diegéticos.

Nessa categoria, analisa-se o papel da trilha sonora – e do silêncio em sua ausência - para ajudar a gerar a atmosfera de tensão ao longo das sequências. Quanto ao som dentro do âmbito diegético, para a seguinte análise, ele pode ser subdividido em duas partes: o som acusmático e o visualizado. Pierre Schaeffer (1966) entende o som acusmático como aquele que é ouvido sem se enxergar a sua causa, enquanto o visualizado (que também pode ser chamado de direto ou corporificado), é aquele com fonte visível. Para Michel Chion (1994), a situação acusmática pode começar a partir de um som visualizado e se tornar acusmático ou o contrário.

No entanto, em alguns exemplos, é possível perceber que essa revelação - ou ocultação, no caso do som visualizado cuja fonte sai de cena - nem sempre ocorre, e o som está presente apenas como mais um efeito sensorial no produto audiovisual. Em se tratando de elementos diegéticos, é importante ressaltar que aqui não se enquadra a trilha sonora (a não ser em casos específicos em que a música é gerada dentro do contexto fílmico), apenas os efeitos sonoros.

A iluminação é um fator que pode ser analisado tanto no âmbito diegético quanto no âmbito extradiegético. Embora ela seja preparada normalmente fora do universo fílmico, ela pode, muitas vezes, ser composta de apenas luz natural, ou simular uma luz de meio-tom, velas ou a completa escuridão – sem impedir a visualização do filme por parte do espectador. Para Laurent Jullier e Michel Marie (2007), a luz pode ser usada para realçar aspectos da história do filme e enriquecer o retrato psicológico dos personagens. De acordo com os autores, "a própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra e de luz" (2007, p. 38).

A fotografia e as cores são dois elementos que, assim como a iluminação, podem ser considerados por um ângulo diegético ou extradiegético, além de também poder auxiliar na ambientação e nas emoções que o filme busca retratar em determinadas cenas. É possível determinar, por exemplo, as cores escolhidas extradiegeticamente pelos realizadores do filme para passar uma sensação de que aquele ambiente diegético deve ser percebido pelo espectador como um lugar aconchegante, ou, em outro extremo,

ameaçador. A fotografia, por sua vez, pode ser posicionada de forma a revelar o ambiente como um todo, mostrando os personagens e o local ao seu redor como uma composição inteira, em que cada objeto e canto tem um papel para transmitir sensação a quem assiste, ou também pode se focar apenas no rosto do personagem, quando o objetivo é focar nas expressões faciais geradas por suas emoções.

Para esses objetivos, também se encaixam os elementos extradiegéticos que dizem respeito aos planos e aos enquadramentos utilizados na sequência. Carlos Gerbase (2003) explica que, por exemplo, planos médios são utilizados para realçar o posicionamento e a movimentação dos personagens, enquanto o plano detalhe seria utilizado para destacar partes do corpo ou objetos muito pequenos. Em relação ao posicionamento, poderia se utilizar o contra-plongée para engrandecer uma figura e torná-la mais ameaçadora ou com aspecto mais importante na visão do espectador, por exemplo.

As reações dos personagens em cena também são um elemento importante a ser explorado. Seu olhar, seus movimentos e posturas corporais e como eles reagem com o ambiente ao seu redor e às situações que estão acontecendo em cena também são objetos válidos para análise. Para alguns personagens, a situação insólita da narrativa de horror pode ser recebida com naturalidade, o que auxilia a criar uma atmosfera de mistério e desconfiança; para outros, eles podem ser surpreendidos juntamente com o espectador.

Aliados aos fatores relativos aos personagens, há também a necessidade de se avaliar aquilo que é relativo ao enredo. É importante entender a trama e os elementos fora de campo, isto é, que não estão presentes na cena analisada. Esses elementos podem direcionar o relacionamento dos personagens, suas reações aos acontecimentos presentes, pistas deixadas anteriormente sobre o desenvolvimento do roteiro e qualquer elemento ou acontecimento que, seja notado ou não pelos personagens, faz-se presente na cena de forma sutil e discreta.

Esses elementos descritos, tanto aqueles da categoria diegética quanto os da categoria extradiegética, servirão como um eixo para a análise das cenas escolhidas dos dois filmes que compõem o corpus. Embora alguns deles possam ser averiguados separadamente, a ideia seja analisar a maior parte deles em conjunto (unindo o extradiegético com o diegético), caso a pesquisa indique que é necessário para melhor compreensão de como eles foram utilizados para gerar o efeito desejado nas cenas em questão. A tabela abaixo compõe um resumo visual desses elementos de análise.

Categoria de análise	Fatores Extradiegéticos	Fatores Diegéticos	
Som	Trilha sonora	Efeitos sonoros e musicais	Acusmático
			Visualizado
Iluminação	Iluminação		
Fotografia e Cores	Fotografia e Cores		
Planos e Enquadramento	Planos, enquadramento		
Relativos aos personagens e ao enredo		Olhar, movimento, postura, reação, percepção	
		Fora de campo, acontecimentos anteriores, o que os personagens desconhecem	

Tabela 2 - Elementos de análise das cenas

5 ANÁLISE DO AMORFO NAS CENAS SELECIONADAS

5.1 Sequência B1: cena da carroça do filme "A Bruxa"

A cena B1 revela a viagem da família desde o vilarejo puritano onde habitavam inicialmente até o local em que construiriam sua casa e organizariam sua fazenda. Com cerca de 40 segundos – do tempo fílmico de 30:12 até 30:52 – ela é uma cena lenta, que apresenta suas informações em um ritmo cadenciado e discreto. Conforme explicado no capítulo de metodologia, a cena possui três subdivisões.

Em B1a, a sequência se passa durante o crepúsculo. A família acabou de passar pelos portões do vilarejo onde moravam, e a carroça se afasta conforme eles deixam sua antiga vida para trás. Em B1b, a família se encontra acampada ao redor de uma fogueira na floresta à noite, e representa o meio de sua jornada. Em B1c, é dia outra vez, e a família chegou ao seu destino e aparenta satisfação e alívio perante a perspectiva de construir ali seu lar. Eles se ajoelham perante a floresta, de mãos dadas, em oração. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “B1 – Imagens”:

B1 - Imagens	
B1a	
	
	
B1b	



5.1.1 Som

A trilha sonora se mantém presente durante toda a sequência, com uma composição de notas longas e contínuas realizadas por, principalmente, um instrumento de arco, como um violino. Em B1a, com a carroça se afastando da câmera, a música se inicia em tons medianos que, gradualmente, tornam-se mais agudos, e novos instrumentos parecem se unir aos primeiros, formando uma sonoridade melhor preenchida.

A música segue se tornando mais tensa quando transita para B1b. A impressão é que a música estaria se encaminhando para um término conforme as notas se intensificam em uma sonoridade cada vez mais aguda. No entanto, com uma nota média em meio a várias mais altas, forma-se um som dissonante, e a música corta repentinamente sua tensão e segue em um tom mais ameno e com volume mais discreto.

Esse tom médio segue quando a cena muda para B1c, com William com a testa sobre a grama, e suas notas ganham uma cadência conforme o movimento de câmera revela o motivo de ele estar naquela posição, a fim de auxiliar no ar de mistério da situação. Percebe-se que a música está chegando ao seu clímax e, assim, pode-se supor que a cena também está chegando ao fim. As notas longas formam sons dissonantes, que não combinam entre si, porém há um novo elemento na música.

O foco se torna a família de costas, voltada em prece para a floresta, e a câmera começa a se aproximar da orla do bosque conforme um coro de vozes femininas, inexistente antes na música puramente instrumental, começa a tomar volume. As vozes não propõem uma melodia, apenas acrescentam uma dose extra de caos com seus gemidos etéreos e fantasmagóricos, sem nada que as torne mais encorpadas. A música se torna mais estridente e acelerada até que se encerra de repente, e a cena termina em tela preta.

A trilha sonora presta um papel importante na cena em questão, pois adiciona a percepção do insólito na trama. Ainda que outros elementos possam auxiliar no elemento do horror, sem a trilha sonora, essa cena poderia ser enquadrada como geradora de outras emoções dentro do produto fílmico, uma vez que ela auxilia a tornar perceptivelmente claustrofóbicas as experiências pelas quais a família de Thomasin está passando. Até o final da cena, no momento em que a câmera foca na orla da floresta, a trilha sonora pode ser vista como principal responsável por apontar para o espectador que aquela mudança traria algo de errado – a sensação de perigo iminente.

Em quesitos de efeitos sonoros e musicais (diegéticos), a parcela B1a se inicia com os sons da carroça e dos cascos dos cavalos, conforme ela se afasta da câmera. Quando a mãe, Katherine, interpretada por Kate Dickie, começa a cantar um cântico religioso, em seguida outras vozes se juntam a ela. Pelos tons agudos da música, pode-se supor, mesmo que a cena não permita ver quem são as pessoas cantando, que se tratam de Thomasin e seu irmão Caleb, interpretado por Harvey Scrimshaw, pois os demais membros da família são crianças muito pequenas ou o pai. Nesse momento, ambos os

sons são visualizados, ainda que a iluminação crepuscular não permita ver as personagens cantando conforme aumenta a distância para a câmera.

A música em si, ainda que fale de esperança, entrega uma percepção inversa. Aliada à trilha sonora, com seu ar de mistério que indica que algo de errado está para acontecer, ela é cantada quando a família está no seu pior momento, totalmente abandonada por quaisquer pessoas conhecidas, sem lar e rumo ao desconhecido. Dessa forma, ela é quase uma prece; a personagem Katherine busca essa esperança ao mesmo tempo que revela o verdadeiro sentimento que sente, o de que são uma família abandonada, e os filhos logo a acompanham não com interesse em cantar, mas como uma obrigação de louvor perante a uma mãe severa e em um estado emocional sensível. O modo como Thomasin e Caleb se juntam rapidamente à mãe quando ela canta é um indicativo de que eles sabiam que aquilo era um dever e que haveria consequências se não o cumprissem.

Conforme a carruagem se afasta, não é possível ouvir o seu som e o dos cascos dos cavalos, apenas as vozes a cantar. Isso aumenta a sensação de que eles estão se desprendendo de tudo o que conhecem, e que logo aquelas vozes serão tudo que um ao outro irá possuir, sem poder contar com mais ninguém ou com qualquer ajuda externa. Nesse momento, o som diegético contribui não apenas para revelar ao espectador alguns dos sentimentos que caracterizam a cena, mas também para indicar algumas possíveis dinâmicas de como aqueles personagens funcionam e interagem entre si.

O restante da sequência – desde a cena do acampamento na floresta (B1b) até a família ajoelhada em oração perante a floresta (B1c) – não possui quaisquer sons diegéticos. Assim, são cenas completamente absorvidas, no que diz respeito ao som, pela trilha sonora, que nesse momento se torna cada vez mais agressiva e claustrofóbica. É possível entender esse momento como um isolamento absoluto da família em relação ao resto do mundo, pois tudo o que resta nesse momento junto a ela é a trilha sonora intensa, que paira sobre eles como uma ameaça.

5.1.2 Iluminação

No que diz respeito à iluminação, na sequência em questão ela ocorre inteiramente no plano diegético. O diretor Robert Eggers optou por utilizar apenas a luz natural dos ambientes externos, sem complementar com quaisquer luzes artificiais. A iluminação nessa cena é o principal aspecto que denota a passagem de tempo durante a viagem da família em busca de um novo lar. Em B1a, há os tons difusos que caracterizam o crepúsculo. Em seguida, em B1b, a noite, em que a única luz é a fogueira. Por fim, ao chegar no local em que construirão sua fazenda, na parcela B1c, é dia outra vez, em um horário claramente mais cedo do que o da cena da carroça.

5.1.3 Fotografia e Cores

Os tons que predominam em toda a sequência são frios, com a tonalidade verde e azul ligeiramente mais acentuadas, além de uma pequena saturação nas cores. Em B1a, a fotografia trabalha os contrastes entre os tons escuros na terra e as nuvens mais claras no céu. No início, com a carroça ainda próxima à câmera, é possível discernir bem os rostos e corpos dos personagens sobre o veículo, todavia, com a distância, o formato da carroça como um todo começa a se tornar difuso e misturado à floresta no fundo da cena. Com a consideração dos destinos dos personagens, que são um a um arrematados pela presença maligna no bosque próximo à fazenda, é interessante como a família é tragada até o desaparecimento para a parte escura da composição fotográfica, para longe da luz, que não serve para qualquer ajuda perante as provações que eles sofrerão ao longo do filme.

Em B1b, em que eles se encontram acampados ao redor de uma fogueira numa floresta, a tonalidade das cores também não é quente, ainda que seu elemento central seja o fogo. A fotografia torna a fogueira o único ponto de luz, de modo a destacar o rosto dos personagens ao seu redor. Assim, o resto do cenário é mergulhado em sombras por entre as árvores da floresta, o que é um tema recorrente ao longo do filme.

Em B1c, ainda que se passe durante o dia, as cores, mais uma vez, entregam pouco calor com seus tons mais puxados para o frio, característica que define a maior parte do filme. Pela primeira vez nesse conteúdo analisado, o foco passa a ser, momentaneamente, um dos personagens, no caso William. A fotografia inicialmente busca retratar o personagem visto de baixo, com o céu ao fundo, o que pode ser interpretado como um

sinal de esperança - do otimismo da família, após tantas incertezas, acerca da nova vida que irão construir naquele local. No entanto, logo é revelado ao espectador que, embora os personagens estejam otimistas, algo ruim, uma vez que a fotografia, ao colocar a família e o bosque frente a frente, mostra a diferença da magnitude entre as duas forças.

5.1.4 Planos e Enquadramento

Em B1a, inicia-se um plano americano com objeto no centro, uma vez que o foco é a visão dos personagens da cintura para cima na carroça. Conforme o veículo avança, distanciando-se da câmera, essa o segue por um tempo e eventualmente, estagna. Assim, com o andar da carroça, a câmera é deixada para trás, da mesma forma que a vida em comunidade que eles levavam naquele vilarejo puritano. Com essa parada da câmera, o plano se abre até se tornar um plano médio, em que tudo que cerca a carroça e a família são paisagens lúgubres e bosques vazios, cheios de sombras e incertezas.

Em B1b, trata-se de um plano aberto estático. A família é posicionada ligeiramente à esquerda na composição, ainda que seja o objeto mais central, e a carroça à direita, com menor importância também pela iluminação da fogueira com foco nos personagens. O fato de esse plano não possuir movimento de câmera pode ser visto também como um reflexo dos próprios personagens. Abandonados, amedrontados e sozinhos, sem ninguém para pedir ajuda, é como se eles estivessem paralisados, uma vez que, assim que eles se mexerem, retornam as obrigações e os desafios de enfrentar a nova realidade deles longe do vilarejo.

B1c se inicia com uma mudança de direcionamento. Há um plano aberto estático, porém agora ele é voltado para o céu, com apenas uma pequena porção de terra na parte inferior da composição. Foi uma viagem difícil para a família de Thomasin, mas agora o céu traz luz e esperança onde antes eram florestas cheias de sombras e temores, e eles encontraram um local para ser seu lar.

Para mostrar a mudança nos humores dos personagens, agora é utilizado um primeiro plano, com foco no rosto de William contra a grama. Conforme o personagem se levanta, a câmera se levanta com ele até formar um plano médio, como foco em seu personagem e em Katherine. No entanto, o enquadramento, mais uma vez, é visto de

baixo, com um grande céu azul sobre os personagens, ressaltando a ideia da esperança de um futuro melhor.

A última parte dessa sequência, entretanto, é o que entrega que algo de errado está para acontecer. Com um plano aberto voltado para as costas dos personagens, que estão em frente ao bosque, agora a câmera não se volta para cima, mas sim para o que está à frente. Com uso de zoom, é indicado que o foco não é a família em si, mas sim a floresta, que desde o início da sequência representa a ameaça metafórica futura para a família de Thomasin.

5.1.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

Retornando ao âmbito diegético, é relevante também para entender a relação da ameaça com os personagens por ela intimidados a análise dos personagens em si e das suas reações nas situações em que se encontram. Thomasin visivelmente está triste com a decisão de deixar o vilarejo, mas não pode expressar esse sentimento por causa da submissão e obediência para com a família. Na carroça, em B1a, ela é a única que está olhando para a frente (em direção à câmera, que está posicionada na saída dos portões do vilarejo). Ao contrário de Katherine e de seus irmãos menores, Mercy e Jonas (interpretados respectivamente por Ellie Grainger e Lucas Dawson), que estão encolhidos, olhando para baixo e resignados, Thomasin parece compreender de fato a proteção que eles estão perdendo.

Em B1b, eles seguem em um estado de letargia, com ombros baixos e sem trocar olhares ou palavras. Já em B1c, William e Katherine, os dois personagens cujos rostos são mostrados nesse momento, estão aliviados e alegres com a descoberta da terra na beira do bosque. Eles acreditam que suas preces foram atendidas e que poderão prosperar com sua fazenda naquele local. No entanto, os demais elementos analisados previamente já denotam a ameaça que existe no local e, portanto, revela a ignorância dos personagens sobre os perigos que ali existem. Esse desconhecimento em relação à ameaça é mais um fator que auxilia a gerar a tensão e a apreensão, uma vez que o espectador percebe que os personagens não estão preparados para enfrentar aqueles perigos.

5.2 Sequência B2: cena do coelho do filme “A Bruxa”

A cena B2 mostra Thomasin saindo da casa à noite para colocar os caprinos, que estão bastante agitados, para dormir, quando se depara com uma lebre dentro do galpão. Ela dura cerca de 40 segundos, do tempo fílmico de 30:12 até 30:52 e possui um ritmo cadenciado, conforme o padrão do filme como um todo. A cena não possui subdivisões por ser bastante curta e não haver necessidade delas para facilitação da análise. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “B2 – Imagens”:



5.2.1 Som

Inicialmente, os únicos sons da cena B2 são diegéticos. Há os sons dos grilos, da porta se deslocando com um rangido e dos passos de Thomasin contra a terra seca conforme ela se desloca pelo espaço, do lado de fora da casa da família. No entanto, os sons mais destacados nessa cena são os balidos das cabras, que se mantêm constantes do seu início ao fim. Trata-se de um ruído que agrega uma sensação de tensão crescente ao espectador. Se os balidos fossem mais espaçados, sem ocupar a linha sonora durante todo o tempo da cena, eles não gerariam um estranhamento tão intenso. Assim como

Thomasin, com seus passos receosos em direção ao galpão após ouvir um farfalhar das folhas de uma árvore, o espectador logo percebe que não são sons casuais aqueles que estão sendo emitidos pelas cabras, e que há algo as perturbando, e isso é o primeiro elemento que insere o tom insólito da sequência.

A sequência é composta tanto de sons acusmáticos quanto visualizados. Os passos de Thomasin e o rangido da porta compõem sons visualizados desde seu início. Já o farfalhar das folhas das árvores, que é o que tira Thomasin de sua segura resolução de uma tarefa a ser cumprida a passos inseguros e temerosos, é um som acusmático, que inicia a tensão da sequência. O principal som que permanece acusmático do início ao fim da cena, porém, é o balir das cabras, o que indica mais uma pista de que ali reside o ponto sonoro principal do horror amorfo da sequência em questão, pois é possível perceber que há algo de errado com as cabras, mas elas nunca são mostradas.

Extradiegeticamente, a trilha sonora se inicia após alguns segundos de cena, com Thomasin a caminho do galpão. É possível argumentar que seu começo coincide com o tempo em que o espectador começa a perceber o incômodo causado pelos balidos das cabras. A música é composta majoritariamente por instrumentos de arco, com destaque para um violino. Ele sonoriza uma arcada de média duração aguda, que é repetida após um pequeno intervalo algumas vezes. Como contraponto, há o restante dos instrumentos que formam uma base sonora, inicialmente com volume mais baixo e discreto.

Enquanto essa trilha sonora ganha forma e se torna mais incisiva, com tons mais pungentes e com a base sonora ganhando volume junto ao violino principal, as cabras seguem balindo juntamente à trilha sonora, o que acrescenta uma sensação ao espectador de que se trata de um pedido de ajuda, de balidos de desespero. No entanto, a cena não termina em tons tão agudos. Quando Thomasin entra no galpão e se depara com a lebre, trata-se de uma cena de horror que perturba, que diz ao espectador que há algo errado, mas não revela nada além disso, não busca o medo em seus moldes mais tradicionais, como o espanto e o susto. A trilha sonora também busca esse efeito insólito discreto evocada pela imagem da lebre descoberta no galpão dos animais ao não acabar em tons estridentes e ao deixar a cena acabar em um ruído de eco, como se a música não acabasse em um grito, e sim em um sussurro.

5.2.2 Iluminação

A iluminação da cena busca emular o que seria a luz natural à noite, com o foco sendo, inicialmente, a lamparina carregada por Thomasin. A garota sai da casa da família, iluminada pela luz da lua, que pode ser interpretada como um santuário que a manteria protegida dos perigos ali fora. Ela se afasta do ponto iluminado em direção à escuridão absoluta, que é onde se encontra o galpão das cabras. A luz fraca de uma vela na lanterna de Thomasin não é suficiente para incutir iluminação para tornar o galpão um local “seguro”. A iluminação nessa sequência auxilia a colocar o espectador numa posição temerosa, como Thomasin, sem querer avançar para longe do local seguro e iluminado da cabana familiar.

O rosto da atriz está parcialmente encoberto pelas sombras, iluminado de baixo pela lanterna. Somente quando ela chega à porta do galpão e ergue o objeto na altura do próprio rosto é que podemos, de fato, ver sua expressão temerosa. Quando a câmera se foca na lebre dentro do galpão, a luz amarelada parece tremeluzir, evocando a ideia de que o ambiente está iluminado inteiramente pela lanterna de Thomasin, ainda que realisticamente esteja muito iluminado para que a fonte de luz seja realmente apenas as velas dentro do objeto, o que indica uma iluminação extradiagética para ajudar a compor a diegética.

5.2.3 Fotografia e Cores

Combinando com a maior parte do filme, a sequência faz uso predominante de tons mais frios e ligeiramente saturados, com cores mais apagadas. Do lado de fora da casa, o único ponto de cor mais quente vem da lanterna de Thomasin e, ainda assim, é um amarelo em um tom com pouco calor e vivacidade. Por simular a luz natural do ambiente noturno, as cores que dominam a sequência nesse primeiro momento são tons de azul e verde bem escuros. Quando a lebre surge em cena, é o momento mais quente da sequência, com o amarelo pálido das velas preenchendo o ambiente e deixando o roedor, assim como as pernas das cabras ao fundo, mais visíveis. Ainda assim, mesmo que a cor predominante nesse momento seja o amarelo, ele segue saturado, de forma que o calor também não é intenso.

A imagem de Thomasin do lado de fora da casa possui uma composição que indica a dualidade de sua personagem. De um lado, há a casa em que ela habita com a sua família, iluminada pela luz da lua como um refúgio em meio à escuridão. Do outro, completamente obscurecida, há a floresta. Considerando a temática do filme – entre o cristianismo e as bruxas satânicas – e o destino de Thomasin, a composição da cena já indica que a personagem caminha entre dois caminhos e que, eventualmente, deve pender para um deles. A lebre, por sua vez, é posicionada de frente para a câmera. Assim como ela encara misteriosamente Thomasin, ela encara o espectador, colocado junto à personagem nesse momento. Sendo o animal uma das versões assumidas pela bruxa, é mais um indicativo de que, ao encarar a garota de frente, ele fixa nela seu objetivo.

5.2.4 Planos e Enquadramento

Quando Thomasin sai da casa, a cena é enquadrada em um plano médio. Cercada de um lado pelos elementos da natureza e de outro pela casa, Thomasin é colocada à mercê do mundo ao seu redor e às suas ameaças ao ser enquadrada dessa forma, pois sua figura, mostrada inteiramente com o cenário ao redor, é diminuída. Thomasin está posicionada ligeiramente para o lado esquerdo na cena e, conforme ela avança, ela começa a se tornar o objeto central. A câmera, inicialmente estática, começa a se movimentar com a aproximação da personagem, não somente para trás, mas abaixar-se ligeiramente também. Assim, Quando Thomasin para de se mover, a câmera não capta seu rosto inteiro, apenas a parte inferior, e sua expressão, provavelmente de medo e estranhamento, não se torna o foco da cena.

Com o foco na lebre, o plano em questão é fechado e estático. Com duração de poucos segundos, o fato de ele não possuir movimentos de câmera indica onde está a atenção de Thomasin e, por consequência, onde deve estar a do espectador. Ele não passeia pelo cenário com movimentos de câmera, pois a ameaça é, especificamente nesse momento, visível e central na *mise-en-scène*. O coelho em si pode ser apenas um fator de estranhamento para a personagem, mas o espectador compreende sua relação com a bruxa, já estabelecida anteriormente como existente no contexto *diegético*.

5.2.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

O rosto de Thomasin é obscurecido pela noite durante grande parte do trajeto até o galpão. No início, seus passos são acelerados, ansiosa para cumprir a tarefa designada pela mãe. Quando o farfalhar de um galho chama sua atenção, ela olha em direção à floresta, e parece se lembrar dos motivos de estar atemorizada e perturbada com os acontecimentos anteriores.

Ainda que grande parte dos ataques à família de Thomasin não tenham acontecido nesse momento do filme, o bebê Samuel já havia sido roubado pela bruxa em um mero piscar de olhos da primogênita. A desculpa aceita pelos adultos foi de que lobos haviam roubado o bebê enquanto Thomasin estava distraída, mas ela sabe pelo que presenciou que isso seria impossível. Além de todos os traumas familiares que isso acarretou – como, por exemplo, sua relação decadente com a mãe, que já era difícil – a garota sabe que testemunhou algo insólito e impossível, ainda que sua personalidade contida e oprimida pela família a previna de dizer a eles que não eram lobos, e sim uma entidade que não poderia ser explicada.

Conforme avança, agora cautelosamente, Thomasin ergue a lamparina para perto do rosto, de modo que podemos ver sua expressão, ainda que parcialmente obscurecida. Seus passos são amedrontados, porém seu rosto exprime um sentimento de curiosidade. Considerando o destino da personagem, essa diferença entre sua expressão facial e sua postura se torna bastante interessante. Ao mesmo tempo que busca a aprovação dos pais - em especial da mãe, que é muito severa e competitiva com a filha – Thomasin também sonha com a libertação daquela opressão puritana, como é mostrado em seu diálogo com Black Phillip na cena B3.

5.3 Sequência B3: cena final do filme “A Bruxa”

Do filme A Bruxa, a cena B3 é a sequência mais longa dentre as selecionadas. Com cerca de cinco minutos de duração, ela ocorre entre os tempos 1:22:14 e 1:27:57. A cena mostra Thomasin desde o momento que ela acorda após o massacre do que restou da sua família, seu pacto com o diabo e seu encontro com o coven de bruxas na floresta, e possui quatro subdivisões.

Conforme explanado em capítulo anterior, B3a mostra a protagonista ao acordar, dirigindo-se para fora de casa, até o estábulo, sendo seguida por Black Phillip. Em B3b, Thomasin fala com Black Phillip e pede para que ele a responda. Quando ela começa a se levantar para ir embora, Black Phillip fala com ela. O bode pergunta sobre as tentações que ela deseja possuir, e Thomasin concorda, mas em troca precisa assinar seu livro. Ele manda a personagem tirar suas roupas e obedece, e a auxilia a assinar, pois ela não sabe escrever.

Com uma transição abrupta, B3c começa com Thomasin, completamente nua, dirigindo-se à floresta, seguida por Black Phillip. Lá. Ela encontra o coven de bruxas, dançando ao redor de uma fogueira, com cantos aterrorizantes. Ela se aproxima das bruxas e as observa. B3d se inicia com uma intensificação do ritual, onde as bruxas começam a flutuar. Thomasin também começa a levitar, e ri com prazer até o topo das árvores.

Durante as duas primeiras subdivisões, B3a e B3b, o ritmo da cena é bastante lento, e faz o espectador acompanhar o mistério do que Thomasin pretende fazer agora que toda sua família se foi. No entanto, ao encontrar as bruxas, a cena se torna mais intensa, e, por consequência, ligeiramente mais rápida na sucessão de eventos. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “B3 – Imagens”:

B3 - Imagens	
B3a	
	
	
B3b	





5.3.1 Som

A sequência se inicia com um tilintar semelhante a sinos que, em um primeiro momento, parece fazer parte do universo diegético e ser o que acorda Thomasin, que está adormecida sobre a mesa. No entanto, logo revela-se, através de novos elementos sendo introduzidos na trilha sonora, que se trata de um fator extradiegético. Em B3a, conforme a personagem se levanta, dois novos tipos sonoros são incorporados aos sinos: o primeiro é um tom grave e constante, bastante discreto, que serve apenas como base para os demais instrumentos; e o segundo, um agudo do arco de um violino, que alterna uma nota muito rápida entre duas bastante longas. A tonalidade da trilha nesse momento é bastante etérea, com a sensação de que as notas são sussurradas pelos instrumentos, e não gritadas. Na transição para a próxima subcena, a discricção é mantida, e a trilha sonora se encerra com um volume mais baixo. Nessa primeira passagem, não há sons, ruídos ou músicas que sejam diegéticos.

Em B3b, inicialmente não há qualquer trilha sonora. Os sons diegéticos, nesse momento, são um diálogo entre Thomasin (chamada aqui de "T") e o bode Black Phillip (chamado aqui de "BP"):

T: Black Phillip, eu o invoco a falar comigo. Fale como se fosse para o Jonas e a Mercy. Entende a minha língua? Responda.

A voz de Thomasin é suave e se mantém sempre no mesmo tom enquanto tenta convencer o bode a respondê-la, como se não acreditasse de fato que ele o faria. Ela fala cada uma das frases pausadamente e em voz baixa, dando a impressão de que ela não sabia a próxima frase que sairia de sua boca, e estava fazendo tentativas para tentar ser respondida. Após acreditar que não seria respondida, finalmente é ouvida uma segunda voz:

BP: O que você quer?

T: O que pode oferecer?

BP: Quer provar o sabor da manteiga? Um vestido bonito? Quer viver na luxúria?

T: Sim.

BP: Quer conhecer o mundo?

T: O que quer de mim?

A voz de Black Phillip é uma voz sussurrada e áspera, em um tom calmo e dominante. Em um tom cadenciado, ele oferece seus prêmios a Thomasin, que parece intrigada, porém um pouco receosa. Assim como Thomasin, suas falas são ditas em um inglês antigo, apropriado para a época em que se passa o universo diegético da obra. A resposta à pergunta de Thomasin é feita com outra pergunta:

BP: Vê o livro à sua frente? Retira a sua veste.

No momento em que o livro aparece em cena, volta o tilintar de sinos, ouvido anteriormente do lado de fora do casa, em B3a. Com um tom discreto e fantasioso, dessa vez fica claro desde o início que o som pertence ao âmbito extradiegético. No entanto, há um som diegético que se mistura ligeiramente a esse tilintar. Black Phillip, agora em forma humana, caminha pelo cômodo, e juntamente com os sons das pisadas de suas botas, ouve-se também algo metálico, como esporas, que acompanha seus passos. Quando ele ordena que Thomasin se dispa, o farfalhar de sua roupa sendo retirada segue acompanhado dos sinos extradiegéticos.

T: Não sei escrever o meu nome.

BP: Guiarei a sua mão.

Uma mão enluvada surge no ombro de Thomasin, com um som diegético que identifica que seu ombro está sendo apertado. Thomasin agora está visivelmente assustada, sua fala é dita mais rapidamente e com tom ansioso, acompanhado de uma respiração entrecortada. A voz de Black Phillip, por sua vez, permanece com a mesma calma anterior, porém há uma pequena diferença na sua inclinação. Nas suas outras falas, sua voz era mais rasgada e instigante, enquanto nessa, há uma ênfase no final da frase, que torna seu tom um pouco mais intimidador, como se ele estivesse ansioso para aquele momento em que Thomasin se rende.

B3c se inicia com um corte abrupto que é replicado no âmbito do som, pois uma trilha sonora intensa substitui o que antes eram apenas diálogos sem acompanhamento musical. Um som semelhante a um gongo carrega a primeira nota da trilha nessa subcena, seguido por um som de um chocalho sacudido que, gradativamente, torna-se mais baixo. Quando Thomasin adentra a floresta, a trilha sonora já deixou de existir novamente, durando apenas poucos segundos.

Enquanto a personagem caminha ao lado de Black Phillip no bosque, um som extradiegético com timbre etéreo permanece constante, sem incluir outros instrumentos para fundamentar a trilha. No âmbito diegético, começa-se a ouvir sussurros misteriosos de vozes femininas, que trazem mais um elemento insólito para o conjunto. Conforme Thomasin avança, os sussurros se tornam cada vez mais audíveis, e as vozes parecem

mais incisivas e agressivas em suas mensagens em uma língua desconhecida. Gradativamente, os sussurros se desenvolvem para cânticos rituais, acompanhados de uma trilha constante e com volume sendo constantemente aumentado.

Em meio aos sussurros, surge uma exclamação de vozes, como se pronunciassem parte de um encantamento cerimonial. Os sussurros, por sua vez, tornam-se ligeiramente mais guturais, como se remetessem a grunhidos animais, o engasgar de uma garganta ou o mastigar de alimento, enquanto pronunciam suas falas pagãs em idioma misterioso. Esses sons, acompanhados da trilha com estalos, tambores e mais instrumentos presentes agora, permanecem até o encontro de Thomasin com as bruxas. Os estalos do som, embora extradiegéticos e produzidos com instrumentos musicais, remetem à fogueira central na cena. Tanto as vozes das bruxas – diegéticas – quanto a música – extradiegética – trabalham juntas aqui para compor uma sensação de claustrofobia, de caos e de perigo iminente. Thomasin está tranquila e já aceitou seu destino, mas a composição sonora deixa o espectador cada vez mais angustiado.

A mudança que marca o início de B3d é menos evidente do que as das demais subcenas dessa sequência. As vozes e a trilha seguem em tons mais agudos e etéreos, e a transição ocorre quando um soar de tambor torna a trilha sonora mais terrena e grave – ainda que ironicamente marque o tempo em cena em que as bruxas começam a flutuar. Outro acréscimo que B3d trouxe em comparação com a subcena anterior são as vozes extradiegéticas. Agora, além dos sussurros das bruxas que levitam, há um coro de vozes femininas que auxiliam a tornar a cena mais fantasmagórica com seus tons agudos e fluidos.

Os estalos também se tornam mais frequentes e começam a assumir o protagonismo da trilha sonora. Eles acontecem em um ritmo cada vez mais rápido, e o coro, antes mais organizado, agora ergue suas vozes em tons anárquicos e desalinhados. Thomasin parece abrir a boca para gritar, expressar sua alegria, mas não é possível ouvir seu som, como se sua empolgação fosse só mais uma das vozes que agrega o coro extradiegético.

5.3.2 Iluminação

Em B3a, Thomasin acorda dentro da casa, em um ambiente com pouca iluminação. Em outras cenas, o tom quente da luz era dado por objetos como velas ou lamparinas a óleo. Agora, Thomasin está abandonada: toda a sua família está morta e ela se encontra completamente sozinha, sem uma luz que a guie para qualquer direção. A iluminação da cena, ligeiramente azulada e opaca, é apenas forte o suficiente para que o espectador possa distinguir os objetos e a personagem no ambiente. Ainda que seja uma construção extradiegética, diegeticamente essa luz é para representar a lua, que é a única fonte de luminosidade que restou naquela fazenda.

Isso fica mais evidente quando Thomasin sai da casa, e é possível perceber que essa pouca luz azulada está posicionada acima dos personagens – Thomasin e Black Phillip – e do ambiente, com a casa e as árvores. Posicionada (fora de campo) no lado esquerdo da composição, a luz da lua aponta o objetivo para onde a personagem deve se dirigir – o galpão para onde o bode a levará.

A única mudança nesse momento, porém, é que agora Thomasin carrega uma vela de luz fraca, tremeluzente e branca, que ilumina apenas ela mesma e a destaca em meio à penumbra do cenário. Cercada por trevas, nesse instante a personagem é um realce branco, assim como suas vestes e seus cabelos claros. Mesmo parcialmente visível, Black Phillip só é notado pelo espectador após movimentar-se em direção ao galpão. Thomasin naquele momento ainda está intocada pelo sombrio, mas o bode a conduz em direção à escuridão.

A iluminação da subcena B3b difere bastante da anterior. Ao contrário da luz fria e azulada provida pela lua até então na sequência, agora a luz da vela torna o ambiente mais amarelado, ainda que com a saturação característica que permeia toda a obra de Robert Eggers. Agora, a iluminação visa diegeticamente indicar que a fonte principal é a vela levada por Thomasin, ainda que sua figura seja mais preenchida por luz do que seria realista considerando esse fato. Thomasin está completamente visível pela luz quente e tremeluzente da vela, enquanto o ambiente ao seu redor está tomado pela escuridão.

Da mesma forma que Thomasin, o livro é perfeitamente iluminado pela luz amarela da vela. Entretanto, dessa vez é possível ver um pouco mais do fundo do cenário, pelo motivo de que é preciso mostrar, parcialmente encoberto pelas sombras, os passos de Black Phillip em sua versão humana ao fundo. Quando o foco volta a ser a personagem, tudo atrás dela ainda são sombras, e só é possível identificar um ligeiro vislumbre de

movimento do Black Phillip humano atrás dela. Sua mão enluvada e negra no ombro da garota só é visível por entrar em contato com o corpo dela, que é o foco de luz da cena.

Em B3c, mais uma vez em ambiente externo, a luz volta a simular a iluminação apenas pela lua. Entre duas parcelas de trevas - uma atrás de si, onde Black Phillip (mais uma vez bode) caminha, e outra a sua frente, onde a floresta espera - a parte de grama onde Thomasin caminha parece a mais iluminada. O contorno de seu corpo branco e nu contrasta com o resto do ambiente.

Dentro do bosque, a iluminação lunar segue a mesma, com seus tons azulados e saturados. Ainda que Thomasin permaneça em evidência por sua figura pálida, ela percorre seu caminho entre árvores escuras e se torna menos visível. A Thomasin que foi conhecida anteriormente está sendo deixada para trás nesse momento de peregrinação da personagem até o seu primeiro ritual. Ainda que seja uma parcela curta da sequência, é ansiogênico o percurso da personagem ao espectador, que ainda não sabe o que a espera no fim daquele caminho – possivelmente, poderia ser um destino semelhante ao de toda a sua família.

As bruxas ao redor da fogueira são um ponto de calor em meio as trevas, iluminadas pelo fogo, da mesma forma que Thomasin estava iluminada pela vela na escuridão do galpão em B3b. Thomasin é apenas um contorno escuro que se aproxima delas naquele momento - ela não está mais em evidência, apenas se tornará mais uma entre elas. Quando o foco volta ao rosto de Thomasin, agora próxima à fogueira, a cena é muito semelhante a B3b, enquanto ela falava com Black Phillip. Por ser uma luz mais forte do que a da vela do galpão, porém, a fogueira permite iluminar além de Thomasin, e é possível ver os contornos da floresta atrás da personagem.

Quando se inicia B3d, a figura de Thomasin está mais uma vez em contorno de sombras, cobrindo parcialmente a luz da fogueira, enquanto as bruxas estão bastante visíveis pela iluminação quente, assim como as árvores atrás delas. Quando Thomasin se junta a elas e começa a flutuar, ela está novamente iluminada, no mesmo padrão de B3b, com uma luz quente que a recebe em sua nova vida e sua nova família. As árvores parcialmente envolta em sombras atrás da garota mostram, em seu movimento, que ela está subindo. Conforme ela se afasta da fogueira lá embaixo, seu rosto começa a se envolver em sombras, e sua expressão de júbilo começa a se tornar amedrontadora por causa dos ângulos de luz baixa, que iluminam seus dentes e a parte inferior de seu nariz.

Por fim, com a imagem de Thomasin voando em frente às árvores, a luz ainda é quente e baixa, remetendo à fogueira.

5.3.3 Fotografia e Cores

Assim como em momentos anteriores no filme, a sequência B3 também trabalha as cores como forma de explorar a dualidade de Thomasin e seus passado e futuro. Os tons mais frios, com predomínio do azul mais saturado pode representar, em diversas situações, a vida familiar cristã de Thomasin, a sua realidade oprimida. Os tons mais alaranjados e quentes, por sua vez, são as tentações de Satã, que podem representar sua libertação.

Quando Thomasin acorda na casa, em B3a, ela ocupa praticamente todo o espaço em tela. Ela está absolutamente sozinha e representa tudo o que restou da sua família. Ao seu redor, as sombras a espreitam, por ser o único ponto iluminado que restou naquela casa. Do lado de fora da casa, a lua (ou melhor, a iluminação extradiegética que a simula) está posicionada fora da mise-en-scène à esquerda, do lado oposto ao galpão para onde a personagem se dirige. Dessa forma, sua luz passa pelas árvores da floresta como pano de fundo e seu foco primário é o galpão, como um indicativo do caminho a ser percorrido pela personagem.

Em B3b, Thomasin mais uma vez é o foco principal da composição. Em diversos momentos do filme, seu rosto é focado de frente - para citar exemplos, a primeira cena do filme já se inicia com um foco em seu rosto, assim como a cena do desaparecimento do bebê e uma das últimas do filme, quando ela ri prazerosamente enquanto levita. O cenário nesse momento é tomado pela escuridão, e apenas Thomasin interessa. Centralizada no centro da tela, suas expressões durante o diálogo com Black Phillip são o que importa nesse momento.

Quando mostrado, o livro é enquadrado aberto, ocupando a metade inferior da composição da tela. Em suas páginas, vê-se desenhos e escritos impossíveis de identificar. A parte superior da composição possui uma certa profundidade parcialmente encoberta pelas sombras. Vê-se os pés de um homem com botas pretas e uma capa longa a caminhar de um lado a outro da tela no fundo. O livro, na parte iluminada da composição, possui

um tom amarelado, iluminado pela chama da vela, mas também de acordo com as dualidades das cores de Thomasin.

Em B3c, Thomasin é uma pequena figura em um grande cenário. Centralizada de costas e nua, ela é seguida, um pouco mais atrás, pelo bode, mais discretamente envolto nas sombras. Enquanto caminha em direção à floresta, sua figura é bastante esbranquiçada pela saturação das cores. Sua pele branca e seu cabelo loiro muito claro se misturam com a distância em que a personagem se encontra da câmera, tornando-se a figura mais chamativa da composição.

À sua frente, há uma árvore muito alta que se destaca no bosque. Sua parte superior é iluminada pela luz do luar, o que deixa seu tronco com aparência pálida. Thomasin está alinhada à árvore, de modo que ela se assemelha à parte inferior de seu tronco, até mesmo porque ambos estão com a mesma tonalidade. Considerando a relação folclórica da figura das bruxas com bosques e com a natureza de forma geral, é possível ler essa fotografia como uma união de Thomasin com a natureza, com seu destino como uma bruxa satânica. Essa amálgama de Thomasin com as árvores retorna no último take do filme, em B3d, como será descrito a seguir.

A parte de dentro do bosque traz uma visão lateral de Thomasin, que caminha pequena entre grandes árvores e um labirinto de galhos secos que ocupa toda a tela. Em todas as cenas em que aparece no filme, a floresta sempre representou uma ameaça à personagem e sua família, o que é ressaltado pela maneira como ela é fotografada, com seus ângulos agudos e seus galhos pontiagudos. Nesse momento, no entanto, a postura de Thomasin é ereta e destemida. Dessa vez, ela não caminha temerosa e não precisa do auxílio da luz de uma vela para guiá-la, pois ela sabe perfeitamente para onde precisa ir.

Quando Thomasin vê as bruxas ao longe, ela está posicionada nas sombras, na parte inferior esquerda da composição. Acima, sobre uma pequena inclinação na floresta, as bruxas são a parcela iluminada por estarem ao redor de uma fogueira. Essa composição mais uma vez reforça a dualidade de Thomasin através das cores e suas respectivas temperaturas. Em todos os momentos do filme em que ela se aproxima das bruxas, ela leva uma fonte de luz pequena - como, por exemplo, na cena B2, em que ela carrega seu lampião até a bruxa transformada em lebre. Agora, ela abandonou sua vida oprimida em uma sociedade patriarcal para trás, e está caminhando em direção à sua liberdade - representada aqui por uma grande fonte de luz: a fogueira. Mesmo quando ela se aproxima

do grupo, ela ainda é uma silhueta escura, enquanto as demais bruxas estão bem iluminadas.

A personagem, agora iluminada pela luz de cor mais quente em todo o filme, é vista de frente, como em diversas ocasiões ao longo do filme. Seus cabelos longos cobrem seu tronco nu, e o resto da cena é tomada por escuridão e sombras, de modo que o foco é claramente suas expressões faciais. Nesse momento, Thomasin é o que provoca o efeito insólito na cena, pois em vez de sua expressão de medo ou possivelmente tristeza, agora ela apenas aparenta uma expressão vazia de qualquer emoção.

B3d se inicia com Thomasin em frente à fogueira, vista de costas em silhueta escura, quando as bruxas começam a flutuar. Assim como é possível identificar exemplos nos seus outros filmes, Robert Eggers costuma fazer referências a outros tipos de arte em suas obras. Em *A Bruxa*, o começo da subcena B3d possui similaridades com duas pinturas famosas: *Bruxas Indo ao Sabá* (1878), de Luis Ricardo Falero, e *Voo das Bruxas* (1798), de Francisco Goya. Assim como as árvores sobre elas, as bruxas levitam com seus membros esticados, como galhos com apontados ameaçadoramente para diversas direções, enquanto Thomasin ainda assiste a tudo. A câmera volta para Thomasin, no mesmo padrão anterior, focada de frente e com o foco em suas expressões e com tons quentes. Por ser um recorte bastante aproximado, podemos apenas imaginar, inicialmente, o motivo da sua mudança de humor e de seu repentino júbilo.

Há dois indícios visuais que revelam ao espectador que há uma mudança de posição na personagem, que começa a flutuar. O fundo do cenário, majoritariamente escuro, possui algumas árvores parcialmente visíveis, e é possível ver que seus galhos descem conforme Thomasin sobe. Além disso, a luz da fogueira encontra-se cada vez mais baixa em relação à personagem, e logo a parte de cima de seu rosto começa a ser encoberta totalmente pelas sombras. Assim, quando Thomasin está no alto, é possível ver sua boca, que gargalha de prazer com a descoberta dos prazeres da sua nova vida, mas não seus olhos; eles estão encobertos por um véu de insânia, uma vez que a moralidade da vida cristã que levava anteriormente já não pode mantê-la presa.

A última composição traz uma referência a B3c, no momento em que Thomasin caminha nua em direção a uma grande árvore, que gera a impressão de que seu corpo é uma continuidade do tronco. Agora, flutuando nua próxima à copa das árvores com os braços erguidos acima da cabeça, Thomasin parece não ser parte do tronco da árvore

centralizada, mas sim seus galhos. Seus braços estão posicionados em ângulos agudos, como o topo da árvore enquanto suas pernas, como o tronco, estão unidas. A imagem gera um estranhamento porque o destino da personagem, ainda que definido, não é conhecido do espectador, e não se sabe o que vai acontecer com ela a partir da decisão de se aliar às bruxas. A cena é vista de baixo, enquanto Thomasin sobe cada vez mais alto, para longe do alcance e da compreensão de quem assiste.

5.3.4 Planos e Enquadramento

Quando a sequência se inicia em B3a, há um plano fechado de Thomasin deitada com o rosto sobre os braços na mesa, enquadrado de lado. Depois dos acontecimentos do dia anterior, a personagem acorda receosa, sem saber o que pensar de tudo o que aconteceu ou o que a espera daqui para frente. Assim como ela, o espectador está imerso nesse desconhecido, cercado por trevas e incertezas. Naquele momento, tudo o que cerca Thomasin é ela mesma, conforme o plano fechado indica.

Quando o olhar da personagem se dirige para a porta, ele é seguido pela câmera com um giro, sem mudar seu posicionamento, porém alterando sua profundidade pelo objeto em foco agora estar mais distante. Com Thomasin do lado de fora da casa, agora a composição é com base em um plano aberto com enquadramento lateral. Sendo esse um plano de ambientação, ele mostra onde Thomasin estava quando acordou e para onde se dirige, guiada por Black Phillip.

Como em B3b o foco são as expressões faciais da atriz, Thomasin é enquadrada frontalmente em primeiro plano durante seu diálogo com Black Phillip. Quando é mostrado o livro satânico, o enquadramento é baixo e frontal, com ângulo normal, em plano detalhe. O objeto em destaque é deixado propositalmente na porção baixa da composição, pois, a uma distância focal maior, há a versão humanizada de Black Phillip passando no fundo.

Com enquadramento frontal, B3c se inicia com um plano geral, com a pequena figura de Thomasin em frente à grande floresta. Esse plano serve para mostrar, mais uma vez, a ameaça constante e superior aos personagens humanos do filme, que jamais tiveram

de fato uma chance de escapar de suas garras. Enquanto ela caminha pelo bosque, o plano é aberto, com Thomasin filmada de lado com ângulo normal.

Quando Thomasin encontra as bruxas, o plano da composição é americano. Com a câmera atrás de Thomasin, seu ângulo é normal, porém a fotografia da cena faz com que as bruxas estejam posicionadas acima da personagem, na altura de seu rosto. A personagem se afasta da câmera, que se mantém estática, de modo que o plano se expande até se tornar aberto. Por fim, assim como no foco em Thomasin em B3b, a personagem agora é, mais uma vez, enquadrada em primeiro plano, em uma composição praticamente idêntica à anterior.

B3d se inicia com a imagem de Thomasin de costas em frente à fogueira, com as bruxas no fundo e a grande floresta que circula as personagens. Nesse momento, o plano é médio, fazendo uso de uma distância mediana da figura de Thomasin, seu foco, com um ângulo normal. Em seu início, a sequência usou planos muito próximos do objeto e, em seu decorrer, planos mais amplos e distantes, o que é um reflexo da própria redescoberta de Thomasin nesse momento. Agora que ela faz parte de uma nova família, ela não está mais tão contida em si mesma, em sua solidão, mas também não está à deriva em um grande mundo de incertezas. O foco desse plano médio é suficiente para enquadrar ela e suas novas irmãs.

O primeiro plano para mostrar as expressões de Thomasin é utilizado uma última vez durante essa sequência. Os três momentos em que esse plano é utilizado contam a história da evolução de Thomasin em direção à aceitação da sua nova realidade, que nesse último é transmitido com júbilo e loucura.

Por fim, a última imagem dessa sequência (e também do filme) é um plano geral com ângulo contra-plongée, visto de baixo. A imagem de Thomasin é pequena em meio às árvores, quase invisível por causa da iluminação e da fotografia, que a fazem parecer parte dos galhos no topo da floresta. Ela agora é parte de algo maior, grandioso como a própria natureza, e perdeu sua identidade original.

5.3.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

Ao acordar em B3a, Thomasin ainda está em um estado de choque. É noite, e os eventos do dia foram traumatizantes: além do sumiço de seus irmãos, testemunhou a morte de seu pai pelo ataque de Black Phillip e foi obrigada a matar a própria mãe em autodefesa. Não se sabe se, ao entrar em casa e sentar com a cabeça sobre os braços na mesa, Thomasin dormiu imediatamente, se chorou ou se refletiu profundamente sobre como seria sua vida daquele dia em diante.

Ela acorda vagarosamente e logo olha para a porta, como se soubesse exatamente o que pretendia fazer. Ao chegar no lado de fora da casa, seus passos são cadenciados e decididos, ao contrário da Thomasin temerosa da cena B2. Ela entende agora - ou ao menos desconfia - que Black Phillip é o responsável pelo arrebatamento de sua família. Ela se aproxima dele e cessa seus passos, esperando sua reação. Quando Black Phillip se vira e se dirige ao galpão, ela o segue, um pouco mais lentamente. Por mais que seja sua crença de que Black Phillip é mais do que um bode qualquer, e sim uma entidade satânica, o fato de ele compreender que ela o seguirá a deixa momentaneamente receosa.

B3b é mais uma das cenas em que o espectador é colocado de frente com Thomasin, com o foco em suas emoções. Anteriormente, esse tipo de recurso é utilizado na primeira imagem do filme, enquanto Thomasin aguarda o término do julgamento do exílio da sua família do vilarejo e, em um segundo momento, quando ela está brincando com Samuel e ele desaparece nos poucos segundos em que ela cobre os olhos. Posteriormente, esse recurso é utilizado em B3c e B3d, como será mostrado em breve.

A expressão da personagem é esvaziada de qualquer sentimento. Ainda com o sangue da mãe manchando sua pele e suas vestes e os arranhões por ela provocados, não há marcas de choro em sua face, que permanece impassível. Quando ela fala, sua voz é suave e baixa. Thomasin entende que parece loucura acreditar que o bode seria o arauto da morte de seus pais e irmãos, e ela mesmo parece temer externalizar essa ideia louca. Suas falas são separadas por pausas de alguns segundos, como se ela estivesse planejando o que dizer entre uma frase e outra. Antes de perguntar a Black Phillip se ele a compreendia, a pausa é um pouco maior que anteriormente, como se ela estivesse conjecturando motivos pela ausência da resposta por parte do animal.

Seu olhar fica cada vez mais sedento por respostas, e agora ela parece mais próxima de uma crise de choro, uma vez que sua última tentativa de não estar completamente abandonada e à deriva no mundo não resulta em nada. Sem demonstrar

nenhuma frustração, ela se vira para ir embora, quando Black Phillip finalmente responde. Thomasin se volta para o bode outra vez, e agora sua expressão revela algo novo, que até então não tinha espaço na sua personalidade: ambição e desejo.

Enquanto Black Phillip revela o que ela pode conseguir se aliando a ele, sua expressão é sedenta, como se imaginasse tudo aquilo na sua frente naquele exato momento. Antes mesmo de ele dizer o que era necessário, ela já havia dito sim. Ela estava ansiosa por qualquer coisa que a tirasse da realidade de que sua família - ainda que opressiva, cheia de rancores e culpas atribuídas - estava morta. Ela pergunta ao bode o que ele deseja em troca, mas é claro pelo seu desespero velado que ela aceitaria qualquer coisa para ter os luxos oferecidos por ele.

O receio volta a tomar conta da personagem ao olhar para o livro. Ainda que o espectador não possua uma boa visão do objeto, ele possui inscritos e ilustrações que, pelo contexto, pode-se supor de teor satanista, o que seria terrivelmente assustador pela ótica de uma adolescente cristã puritana do século XVII. A cena não deixa claro o momento em que Black Phillip deixou de possuir sua forma de bode e passou para a forma humana. Entretanto, é somente com a revelação do livro em que vemos seus passos com botas, vestes e pernas humanas pela primeira vez.

Todavia, o olhar de Thomasin está baixo, como se o fascínio provocado pelo livro satânico fosse mais chamativo do que a transformação de um caprino em ser humano. Ela se mostra especialmente amedrontada quando ele ordena que ela se dispa, e seus lábios se tremem ligeiramente, porém ela obedece após um segundo de reflexão. Seus olhos nesse momento estão cheios de lágrimas e seus ombros se erguem, em um instinto de autoproteção, enquanto o Black Phillip humano caminha atrás de si. Quando ele toca em seu ombro, sua expressão corporal está resignada e assustada, e lágrimas já brotaram em seus olhos. Ela respira fundo antes de dizer que não sabe escrever o próprio nome, talvez por medo da reação daquele homem-criatura de natureza misteriosa.

Em B3c, a Thomasin assustada já não existe mais. Seu rosto não está tão claramente visível quanto na subcena anterior, mas sua postura mostra que ela caminha com confiança pela floresta, com os ombros baixos, o olhar firme e sem sequer olhar para o chão e cuidar onde pisa, apesar de se encontrar descalça e nua. Seus passos são vagarosos, mas decididos e, apesar de Black Phillip (bode outra vez) caminhar ao seu

lado, dessa vez ela não o segue, e sim percorrem juntos o mesmo caminho, como se ambos soubessem perfeitamente aonde ir.

Quando Thomasin vê as bruxas, ela não hesita seus passos, aproxima-se com naturalidade da fogueira. As bruxas seguem seu ritual e não reagem à presença de Thomasin. Mais uma vez, Thomasin é mostrada de frente para o espectador, conforme dito anteriormente. Sua expressão é semelhante a que ela tinha logo quando chegou ao galpão em B3b: despida de qualquer emoção. Seu olhar está distante, como se ela estivesse em transe.

Em B3d, mais uma vez vemos Thomasin de frente. Assim como o filme começou com seu rosto - com sua imagem cautelosa e submissa, com suas vestes cristãs e seu cabelo preso sob o lenço – agora ele termina assim, porém com uma Thomasin modificada: agora ela está despida dos valores patriarcais que a oprimiam, com os cabelos soltos e sem suas vestes que escondiam seu corpo, quem ela era de fato.

Em vez de sua expressão de mágoa de outrora, dessa vez Thomasin se liberta do seu torpor e começa a rir com prazer enquanto levita. Ela abre os braços e gargalha emotivamente, jogando a cabeça para trás. Ainda que toda sua família tenha sido morta por causa daquela seita, para Thomasin aquele é um destino melhor do que o que a aguardava na vida familiar.

Ela foi punida e usada como bode expiatório pelo seu sexo por ambos os pais. Katherine, sua mãe, parecia julgar o afeto do pai e de Caleb por Thomasin como fruto da sedução da própria garota, como se o próprio fato de ela ter nascido mulher fosse um pecado irreparável. O pai, ainda que nutrisse sentimentos mais positivos em relação à filha, fazia uso desse desagrado da esposa em relação à Thomasin quando precisava se eximir de alguma culpa, como no caso do cálice de prata vendido. Ele não protegia a filha do rancor de Katherine, e estava disposto a mandá-la embora para servir a outra família.

Agora, sem a sua opressiva família e os claustrofóbicos valores cristãos, ela está livre para viver os prazeres terrenos e sobrenaturais que, assim como sua própria identidade feminina, eram tidos como condenáveis pela sociedade patriarcal que a cercava. É possível interpretar que a assinatura no livro de Black Phillip tenha desencarcerado o que restava de sua humanidade e, por isso, ela não tenha mais sentimentos ou remorsos a respeito da morte da família. Ao mesmo tempo em que se trata

de uma libertação feminina dos valores patriarcais, ao mesmo tempo é uma desumanização da mulher, com sua liberdade como um reflexo de amoralidade pagã.

5.4 Sequência H1: cena da pomba morta do filme “Hereditário”

A sequência H1 possui aproximadamente 40 segundos de duração, de 15:42 até 16:33, sem subdivisões. Enquanto Charlie estava na sala de aula, uma pomba se chocou contra o vidro e morreu, assustando os estudantes. Sem que ninguém perceba, a menina rouba uma tesoura da sala. A sequência se inicia com Charlie em frente a um arbusto, com uma barra de chocolate na mão, onde o corpo sem vida da pomba caiu. Ela olha os arredores, para ter certeza de que ninguém a observa. Ela tira a tesoura do bolso de seu casaco e corta a cabeça da pomba fora, guardando-a no bolso discretamente. Ela se vira para ir embora do local quando percebe que está sendo observada. Uma mulher desconhecida está olhando diretamente para ela além das grades da escola. A estranha sorri e acena para Charlie, enquanto a menina come um pedaço de seu chocolate.

Não é uma cena longa, o que torna natural a sucessão de eventos ser um pouco mais rápida para mostrar tudo o que é necessário em pouco tempo. Seu ritmo, no entanto, não é acelerado, mas emula a mesma urgência e discrição de Charlie ao cortar a cabeça do animal, com uma sequência natural de acontecimentos, porém sem a prontidão que faria que os passantes prestassem atenção ao que a garota fazia. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “H1 – Imagens”:





Tabela 6 – Guia de imagens da sequência H1

5.4.1 Som

No âmbito diegético, alguns sons isolados são utilizados para situar a ambientação da cena. Para indicar que a cena se passa após as aulas, o primeiro som ouvido em seu início é o alarme que indica o fim do período letivo daquele dia, seguido pelos ruídos do papel do chocolate e a mastigação da personagem. Quando ela corta fora a cabeça da pomba, o ruído da tesoura é bem específico e claro, além do que seria realista para essa ação. Quando ela olha para a mulher que a observa, distante do outro lado da rua, o foco

sonoro é distanciado e, portanto, não se ouve mais o som dos movimentos de Charlie, e sim dos carros passando na rua.

Extradiegeticamente, a sequência se inicia com sons agudos, etéreos e em uma nota constante e longa. Um outro som, mais encorpado, grave e em ondas, que remete a uma placa metálica, começa a crescer em volume, e logo um violino se junta a ele em notas médias. A trilha sonora se intensifica discretamente quando Charlie se vira e vê que está sendo observada, mas mantém seu mesmo padrão sonoro.

Conforme Charlie fica cada vez mais desconfortável com a estranha, as ondas graves são aceleradas, o que simula o som das batidas de um coração. Quando a sequência acaba, a trilha ainda está em seu ritmo constante. Assim como em outras sequências, o som apresenta uma grande importância para o desenvolvimento da atmosfera de horror. A cena em si não perde seu tom insólito e a estranheza de seus acontecimentos sem a trilha sonora, porém ela auxilia a tornar o clima mais urgente e misterioso.

5.4.2 Iluminação

A iluminação é majoritariamente extradiegética, uma vez que se trata de uma sequência externa realizada durante o período diurno. Enquanto Charlie observa o animal morto de frente, seu rosto está escurecido por sombras, porém sem tornar invisível suas feições. Charlie é uma criança que possui um lado sombrio desde o seu nascimento, e essa iluminação específica serve ao propósito de tornar sua expressão mais condizente com a malignidade que traz dentro de si.

5.4.3 Fotografia e Cores

Inicialmente, a fotografia da cena se foca em ângulos bastante fechados em Charlie e apenas no que ela está prestando atenção no momento. Charlie está, por algum motivo, obcecada com aquela pomba morta, e não há nada que tire sua atenção do animal. Replicando esse foco, a fotografia faz com que tudo ao redor da menina esteja desfocado, além do alcance da visão e do interesse do espectador.

A imagem da pomba morta sobre os arbustos é retratada extremamente próxima, de modo que o resto da imagem esteja desfocada. A composição se abre para revelar a posição de Charlie na imagem, enquanto o resto do cenário permanece em segundo plano. Em seguida o foco se torna a personagem em si, com o rosto um pouco escurecido pelo cabelo, que infere na luz do sol. Charlie é enquadrada muito proximamente, pois a intenção principal da sequência é mostrar que ela não é uma criança como qualquer outra.

Quando ela percebe que precisa averiguar se ninguém está olhando antes de fazer o que pretende, a composição permanece focada apenas no rosto de Charlie. Isso mostra que, apesar de ela olhar aos arredores, eles permanecem, assim como para o espectador, desfocados para ela, e a menina está tão obcecada com o seu objetivo que sequer percebe que, de fato, alguém a observava.

A fotografia permanece próxima quando Charlie retira a tesoura do bolso. O momento em que a cabeça do animal é cortada é mostrada em extremo detalhe, com uma proximidade tão grande que apenas a tesoura e a área do pescoço da pomba estão em foco. A ave está com o olho aberto, como se olhasse diretamente para a câmera enquanto sua cabeça é cortada, o que acrescenta mais um toque insólito para a sequência.

Quando Charlie guarda a tesoura e a cabeça da pomba nos bolsos do casaco, ela é mostrada de costas, pela primeira vez sem muita aproximação com a personagem. A câmera, nesse momento, reflete o olhar da mulher misteriosa que a observa de longe, o que auxilia na apreensão também do espectador, que pode perceber inconscientemente que esse posicionamento revela que Charlie foi descoberta em seus afazeres mórbidos.

Charlie se vira e descobre sua observadora. Centralizada na composição, ela está cercada da vegetação e do muro, e a pomba está visível sobre a moita. Assim como a menina, a mulher misteriosa também está centralizada e cercada de verde, atrás das grades da escola. Quando a câmera volta a se focar em Charlie, está próxima novamente, mas seu rosto agora está iluminado pelo sol, e ela está em evidência, uma vez que foi descoberta enquanto cortava a cabeça do animal.

As cores da cena são, em grande parte, tons frios e pouco chamativos, pois o ambiente em que se encontra Charlie é cheio de vegetação e do muro de tons marrons da escola. A menina, em contrapartida, veste um casaco laranja que a destaca naquele cenário. Embora ela busque discrição, Charlie chama atenção por onde passa por sua aparência, e nessa sequência isso se traduz com as cores de suas roupas. Desde o

nascimento, seu papel de destaque impede que ela se misture no cenário, nas vegetações, e não seja notada.

A mulher misteriosa que a observa está além das grades pretas da escola. Embora seu interesse na menina esteja claro, e ela sorria e acene (em vez de mostrar horror pelo que ela está fazendo), Charlie está, naquele momento, além do seu alcance. Há uma barreira que as separa, mas isso não a impede de estar ali, à espreita. Suas vestes são brancas e longas, o que pode remeter a roupas ritualísticas, mas mais importante que isso é o fato de que sua figura possui uma ausência óbvia de cores em comparação à Charlie. A menina e seu tom laranja vibrante é como o sol, em que o mundo gira ao redor, enquanto aquela mulher, e os demais cultistas, apenas vivem para cultuar aquela entidade, sem se importar com seu próprio apagamento.

5.4.4 Planos e Enquadramento

A sequência abre com a imagem da pomba sobre o arbusto em plano detalhe em ângulo normal, filmado do lado das patas do animal em vez da cabeça. Esse plano se abre gradativamente com um distanciamento de câmera até se tornar um meio primeiro plano, com Charlie enquadrada de perfil em ângulo reto. Considerando o destino de Charlie, que morre decapitada num acidente de carro, a opção por mostrar a pomba de baixo, com sua cabeça fora da visão do espectador, é a primeira de alguns paralelos entre o destino da menina e outros acontecimentos do filme. Nesse momento, a composição está dividida no centro entre a moita com a pomba e Charlie, indicando que há dois aspectos principais para o espectador focar sua atenção.

Quando a câmera se foca em Charlie, ela é enquadrada em primeiríssimo plano em ângulo normal e frontal. Esse enquadramento é utilizado para focar apenas na expressão da menina, o que já gera um estranhamento natural no espectador por causa de suas feições incomuns. Esse plano segue assim enquanto ela olha aos arredores e retira a tesoura do bolso. Com o foco mais uma vez na pomba, enquanto Charlie corta sua cabeça fora, o plano detalhe retorna, em ângulo reto, porém com o animal posicionado ligeiramente torto no enquadramento, o que auxilia na criação de um ambiente de desconforto no geral.

Em seguida, Charlie é enquadrada de costas em um plano médio, de ângulo normal, centralizada na composição. Conforme explicado anteriormente, é a primeira vez que um plano mais aberto é utilizado em toda a sequência, o que indica que a menina está sendo observada, e auxilia a gerar ansiedade no espectador. Essa composição permanece estática enquanto ela guarda a tesoura e a cabeça da pomba nos bolsos do casaco e se vira, percebendo que alguém viu o que ela fez.

Distante daquele acontecimento estranho, separada até mesmo por uma grade, a mulher misteriosa é enquadrada em ângulo normal em um plano geral. Ao mesmo tempo que há um distanciamento físico entre ela e Charlie, seu sorriso indica que ela compreende as ações da menina e não a julga. Apesar de haver carros passando entre as duas, além da grade e uma distância considerável a ser percorrida, essa composição deixa a sensação ao espectador de que é uma questão de tempo até que aquela estranha alcance a personagem.

5.4.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

A sequência em si pode ser considerada um prenúncio do destino de Charlie. É possível traçar um paralelo entre a pomba com a cabeça cortada com uma tesoura com o destino de Charlie, que é decapitada em um acidente de carro com seu irmão. A menina, assim como em outros momentos no filme, é vista comendo um chocolate - logo no início, na cena do funeral da avó - e Annie se preocupa que ela possa estar comendo algo a que é alérgica. Mais uma vez, essa cena pode servir de prenúncio, pois foi a reação alérgica desencadeada por um doce ingerido por Charlie que os fez se dirigir ao hospital às pressas e se acidentarem.

Em nenhum momento é explicado no filme qual a condição que Charlie possui, apenas que ela é diferente, não apenas fisicamente, como também em sua personalidade. Quando focam em seu rosto, a sombra do seu cabelo (em contrapartida com todo o resto da composição, que está bem iluminada), revela que há algo de sombrio em Charlie, e não apenas um pouco incomum. Sua expressão está fixa no animal, que está em seus pensamentos desde que ela o viu se chocar contra a janela da sala de aula anteriormente. Cortar a cabeça do animal foi um ato planejado, pois ela até mesmo roubou discretamente a tesoura da mesa da professora.

A aparência obcecada de Charlie pela pomba é um dos elementos insólitos da cena, que provocam desconforto no espectador. Apesar de ter seu objetivo fixado, a menina mostra que tem noção de que isso seria visto como errado pelas outras pessoas, preocupando-se em olhar ao redor para ver se ninguém a observava. Ela não hesita em cortar a cabeça do animal, e realiza a ação com a simplicidade de como se estivesse cortando uma folha de papel. Ela guarda a tesoura e a cabeça da pomba nos bolsos do casaco, ainda com o chocolate na outra mão. Ela se vira casualmente, sem esperar que alguém tivesse visto o que ela fez.

Quando ela se vira, é possível ver inteiramente o traje que ela está vestindo. Além das feições incomuns de Charlie, sua aparência como um todo é bastante diferente das outras meninas pré-adolescentes. Seus cabelos na altura do ombro não possuem um corte discernível, apenas servindo para esconder seu rosto do mundo. Suas vestes não são necessariamente masculinas, apenas grandes demais para ela. Charlie não se parece se importar em ser diferente e não parece querer se esconder atrás de roupas largas, apenas não se importa com o que está usando. O casaco de moletom grande pode indicar que um dia ele pertenceu aos seus pais, à avó ou ao irmão mais velho.

Quando Charlie percebe a mulher que a observa, há uma pequena hesitação em seus movimentos, conforme ajusta o peso do corpo de um pé para outro. Sua expressão parece ligeiramente mais preocupada, mas logo ela se acalma, e come mais um pedaço de chocolate. Considerando que a mulher é uma conhecida de sua avó e uma das cultistas que provocará a morte dos membros restantes de sua família no futuro, uma interpretação possível é de que Charlie já a tenha conhecido anteriormente, o que a faz relaxar ao perceber que é um rosto amigo de sua avó que a viu cortando a cabeça do animal. Charlie, possuindo uma interpretação única do mundo ao seu redor, pode ter, por outro lado, simplesmente tentado fingir que nada aconteceu, pois o fato de a mulher estar sorrindo poderia ser um sinal de que ela não viu o que havia sido feito. A expressão de Charlie é de assombro e apreensão, mas ela não demonstra nada para a estranha, e não é revelado ao espectador se ela retribui o aceno.

5.5 Sequência H2: cena do ritual de Annie no filme “Hereditário”

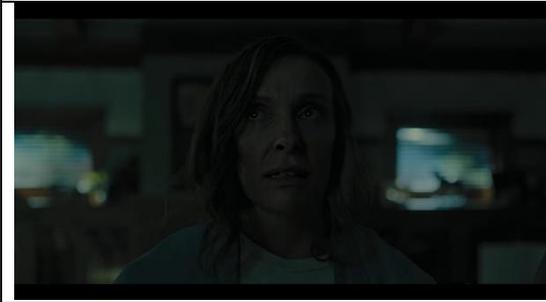
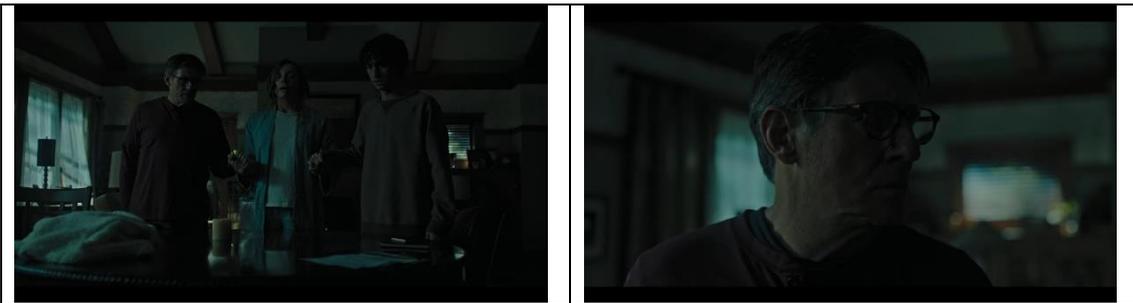
Essa sequência, que possui cerca de quatro minutos de duração, é subdividida em quatro. Ela possui um ritmo ligeiramente acelerado, com tom de emergência e de perigo iminente, ainda que comece aos poucos, construindo gradativamente a tensão. Anterior ao seu início, Annie acorda Peter e Steve de madrugada, com tom de urgência. Ela diz a eles que consegue invocar o espírito da falecida Charlie e que quer mostrar a eles, pois já tentou outra vez e deu certo. Em H2a, o ritual se inicia, com Peter confuso, Steve cético e irritado e Annie concentrada, ansiosa para ter algo visível para mostrar aos dois. Eles posicionam seus dedos sobre um copo e ficam na expectativa do que pode acontecer.

H2b se inicia quando o copo se move bruscamente. Pai e filho ficam assustados, mas Annie está entusiasmada. Ela pede para que Charlie desenhe em seu caderno, porém, antes que algo aconteça, Steve interrompe com irritação. Os pais começam a discutir, e Peter está cada vez mais ansioso. A discussão acalorada é interrompida bruscamente quando um objeto na sala se quebra sozinho, e todos se calam com temor. A chama da vela sobre a mesa oscila sobrenaturalmente. Nesse momento, o comportamento de Annie muda repentinamente, ainda que Steve e Peter ainda não tenham percebido nada.

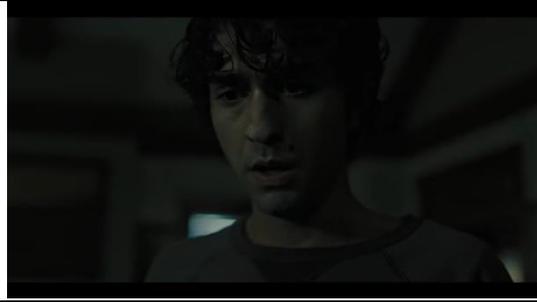
No início de H2c, Steve se abaixa para ver embaixo da mesa, com esperança de que houvesse um truque que desse sentido lógico ao comportamento da chama da vela. Antes que ele volte a se levantar, um estranho som começa a ressoar. Ao voltar a sua posição original, descobre-se que é Annie que está fazendo aquele som, e que a esposa se encontra em transe. Agora, possuída pelo espírito da filha, ela está assustada, e começa a gritar e dizer coisas como se fosse Charlie. Peter está em pânico, e Steve sai da sala e volta com um copo d'água, que joga no rosto da esposa. Annie sai do transe sem perceber o que estava acontecendo, e Peter está agarrado ao pai, chorando.

A última subcena dessa sequência, H2d, mostra a casa em miniatura construída por Annie, assim como a versão em miniatura do acidente que matou sua filha. É mostrada uma parede com escritos em latim e, por fim, Peter sentado em sua cama, perturbado pelos acontecimentos da noite. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “H2 – Imagens”:

H2 - Imagens
H2a



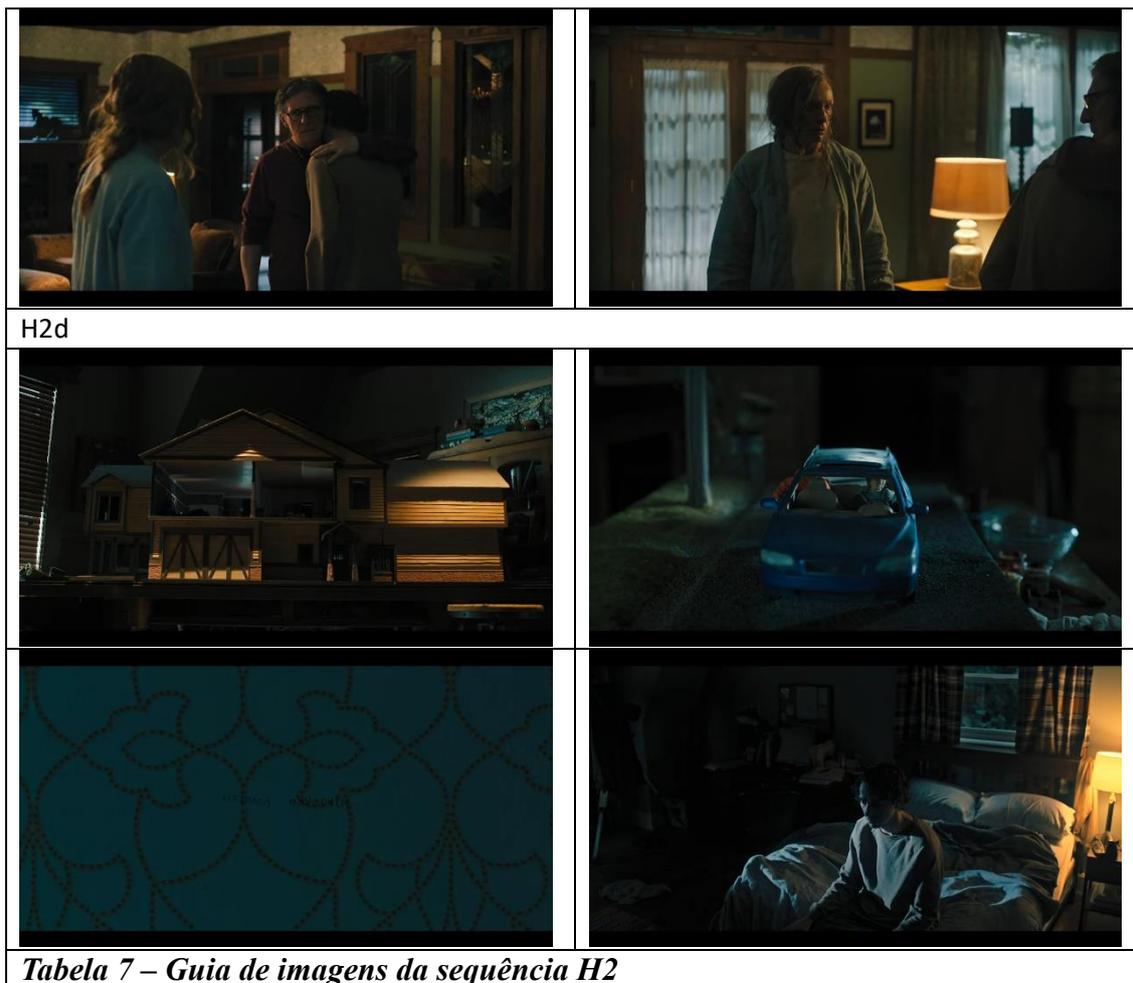
H2b





H2c





5.5.1 Som

H2a se inicia apenas com sons diegéticos. A família está agitada: enquanto Peter está silencioso e ansioso, seus pais discutem, pois Steve está cético e irritado e Annie está desesperada por convencê-los de que aquilo é real. O corte da sequência analisada começa no momento em que a família dá as mãos. Os únicos sons ouvidos no momento são as vozes dos personagens. Os três personagens identificados nessa cena são Steve (S), Annie (A) e Peter (P). Annie respira fundo para se concentrar no ritual, apagando da memória a discussão de segundos atrás.

A: Ótimo, muito bem. Já li aquilo. Acho que não preciso ler de novo.

S: Que língua é aquela?

A: Tentem se concentrar.

Sem a trilha sonora, o som do tiquetaquear de um relógio se faz presente desde o início, porém se torna mais evidente conforme a conversa entre Steve e Annie se silencia. Annie respira ruidosamente de boca aberta em um estilo meditativo, outro som que ajuda a preencher o ambiente silencioso de ruídos extradiegéticos. Por alguns segundos, portanto, o relógio e a respiração de Annie são as únicas coisas que permeiam o ambiente, antes de ela voltar a falar.

A: Charlie? Charlie, você está aqui?

Alguns segundos após o questionamento de Annie, iniciam-se os sons extradiegéticos. Trata-se, nesse primeiro momento, de uma linha contínua de som em tom ligeiramente agudo. Instantaneamente, a tensão do ambiente se diferencia. Anteriormente, a cena estava tensa por conta da briga familiar, mas a trilha sonora adicionou o tom insólito nessa composição, e agora o espectador entende que há uma ameaça real pairando sobre eles.

A: Charlie, é a mamãe. O papai e o Peter.

Conforme a trilha extradiegética continua, um ruído, como uma porta se abrindo lentamente, ocorre atrás deles, e é colocado em evidência para o espectador através da câmera em Peter, que se vira para olhar. Não é indicado visualmente o que Peter vê ao se virar – se é que ele vê alguma coisa – mas é um elemento suficientemente destacado para trazer mais sensação de insegurança para aquele ambiente cada vez mais sobrenatural. Annie segue seu ritual.

A: Charlie, se estiver nesta sala, todos vamos tocar no copo. Sem pôr força. Se estiver aqui, Charlie, quero que mova o copo para a gente. Pode ser só um pouquinho. Um pouquinho de nada, está bem, Charlie?

S: Pelo amor de Deus, Annie!

P: Merda.

Enquanto eles dialogam, a trilha se intensifica discretamente. As notas constantes e alongadas permanecem, mas mais tons parecem ser adicionados junto aos anteriores. O som agora parece mais grave, mas sem se tornar mais encorpado ou em evidência durante a cena. A parcela H2a está chegando ao seu ápice, ao momento em que a ameaça é, de fato, revelada, e a construção sonora extradiegética se encaminha para isso.

P: Que porra foi essa?

S: O que foi?

P: Você não sentiu?

S: Senti o quê?

P: Tipo... Você não sentiu a mudança no ar?

A trilha sonora segue no seu padrão com notas cada vez mais agudas e ainda constantes. Peter fala pela primeira vez nessa sequência quando sente alguma coisa sobrenatural, e seu tom é mais surpreso do que assustado. A voz de Steve, por sua vez, perde seu tom irritado, e agora parece apenas receoso e um pouco assustado. H2a termina com o copo, que é empurrado bruscamente pela mesa, com o som do vidro batendo ligeiramente contra a superfície e as expressões de surpresa dos presentes.

H2b se inicia encerrando a trilha sonora estabelecida na primeira parcela da sequência, o que deixa os personagens, mais uma vez, sozinhos no âmbito sonoro diegético. Agora que o primeiro sinal palpável de sobrenatural foi dado, eles são deixados isolados acusticamente para lidar com aquela realidade sozinhos.

A: Isso! Obrigada, Charlie! Isso foi ótimo! Certo. Agora, Charlie, quero que mostre a eles o que você fez mais cedo.

Mais uma vez, as falas e respirações dos personagens são o foco, além dos ruídos por eles produzidos, como o farfalhar do caderno e o barulho da caneta colocados sobre a mesa por Annie, que fala sem parar e com entusiasmo. Steve se mantém em silêncio atônito, mas Peter, por sua vez, está com a respiração acelerada e ruidosa, em um ataque de pânico. Enquanto eles aguardam ansiosamente a resposta de Charlie, a trilha sonora volta a aparecer, em um volume baixo e com discrição, mas o suficiente para mostrar que aquele é, mais uma vez, um momento focado em tensão.

A: Mostra a eles o que você fez.

P: Mãe.

A: Ela vai fazer.

S: Já chega!

A: O quê? Não! Escute! Quando fiz isso mais cedo, isto apareceu na página. Eu vi!

P: O que é isso?

A: É a Charlie!

S: Annie!

A: Charlie, quer desenhar? Continue.

S: Pare com isso!

A: Temos que ficar com os dedos em contato...

S: Está assustando o Peter!

A: Não estou nada! Peter, escuta...

S: Para!

A: Escute aqui. Não precisa ter medo. É a sua irmã.

P: Mãe.

Assim como em H2a, a trilha sonora, no mesmo padrão anterior, ganhando um peso dramático gradativamente com notas graves de um aparente violoncelo conforme a discussão da família se acalora. A respiração acelerada de Peter é perceptível ao espectador, e sua voz está esganiçada, como se ele estivesse engasgado. Annie também está com um tom um pouco mais estridente do que o normal, enquanto tenta convencer Steve, muito irritado, de que não há nada de errado com aquilo. Eventualmente, Peter começa a chorar alto enquanto o casal discute. Os únicos ruídos sem produção humana no momento são o farfalhar das folhas do caderno, mexido por Annie e Steve durante a briga. A discussão cessa abruptamente mais uma vez com um barulho de um vidro quebrando, em algum lugar atrás deles.

Utilizando a mesma técnica no final de H2a, a trilha sonora cessou no momento em que um susto tirou a concentração da família de sua própria discussão. Peter não chora mais, mas sua respiração, assim como a de Annie, está acelerada e ruidosa. Ainda que perturbado, a respiração de Steve é inaudível.

A: Charlie, o que houve?

Assim que Annie pergunta à sua falecida filha o que há de errado, a chama da vela sobe e se apaga bruscamente. O som é rápido e curto, semelhante ao tocar álcool em uma fogueira crepitante. Nesse momento, os sons extradiegéticos ainda se ausentam. Em um ritmo bem mais lento do que o apagar da vela, ela volta a se acender e, com ela, discretamente a trilha sonora retorna no mesmo padrão anterior. Durante toda essa sequência, ela atua como um guia para o espectador entre o ápice do susto e o retorno da construção gradual da tensão. Além da trilha, nesse momento, ouve-se um cachorro latir à distância, provavelmente do lado de fora da casa.

No momento da transição para H2c, com Steve abaixado sob a mesa, um estranho ruído se alia à trilha sonora. Quando o marido se levanta, ele descobre que a fonte desse

som é a própria Annie, que produz algo meio gutural com sua garganta. A trilha sonora está em seu momento mais grave, com breves pontuações do som que podem remeter ao ritmo cardíaco, o que auxilia na criação do ambiente de tensão da cena em si. Quando Annie levanta o olhar, a trilha muda rapidamente para um tom mais agudo.

A: Olá?

P: Mãe?

A: Mãe?

P: Não curti isso. Pai, isso não está legal.

A: O que está acontecendo?

P: Para.

S: Para...

A: O que está acontecendo? Mãe!

P: Você está me apavorando. Para.

A: Por que está todo mundo assustado?

P: Pai, faz isso parar.

A: Por que está me assustando?

P: Faz isso parar! Faz essa merda parar!

A: Onde está minha mãe?

P: Para com isso! Por favor!

A: Mãe? Peter? Peter, estou com medo. Peter!

De toda a sequência, esse é o momento de maior tensão, uma vez que Annie fala com uma voz infantil, como a de sua filha Charlie, e não com sua própria voz. No âmbito extradiegético, a trilha sonora se torna emergente, a fim de duplicar as emoções dos personagens, que nesse momento encontram-se em absoluto pânico. Annie, supostamente

incorporada com o espírito da filha, começa a entrar em desespero, e seus lamentos infantis se tornam cada vez mais altos, até se transformarem em gritos. Peter também está apavorado, implorando à mãe que pare, enquanto o pai parece ter perdido a capacidade de fala, tentando contê-la fracamente. A discussão, juntamente à trilha sonora, engrandece-se, até o momento em que Peter e Annie/Charlie estão berrando sem controle. Quando Steve sai de cena, Annie iguala seu grito lamurioso à trilha sonora em suas notas longas, lânguidas e agudas.

Mais uma vez, a trilha sonora se encerra abruptamente com o corte da tensão. A voz de Annie cessa quando a água do copo jogada por Steve a atinge ruidosamente, e agora ouve-se diegeticamente em destaque o choro descontrolado de Peter. No fundo, o cachorro late mais desesperadamente.

A: Que porra foi essa? Por que fez isso?

Annie parece irritada, sem entender o que aconteceu, com uma voz estridente. Seu tom, entretanto, muda quando ela vê Peter chorando copiosamente, com sons abafados, o rosto enfiado no ombro do pai.

A: O que aconteceu?

Quando ela volta a falar, agora seu tom é calmo, sua voz menos aguda e com cadência de preocupação. A trilha sonora retorna com timbres graves nesse momento, e permanece assim durante a transição para H2d. Diegeticamente, ouve-se ainda o cão a latir na rua, enquanto a trilha segue seu tom grave e sóbrio, com notas contínuas e pouca variação. O latido do cão vai gradativamente desaparecendo conforme a cena "entra" na maquete de Annie, e a trilha sonora ganha um tom mais etéreo, que envolve a cena como se sua fonte viesse de todas as direções, cercando o espectador.

Uma batida, como um coração acelerado, é introduzida ao vermos a pequena boneca em miniatura de Charlie sem cabeça, e os tons começam a subir em escala. Quando é mostrado o papel de parede com os inscitos em latim, um chiado, como de um

rádio antigo, é sobreposto à trilha sonora, e seus cortes e ruídos a tornam cada vez mais envolvente, com a sensação de que se está ouvindo um som de dentro d'água. O som crescente e áspero incomoda o ouvido do telespectador, que está tão perturbado quanto Peter nesse momento, sozinho em seu quarto, e colabora com a construção da ideia de que aquela cena geraria repercussões negativas para aquela família em algum momento naquela história.

5.5.2 Iluminação

A sequência se passa no meio da madrugada, de modo que a iluminação é utilizada a fim de retratar esse período do dia. O cômodo em que se passa H2a, H2b e H2c está com as luzes apagadas, mas à esquerda do cenário há uma janela que traz luz da rua, provavelmente de um poste, e não da lua, pode-se supor pela claridade. Essa janela é o principal ponto de iluminação do ambiente, pois a luz está nas costas dos personagens, e seus rostos estão relativamente mais escurecidos, ainda que bastante visíveis ao espectador, uma vez que se trata de uma cena em que suas expressões faciais e corporais, bem como as interações entre si, possuem bastante relevância.

Apesar da janela à esquerda, com suas cortinas esvoaçantes, ser o principal ponto de luz, mas não é o único. Outras janelas atrás dos personagens também auxiliam na iluminação do ambiente obscurecido. Esteticamente, isso indica que a casa é um ambiente sombrio, que não permite a entrada da luz do lado de fora e que está além da sua proteção, uma metáfora válida considerando o destino negativo de cada um dos personagens dessa família.

No rosto dos personagens, uma pequena fonte de luz destaca a área dos seus olhos, em especial Annie e Peter, fazendo-os parecer mais brilhantes e auxiliando no protagonismo das expressões de suas faces. Mesmo quando Peter se vira ao ouvir um barulho, por exemplo, seu rosto fica praticamente todo escurecido, porém o brilho nos seus olhos torna perceptível ao espectador o seu medo e a sua ansiedade.

Quando o copo se move sobrenaturalmente pela mesa, na transição para H2b, a vela, que anteriormente estava apagada, agora se encontra acesa, possivelmente resultado de um erro de continuidade. Apesar de ser uma fonte de luz quente, em contrapartida com

o restante da composição, ela não serve como elemento de iluminação, pois a chama da vela não modifica a quantidade de luz no ambiente nesse momento da sequência. No entanto, ela chama a atenção por ser o centro dos acontecimentos em certo ponto e por sua coloração diferente do restante da cena.

Conforme a câmera gira enquanto os personagens discutem em H2b, é possível ver o restante do cenário. As portas para os outros cômodos da casa, ao contrário das janelas, são escuras e sem possibilidade de visão ao espectador. Em diversos momentos do filme, essas portas que levam a cômodos e corredores escuros são utilizadas como elemento de tensão, seja na expectativa de que algo apareça ali até o próprio uso de silhuetas para gerar os sentimentos negativos do horror. Quando a chama da vela sobe abruptamente e se apaga, pouco antes da transição para H2c, isso não interfere com a iluminação do cenário, ele permanece com o mesmo nível de visibilidade do que antes. O mesmo ocorre quando a vela volta a se acender.

Em H2c, Steve acende as luzes do cômodo quando sai em busca de um copo d'água para tirar Annie do transe. Além da luz superior, fora do campo de visão, é também possível ver um abajur, que agora se encontra ligado. A luz dos postes da rua segue iluminando com tons mais frios as janelas. Os demais cômodos da casa seguem escuros e fora de visão, mas a sala agora está tomada por uma luz quente, que acrescenta mais ansiedade ao ápice daquela cena, em que tanto Peter quanto Annie estão fora de controle, gritando.

A iluminação no início de H2d indica que a maquete da casa se encontra em algum lugar próximo àquele cômodo, pois a mesma luz mais quente que Steve ligou na sala a ilumina nesse momento. Trata-se de uma iluminação parcial, como se estivesse entrando para aquele outro cômodo através de uma porta entreaberta, com foco de luz em apenas alguns pontos. Na transição para a maquete do acidente, a iluminação está fria, como das janelas com os postes externos, e sem pontos de evidência, o que dá a entender que aquela maquete se encontra em algum outro cômodo ou em um local do estúdio de Annie em que a luz da sala não chega. De mesma forma, essa luz fria e fraca que simula uma ausência de iluminação se mantém ao mostrar o papel de parede, mas com visibilidade suficiente para que o espectador veja o que está escrito.

Por fim, a última imagem dessa sequência - Peter em seu quarto - mistura essas duas luzes que se mantiveram presentes durante toda a sequência. Sentado ao centro do

quarto, em sua cama, o adolescente está iluminado pelas janelas, que o envolvem em um tom frio e azulado. Do lado esquerdo, o quarto está envolto em trevas, com objetos bagunçados que se pode apenas vislumbrar, sem discernir suas formas com facilidade. Do lado direito, um abajur traz um equilíbrio para a imagem, com sua luz amarelada e quente, convidativa. Mesmo que Peter não saiba nada ainda, naquele momento, ele está no meio do caminho de uma transição que se concretizou com o ritual que sua mãe o fez ingenuamente participar naquela noite.

5.5.3 Fotografia e Cores

H2a é inteiramente tomada por tons frios, com a predominância de um filtro em tons de azul e verde para auxiliar a ambientar o período noturno. A sequência se inicia com a família posicionada de frente, de mãos dadas, com Annie ao centro, em frente à mesa com os objetos para o ritual: vela, copo, caderno e caneta. De um lado, a janela para a rua com as cortinas esvoaçantes é o maior ponto iluminado da cena, enquanto no outro, direcionado aos demais cômodos da casa, há apenas escuridão.

Quando o Annie começa o ritual, o foco passa a ser os rostos dos personagens e suas expressões, filmados de perto e de frente, um a um. Assim como no momento anterior, em que a família era mostrada inteiramente, cada um deles é posicionado no centro da imagem, com a luz da rua à esquerda e a escuridão da casa à direita. Quando Peter se vira para olhar o barulho atrás de si, a câmera - focada em sua face escurecida em silhueta, com a claridade atrás de si - acompanha seu rosto com um giro. No entanto, ela não mostra ao espectador o que Peter vê, ela mostra apenas a sua expressão de medo; uma forma bastante eficiente de transmitir a ansiedade do horror invisível ao espectador.

A câmera baixa do rosto de Annie para focar nas mãos dos três familiares, com os dedos sobre o copo de vidro. Esse objeto é central nesse momento da cena, posicionado na parte central inferior da tela com os braços dos personagens esticados em sua direção. O foco se mantém nele por alguns segundos, antes de voltar à família no mesmo padrão de composição do início da sequência, porém com uma diferença: agora, o olhar do espectador não vê a família de frente, mas sim ligeiramente de cima. Essa fotografia

indica que há outras forças naquela sala, e que aquela família está diminuída em relação às coisas que eles estão invocando naquele ritual sem perceber.

Pouco antes do início de H2b, a câmera se encontra do rosto dos personagens, que estão enquadrados um pouco de lado com profundidade que permite que apenas um esteja em evidência por vez, enquanto os demais ficam desfocados. H2b começa com um corte brusco para o copo, posicionado na altura dos olhos do espectador e no centro da tela, deslizando sobre a mesa, para longe das mãos de Annie, Peter e Steve.

Nesse momento, o rosto de Steve é enquadrado em cena, com o foco em suas expressões faciais. Metade de seu rosto está iluminado pela janela com sua luz azulada e sem calor, enquanto a outra metade está consumida pelas trevas. Quando é a vez de Peter aparecer em cena, seu rosto está baixo, não mais tão enquadrado ao centro da tela, e é filmado de baixo. O equilíbrio que aquela casa possuía se foi com o resultado daquele ritual, e a cena vai se tornando cada vez mais assimétrica. Agora, a família é retratada lateralmente, com a mesa baixa ocupando o restante do cenário, além da luz de fundo das janelas, que deixa todas as formas iluminadas parcialmente como silhuetas. O único objeto de coloração quente do cenário é a vela, iluminada pela chama laranja.

A sequência toda utiliza, em diversos momentos, movimentos de câmera para mudar o foco de um objeto para outro. A fim de captar melhor as expressões emotivas de cada personagem, ela mais uma vez sobe para a família, sem voltar à sua antiga simetria e alinhamento. Conforme ela gira, a impressão que passa ao espectador é que ela vai pausar mais uma vez na família enquadrada de frente, mas o gesto de Steve, que com irritação fecha o caderno de Charlie, quebra essa oportunidade, e a câmera continua a girar. Em breve, não são mais as janelas iluminadas do mundo lá fora que cercam os personagens, mas a escuridão dos cômodos daquela casa fadada à tragédia.

Ao mesmo tempo em que o som de vidro quebrando surge em cena, a câmera faz um movimento rápido para emular o sobressalto dos personagens, que se viraram para olhar o que aconteceu. Mais uma vez, a fotografia opta por não revelar o que eles enxergam, mas sim suas expressões. Quando eles retornam à posição original, dessa vez a câmera está baixa, para dar ênfase a vela, na parte inferior da composição, cuja chama se elevaria e apagaria em alguns segundos. No mesmo momento em que ela volta a se acender, sua chama alaranjada (em contrapartida com todo o cenário em tons azulados)

desvia a atenção do espectador para si, de forma que apenas os mais atentos prestam atenção na transformação da linguagem corporal de Annie, que ocorre simultaneamente.

A câmera aparece sob a beirada da mesa, e Steve se abaixa na mesma altura que ela para investigar se haveria algo ali capaz de explicar cientificamente o que ele acabou de ver. A transição para H2c ocorre naquele momento, através do âmbito sonoro, pois ele se levanta para investigar o estranho som que está vindo, como ele logo descobriria, de sua esposa. Conforme ele se levanta, Annie é posicionada em evidência, na frente do marido, ambos em silhueta escura pela luz da janela ao fundo. Como as expressões de Annie, incorporada pelo espírito de Charlie, são o foco nesse momento, seu rosto é mostrado de perto, centralizado. Peter, por sua vez, é posicionado parcialmente de lado, para indicar que o que o assusta é a mãe, para quem está voltado. Quando Steve aparece, ele também é retratado da mesma forma que o filho.

Durante a maior parte da parcela H2c, a fotografia é bastante próxima do rosto dos personagens, pois o pavor crescente e a ansiedade que eles demonstram perante a situação estimulam os mesmos sentimentos no espectador. Somente quando a água do copo é jogada em Annie que eles voltam a ser retratados com maior distanciamento. Entretanto, agora a família, pela primeira vez em toda a sequência, não está alinhada: Annie - aquela que foi possuída e que está disposta a se envolver com o paranormal em busca de contato com a filha falecida - de um lado, e Steve e Peter de outro, assustados e tentando superar aquele trauma de maneira mais lógica.

H2d é a única parcela dessa sequência que se inicia sem figuras humanas. A casa em miniatura no estúdio é retratada de forma simétrica no centro da tela, com a câmera ligeiramente baixa, o que a torna mais grandiosa e ameaçadora. Ainda que suas cores estejam em tons mais quentes pela luz ligada do outro cômodo, os quartos em miniatura dentro dela estão tomados de uma luz azulada e escuridão, o que aumenta a percepção de que aquele lugar acaba de se tornar um terreno insólito.

A maquete do acidente que matou Charlie, por sua vez, é retratada bem mais de perto, e agora a câmera é de cima para baixo, aproximando-se cada vez mais do ponto em que se vê o corpo em miniatura da menina decapitada. A seguir, as palavras centralizadas no papel de parede possuem um tom azulado, o que mais uma vez indica um local escuro e de pouco conforto.

Por fim, a última composição da sequência é Peter em seu quarto. Sentado em sua cama, ele não está centralizado no cenário: mais uma vez, um reforço da falta de equilíbrio que aquele ritual trouxe para aquela casa e, principalmente, para o adolescente. A câmera está posicionada de cima, como se espreitasse Peter. A janela sobre a sua cama, atrás de sua cabeça, é outro fator que indica que ele não está seguro, e que ameaças o cercam de todos os lados.

5.5.4 Planos e Enquadramento

A sequência é composta por transições em corte, algumas executadas com movimentos de câmera. H2a se inicia com um plano americano em ângulo normal, com as figuras humanas retratadas frontalmente. Ainda frontal com ângulo normal, Steve é mostrado em primeiríssimo plano e, com uma transição de movimento de câmera lateral, Annie é enquadrada de mesma forma. Para Peter, no entanto, a abordagem foi diferente: a transição para o enquadramento do personagem foi com um corte de câmera, e, ainda que ele seja enquadrado também em ângulo normal em primeiríssimo plano, ele é retratado em uma posição de 3/4 lateralmente.

Essa diferenciação do seu enquadramento para o de seus pais ocorre porque ele é o elemento que vai indicar que uma mudança sobrenatural está acontecendo em cena. Conforme ele se vira para identificar o som que acabou de ouvir, a câmera acompanha seu rosto com um giro cadenciado, sem jamais tirar o foco do rosto de Peter ou mostrar a fonte do ruído ouvido. Essa escolha de enquadramento possui o objetivo de auxiliar na criação de um clima de tensão e mistério, pois, sem a indicação clara e visual do que provocou aquele som, fica apenas para a imaginação do espectador.

Um corte faz a câmera se voltar para Annie, no mesmo padrão em que ela e Steve foram retratados anteriormente. A partir de seu rosto, a câmera desce até focar nas mãos dos três personagens, unidas sobre o copo na mesa frontalmente, em primeiro plano. A câmera sobe em um movimento assimétrico e, dessa vez, quando foca na família mais uma vez em plano americano frontal, dessa vez o ângulo é plongée. Assim como a câmera alta, dessa vez o olhar de Annie também está alto enquanto fala com a falecida Charlie. Essa mudança de ângulo indica que o ritual já teve seu início e que há algo mais naquele

cômodo junto a eles. Peter volta a ser enquadrado em primeiríssimo plano em ângulo normal, dessa vez em perfil, o que permite profundidade suficiente para que Annie e Steve apareçam desfocados no fundo da imagem. A câmera muda o foco para Annie, para mostrar a diferença entre as expressões faciais dela e do filho - respectivamente, prazer e medo.

O início de H2b é marcado por um corte abrupto que mostra o copo se movendo sobrenaturalmente, em plano detalhe com ângulo normal. A câmera se abre para mostrar a família, em plano americano com ângulo contra-plongée, ainda da altura da mesa. Para mostrar a expressão de assombro de Steve - a primeira experiência de um homem cético com o paranormal - ele é enquadrado em primeiríssimo plano com ângulo frontal e levemente contra-plongée. O mesmo é repetido com Peter, que está começando a sentir os sintomas de um ataque de pânico.

Um corte leva a um plano americano com ângulo normal e orientação 3/4, porém ele possui algumas peculiaridades. A intenção nesse momento é mostrar as ações de Annie, que se curva sobre a mesa para abrir o caderno de Charlie. Enquanto isso, Steve e Peter estão fora de foco, eretos e com as cabeças fora de tela. Um movimento de câmera faz com que eles fiquem em foco junto a Annie mais uma vez, e a câmera segue girando até que eles sejam enquadrados frontalmente outra vez.

A câmera pausa por alguns segundos dessa forma, antes de continuar seu percurso, voltando a enquadrar eles em orientação 3/4, dessa vez do outro lado, com Steve mais próximo da câmera em vez de Peter. Conforme a família fica mais agitada, a câmera acompanha seus movimentos, com foco às vezes nos personagens, às vezes nos objetos sobre a mesa. Ela se aproxima dos personagens até se transformar em um meio primeiro plano e, em seguida, em um primeiro plano com o foco em Annie, cortando quase inteiramente Steve da cena.

O armário atrás da família é mostrado rapidamente, e a câmera faz um movimento rápido até a família, que se virou para trás para verificar a fonte do som. Nesse momento, eles são mostrados em plano americano, ligeiramente contra-plongée e ângulo frontal (ainda que eles estejam virados para trás). Apesar de haver um corte de câmera os retratando mais uma vez de frente para a mesa, o ângulo e enquadramento permanecem os mesmos, até o momento em que a vela eleva sua chama repentinamente.

Um corte traz a câmera para baixo da mesa, em primeiríssimo plano e ângulo normal, quando Steve se abaixa para verificar se há algum mecanismo ali responsável pelo estranho comportamento da chama da vela e do copo. A transição para H2c ocorre no âmbito sonoro enquanto Steve ainda está ali embaixo. Para aumentar a tensão da cena, em vez de ocorrer um corte para mostrar o que está acontecendo acima, como o corte que mostrou que havia nada embaixo da mesa, a câmera desliza para cima lentamente, o que gera expectativa no espectador, uma forma bastante eficiente de gerar ansiedade e a sensação de insólito.

O enquadramento final após esse travelling é um primeiro plano de ângulo normal, com Steve posicionado frontalmente, desfocado, e Annie de perfil. Ela é o objeto focado nesse momento porque ela é a fonte daquele estranho ruído, e suas reações nesse momento indicam a sua possessão. Um corte muda o ângulo para que Annie esteja posicionada frontalmente, com ângulo normal e em primeiríssimo plano, pois a intenção desse momento são suas expressões assustadas, como se fosse Charlie incorporada no corpo da mãe. Com ângulo normal e em primeiríssimo plano, Peter é enquadrado em posição 3/4, olhando nervosamente para a mãe. O mesmo se repete com Steve do outro lado, porém de perfil em vez de 3/4.

A Charlie no corpo de Annie começa a entrar em desespero na procura pela mãe, enquadrada de mesma forma do momento em que Steve se ergue de baixo da mesa. O enquadramento do apavorado Peter e de Steve também é repetido, em um ciclo de cenas semelhantes, que se tornam cada vez mais ansiolíticas por seus acontecimentos gradativamente mais assustadores e com os personagens prestes a perder o controle da situação. Quando Steve sai correndo do cômodo para buscar o copo d'água, a câmera o segue em um movimento rápido e ansioso, e ela continua no embate de Peter e Annie, que gritam um com o outro. Até então, toda a parcela H2c é filmada com grande proximidade aos objetos, para aumentar a sensação claustrofóbica nos espectadores e não permitir quaisquer distrações com o cenário, mostrando apenas rostos contorcidos em gritos de pavor.

Em menos de um segundo, Steve é mostrado jogando a água do copo em Annie por outro ângulo, antes da câmera cortar para focar na esposa outra vez. Enquanto Steve e Peter são mostrados de costas e desfocados na cena, Annie está de frente, em meio primeiro plano e ângulo normal. A intenção desse enquadramento é mostrar suas reações, pois as de Steve e Peter são apenas nervosas e assustadas, dentro do âmbito da

normalidade, enquanto Annie volta a si sem saber o que aconteceu e sem entender o porquê de eles a estarem olhando daquele jeito e o motivo de ela estar molhada. O mesmo enquadramento é repetido, entretanto dessa vez com o foco em Steve e Peter, e se volta mais uma vez para uma confusa Annie antes de se encerrar a parcela H2c.

H2d começa com a imagem da casa em miniatura construída por Annie. Ela é enquadrada inteiramente, em um plano de conjunto, ainda que seja um cenário reduzido. Em contra-plongée, a câmera se aproxima lentamente, até uma transição de sobreposição de imagem para a maquete do acidente que vitimou Charlie. Dessa vez, o enquadramento é bem mais próximo, e se aproxima de ângulo oposto, em plongée. Outra vez, há uma sobreposição de imagens que revela o papel de parede com os escritos em latim, em ângulo frontal e reto. Por fim, a última transição dessa parcela - visivelmente marcada pelas sobreposições lentas de imagens que conduzem de um cenário para outro - mostra Peter em seu quarto. Sentado sobre a cama, ele enquadrado em um plano americano, com posicionamento 3/4 e ângulo plongée.

5.5.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

Hereditário é um filme que trabalha com alguns pontos de reviravolta em seu enredo. O primeiro deles seria o acidente de carro em que Charlie morre decapitada, enquanto era levada às pressas para o hospital por Peter por causa de uma reação alérgica. Após a morte da mãe, Annie se junta a um grupo de apoio para pessoas enlutadas, onde conhece Joan (interpretada por Ann Dowd), que a convence de que conseguiu contatar seus entes queridos que faleceram através de um ritual mediúnico e a ensina como executar.

A sequência H2 é exatamente a tentativa de Annie de replicar esse ritual para falar com Charlie. No entanto, esse ritual se torna outro ponto de reviravolta porque, na verdade, Joan é uma das seguidoras de Paimon, e aquele ritual não é para se comunicar com os mortos, e sim fazer com que Peter se tornasse o novo receptáculo para a entidade. Annie, porém, é completamente ignorante à conspiração que cerca ela e sua família. Desesperada pela dor da perda da filha caçula, ela abraça rápida e obsessivamente a ideia de que pode falar com ela outra vez.

Annie está levando tudo aquilo muito a sério, e ela está com um humor bastante instável, controlando-se para não agir de forma a afastar Steve da situação por seu comportamento cético e irritadiço. Com o início da sequência, em H2a, cada um dos três membros da família Graham está com um humor distinto. Steve é o elo racional que tenta manter a família em um padrão saudável durante seu luto. Ele é um homem que acredita na ciência e, ao ser acordado no meio da madrugada pela esposa, também traumatizado pelos eventos recentes, acreditou se tratar de algo sério.

Quando a situação se esclareceu e foi revelada a verdadeira intenção de Annie, ele ficou incomodado. Steve, porém, não é o tipo de pessoa confortável em situações de confronto - como, por exemplo, na cena do jantar em família após a morte de Charlie, em que Peter e Annie protagonizam uma briga e ele timidamente tenta conter os dois, sem sucesso - e, portanto, está visivelmente incomodado mas receoso de acabar com aquela bobagem imediatamente.

Peter, por sua vez, não tem sido o mesmo desde a morte de Charlie, que o traumatizou em níveis profundos. Ele costumava ser um adolescente comum - era sarcástico, um pouco envergonhado de sua irmã caçula (ainda que nutrisse afeto por ela), experimentava drogas e álcool com seus amigos, com uma relação melhor com um dos pais do que com outro - e não era necessariamente muito impressionado com a morte. Logo após a morte da avó, Steve questiona se ele está bem e, de fato, ele não parece se importar muito com isso.

No entanto, a sua responsabilidade na morte da irmã parece ter surtido um grave efeito no adolescente. Ele está introspectivo, abalado e parece ter ataques de ansiedade. Em uma cena anterior, por exemplo, ele está fumando maconha com seus amigos e começa a entrar em pânico ao acreditar que não consegue respirar, assim como a irmã, que estava com a garganta fechando por uma crise alérgica quando morreu. Em H2a, ele está claramente desconfortável com o motivo pelo qual a mãe o acordou no meio da noite.

No momento do ritual, Annie está concentrada, enquanto Steve parece preocupado com a saúde mental da esposa. Peter, por sua vez, parece ser o primeiro a notar os sinais sobrenaturais ao seu redor. Considerando que ele era o receptáculo que Paimon objetivava, torna-se mais claro os motivos pelo qual a entidade se manifesta primeiramente para ele. Quando Peter diz o que ele sentiu, Steve fica surpreso com o filho, mas Annie sorri. Seu sorriso não é de alívio, pois ela já havia testemunhado o

sobrenatural e acreditava estar certa, mas sim de felicidade de sua família estar reunida outra vez. Quando o copo se move e a comprovação de que ali estaria Charlie é mostrada visualmente para Steve e Peter, Annie se sente extasiada, e conversa empolgadamente com a filha. Steve, por sua vez, parece assustado, e Peter começa a respirar com dificuldade, parecendo estar à beira de um ataque de pânico.

Steve, ainda que confuso e sem concordar com tudo aquilo, deixa Annie fazer o que quer. Sua atitude muda somente quando ele se vira para o filho e vê que ele está em pânico. Ele tenta interromper o ritual, fechando o caderno de Charlie com força e dizendo a Annie que já basta de tudo aquilo. Annie reage com desespero e irritação, tentando ajeitar tudo em seu devido lugar rapidamente. Ela explica a Steve porque o caderno é importante, e é notório que ela precisa que ele se convença de que aquilo é real também.

Ela e Steve estão perdendo o controle, em uma discussão, enquanto Peter fica a cada segundo mais aflito, e logo começa a chorar, respirando com dificuldade. Enquanto ela tenta acalmar o filho dizendo que não é nada além de sua irmã no cômodo junto a eles, um barulho os assusta, e eles se calam assustados. Após o acontecimento paranormal com a chama da vela, as expressões de Steve e Peter permanecem de pavor, mas Annie passa por uma mudança. Ela começa a se mover de maneira peculiar, mas nenhum dos dois ainda reparou nisso. Seus ombros se encolhem e ela abre a boca, como se engolisse alguma coisa. Quando volta a sua posição normal, sua expressão é sombria, encarando a vela que acaba de se reacender com o rosto baixo.

Steve quer encontrar uma razão para aqueles acontecimentos supostamente sobrenaturais. Ele se abaixa para enxergar sob a mesa. Na transição para H2c, um som gutural se inicia. Steve percebe e, cautelosamente, ergue-se à posição original. Annie é a fonte do som, e ela parece estar em transe, com os olhos fechados e cabeça baixa.

Quando ela abre os olhos, porém, Annie está mudada. Incorporada pelo espírito de Charlie, ela abre os olhos e os pisca repetidamente, parecendo confusa. Com suas costas meio arcadas, ela transmite um ar de ingenuidade, que é reforçado pela mudança em sua voz. Inicialmente, "Charlie" parece confusa, e as falas de Annie dão a entender que ela não consegue enxergar as pessoas ao seu redor, apenas ouvi-las. No caso, como sua voz está no corpo de sua mãe, ela não sabe que Annie também está lá, e começa a entrar em pânico.

Steve não parece encontrar forças para mais nada, e apenas fica repetindo que ela pare com aquilo, em um tom de voz baixo. Peter logo começa a gritar sem controle, aos prantos, e "Charlie" se une a ele, chorando como uma criança que procura pela mãe. Steve precisa reagir, e corre para a cozinha para buscar um copo d'água. Ele interrompe os gritos de Peter e "Charlie" ao jogar a água no rosto de Annie, que acorda do transe. Annie questiona, indignada, porque Steve jogou água nela, sem lembrar de nada que acabou de acontecer ou sequer saber que estava possuída pelo espírito da filha. Todavia, ela percebe o estado que se encontra Peter, e sua expressão muda. O filho está abraçado ao pai, chorando copiosamente. Ela questiona o que houve com uma expressão grave, enquanto o marido a olha com uma expressão acusadora e preocupada.

H2d é uma parcela composta por imagens variadas relacionadas à família. A maquete da casa onde vivem construída por Annie parece estar envolta em uma aura de ameaça, intensificada pela iluminação e trilha sonora dramáticas. A outra maquete mostrada é a do acidente que matou Charlie. Annie tem tido dificuldades em superar o luto, especialmente porque foi ela quem descobriu o corpo da filha sem cabeça no banco de trás do carro no dia seguinte ao acidente. Ela recria o cenário do acidente com sua arte como uma forma de tentar fazer o que aconteceu com sua filha fazer sentido.

Em seguida, é mostrado o papel de parede com os estranhos escritos. Não é a primeira vez no filme em que há paredes riscadas com palavras em línguas desconhecidas e com significados ocultistas. No caso dessa cena, "liftoach" se traduz do hebraico como "abrir" e "pandemonium" se traduz do latim como "pandemônio". Esse é o objetivo dos cultistas de Paimon: eles precisam de um receptáculo para que a entidade seja liberada no mundo e, com ela, outros demônios.

A última imagem da sequência é Peter em seu quarto. O adolescente está atônito após os acontecimentos da noite. O que se sabe pela história do filme, porém, é que não é apenas isso que o perturba. Existe uma entidade que o ronda desde que o ritual de Annie foi executado e, ainda que não tenha tomado conta de seu corpo nessa noite, ela já está com ele a todo momento, como é possível ver em cenas posteriores na escola. A janela sobre a cama é uma composição que auxilia nesse sentimento de insegurança por parte de Peter. A cama é um local de segurança e aconchego e, apesar disso, sobre ela há uma passagem para o lado de fora da casa, onde as coisas são incertas e perigosas.

5.6 Sequência H3: cena em que Annie descobre a verdade sobre Joan em “Hereditário”

A última sequência analisada de Hereditário possui cerca de um minuto de duração (de 1:30:20 a 1:31:48). É uma cena que toma seu tempo para mostrar o que é preciso, porém que mantém um tom de urgência e perigo insólito do início ao fim. Ela mostra o momento em que Annie entende que algo de errado ocorreu por causa do ritual, e vai questionar Joan a respeito. Ela sai de casa e vai ao apartamento de Joan, e tenta bater em sua porta desesperadamente. Ela nota o tapete da amiga, e percebe que é o mesmo símbolo que ela já havia visto em alguns pertences antigos de sua mãe.

Ainda que seja uma sequência de curta duração, H3 possui três subdivisões. Em H3a, o ambiente é a casa dos Graham. Enquanto Peter se prepara para sair de casa e ir para a escola, ele vê a porta do quarto de seus pais entreaberta, o cômodo tomado pela escuridão. Ele parece perturbado com isso, e sai rapidamente do corredor. Annie, porém, o observa do lado de dentro do quarto, parecendo bastante assustada.

H2b começa com um momento de transição, com Annie se deslocando até a casa de Joan. Ela entra no prédio e vai até a porta da casa da amiga, onde bate impacientemente na porta. H3c se inicia com a cena vista pelo lado de dentro do apartamento. Ao percorrer o ambiente, é revelado que há um ritual ocultista postado sobre a mesa da sala, com uma foto de Peter no centro. Ao voltar a mostrar Annie, ela percebe os símbolos suspeitos no tapete de entrada. As imagens podem ser conferidas abaixo, na tabela “H3 – Imagens”:





H3b



H3c



Tabela 8 – Guia de imagens da sequência H3

5.6.1 Som

H3a se inicia apenas com os sons diegéticos do canto dos pássaros na parte externa da casa. No entanto, assim que o interior é mostrado, uma nota longa e etérea revela que uma trilha sonora está em construção no fundo, assim como na sequência H1. Enquanto Peter sai do seu quarto para o corredor, sons diegéticos de seus passos, do farfalhar de suas roupas e da porta sendo fechada estão presentes.

Peter se vira para a porta do quarto dos pais, e a nota longa permanece cada vez mais em evidência, uma vez que os sons diegéticos cessaram com seus passos. Ele decide continuar seu caminho, e os sons diegéticos retornam, mas a nota extradiegética discretamente teve seu volume aumentado, de forma que não podia mais passar despercebida para o espectador. Outra nota, ligeiramente mais grave se junta à primeira e, aos poucos, a trilha vai sendo formada. H3a ocupa um pequeno espaço de tempo dentro da sequência, mas é uma parcela de construção de tensão para as revelações que aparecerão em breve. A trilha sonora não é introduzida imediatamente, e sim construída, nota por nota, formando uma atmosfera de mistério e ansiedade.

H3b, ao contrário da parcela anterior, começa com apenas sons extradiegéticos. A trilha sonora agora está mais encorpada, com sons que envolvem o espectador e deixam uma sensação de claustrofobia. No fundo, um som parece simular as batidas de um

coração discretamente. É possível ouvir alguns poucos sons diegéticos, mas eles são apenas um detalhe no campo sonoro, agora protagonizado pela trilha sonora cada vez mais ansiolítica e emergente. Quando Annie entra no prédio de Joan, a trilha sonora se torna mais intensa, com novos elementos estridentes sendo adicionados. São sons extradiegéticos que ecoam no ouvido do espectador e engolem todos os outros sons que poderiam estar presentes na cena. Agora, Annie bate na porta, mas nenhum som diegético está presente na cena.

H3c, por sua vez, se inicia com a volta brusca dos sons diegéticos. A trilha sonora não cessa sua força, mas é possível agora ouvir as batidas na porta e a voz de Annie, que chama ansiosa por Joan. Enquanto a câmera se afasta da porta, os sons diegéticos produzidos pela personagem se tornam mais baixos para interagir com a distância da objeto. A trilha sonora segue se intensificando e, quando o ritual com a foto de Peter é revelado, alguns instrumentos de sopro fazem com que os sons extradiegéticos atinjam um ápice de tensão.

Annie segue batendo na porta e, dessa vez, o som é alto e compete com a trilha sonora, uma vez que a câmera está próxima à personagem. Quando ela olha para o chão e vê o tapete, em que reconhece alguns símbolos dos pertences de sua mãe, a trilha sonora ganha mais um elemento, com um som gutural e bastante grave. Esse acréscimo repentino na área sonora extradiegética - executado no momento em que o aparente auge da música já havia passado - indica que aquele tapete é uma pista para Annie, de algo perigoso, relacionado ao sobrenatural e ameaçador. A trilha sonora vai diminuindo seu volume, porém se estende além da sequência analisada, então seu término não é mostrado nesse recorte.

5.6.2 Iluminação

A cena externa na parcela H3a se inicia com apenas luz do dia. A sequência se inicia após uma cena dramática durante a noite e, os sons diegéticos de pássaros, aliados a essa iluminação natural, traz uma sensação de que, pelo menos momentaneamente, há esperança para aquela casa e nem tudo está perdido. No entanto, é interessante notar que a luz do sol alcança o topo das árvores e as montanhas no horizonte. A parte inferior do

cenário, onde se encontra a casa, a estrada para os carros e a casa da árvore de Charlie está envolta em sombras. É uma esperança cega que é indicada ao espectador, portanto, uma vez que é visível na mesma imagem que ela possui uma parcela obscura, e é justamente a parcela onde vivem aqueles personagens malfadados.

Dentro da casa, na cena do corredor, o quarto de Peter está iluminado, ainda que apenas um vislumbre dele seja possível antes que ele feche a porta. O corredor, ainda que seus tons predominantes sejam quentes e que a iluminação seja simulada diegeticamente com uma lâmpada de luz amarela, possui um ar frio e meio saturado, como se a luz ali presente não fosse aconchegante e não gerasse calor dentro daquela casa. Considerando toda a estrutura familiar dos Graham, entende-se desde o início do filme que a relação entre seus membros já era difícil antes do culto começar a agir sobre eles. Aquela casa não é um local de acolhimento, e essa luz fria deixa isso claro, ainda que a casa em si possa ser esteticamente confortável.

Ao contrário do quarto de Peter, o quarto de seus pais, com a porta entreaberta, está com a luz apagada. Peter já notou alguns sinais sobrenaturais, mas não compreende o quão grave é a situação. Annie, por sua vez, tem pesquisado exaustivamente a respeito e já começou a desconfiar que aquele ritual era algo maligno e lhe foi ensinado com segundas intenções. Peter ainda permanece na claridade, mas Annie está mergulhada em sombras, percebendo que amaldiçoou sua família ao tentar entrar em contato com a falecida Charlie.

Quando a câmera foca em seu rosto, metade dele está obscurecido pela ausência de luz no cômodo onde ela se encontra, observando Peter em segredo. A luz é suficiente apenas para mostrar um dos olhos da personagem, marejado e com aspecto apavorado. Mesmo que a luz que a ilumina seja proveniente do corredor, com suas lâmpadas amarelas, mais uma vez ela está tomada por tons frios, que não auxiliam a confortar personagens em perigo eminente. Ela agora faz parte daquela sombra, pois auxiliou a selar o destino de seu filho, exatamente como planejara o culto de Paimon.

Quando se inicia H3b, a cena mostra Annie em um ambiente externo, com luz natural e sombras provocadas pelas árvores, enquanto ela se desloca até o prédio de Joan. Quando ela aparece no corredor, agora ambiente interno, ele é um local bem iluminado por também luz natural, uma vez que possui janelas em ambas as extremidades do local. O corredor também possui lâmpadas, algumas acesas e outras apagadas. Dessa forma,

dependendo da posição em que Annie se encontra no corredor, ela aparece mais obscurecida ou iluminada. Ainda que sejam lâmpadas amarelas, assim como na casa dos Graham, o local não é tomado por luz quente, e a impressão passada ao espectador é que se trata de um local frio e sem acolhimento. Trata-se de uma ironia, pois foi ali mesmo que Annie encontrou consolo pela morte da filha, ainda que ela não soubesse que Joan tinha segundas intenções ao oferecer sua amizade a ela.

H3c começa do ponto de vista do interior do apartamento. Através da porta de vidro, protegida por uma cortina parcialmente transparente, é possível ver Annie do lado de fora. A luz do corredor onde ela está agora parece bem mais fria do que quando vista pelo lado de fora. O apartamento está com as luzes apagadas, mas extradiegeticamente pode ser que tenha sido usada uma fonte de luz para que ele não ficasse tão escuro a ponto de o espectador perder pistas de ocultismo espalhadas por ele.

Já diegeticamente, o local é iluminado por várias velas, que estão espalhadas por diversas superfícies. O corredor de entrada é mais obscurecido, porém a sala de estar posicionada após ele é bem iluminada, como se grandes janelas mantivessem o local sempre com luz. Ao contrário da casa dos Graham, o local, com suas luzes amarelas das velas, possui uma tonalidade mais quente. Esse contraste para com os tons frios do corredor é evidenciado quando o foco volta a ser Annie, que ainda bate na porta do lado de fora, com a mesma iluminação interna de H3b.

5.6.3 Fotografia e Cores

H3a se inicia com uma fotografia ampla, que mostra a casa centralizada na parte inferior do enquadramento, cercada por montanhas, árvores altas e um céu azul sem nuvens acima. O que mais chama a atenção nesse quadro especificamente é sua dualidade. É notório que a copa das árvores, as montanhas e o céu são parcelas iluminadas, enquanto a casa está encoberta pelas sombras. A família Graham sempre esteve encoberta por sombras que eles sequer entendiam e, no entanto, a situação se agravou após o ritual feito por Annie. Mesmo que a vida siga normalmente para o resto do mundo naquele momento, aquela casa está obscurecida; o mundo pode ainda não estar condenado (a parcela iluminada), mas aquela família está.

Mais uma vez, o objeto em foco é mostrado centralizado na fotografia quando a cena muda para o corredor da casa. A porta do quarto de Peter é o objeto central enquanto o personagem sai para o corredor. As cores predominantes da cena são amarelo e marrom, que preenchem o cenário pelas paredes e na porta. Ainda que sejam cores quentes, as tonalidades da cena são frias, e dão um aspecto meio onírico ao cenário. Além disso, esse uso das cores deixa os personagens com um tom adoecido, com pouco contraste e uma ligeira saturação. Isso também ajuda a destacar os olhos, que estão sempre brilhantes e parecem sempre estar à beira das lágrimas.

O corredor é, então, mostrado do ponto de vista de Peter. Dessa vez, a fotografia não está alinhada por dois motivos. Primeiramente, a câmera simula a visão de Peter, e ele não se encontra exatamente no meio do corredor e sim próximo à parede, inseguro, enquanto observa o quarto dos pais na diagonal. Em segundo lugar, o foco da cena agora seria a porta do quarto dos pais, que se encontra entreaberta, no entanto não seria possível filmá-la de frente simetricamente pelo próprio formato do corredor e por se tratar de um cômodo lateral. Ainda assim, a cena trabalha com linhas e formas geométricas, que dão maior profundidade ao corredor e auxiliam na impressão de desconforto no espectador.

Assim como anteriormente o ponto de vista era de Peter, agora é mostrado o ponto de vista de Annie. É possível ver Peter no corredor através de uma fresta da porta. Como o cômodo em que se encontra Annie está escuro, todo o resto da fotografia agora são apenas formas que indicam a figura entreaberta da porta. Quando é mostrado o rosto de Annie, somente a metade direita dele está visível, e o resto encoberto pela escuridão. Ela é mostrada de frente e, apesar de seu rosto estar parcialmente obscurecido, o foco são suas expressões faciais assustadas. Conforme explicado anteriormente, as luzes amarelas aliadas a uma tonalidade mais fria tornam as faces dos personagens mais opacas, de forma que há um destaque para o olho visível de Annie, sendo a única parcela brilhante na cena.

H3b se inicia com Annie posicionada no meio do cenário externo de uma calçada suburbana comum. Assim como a cena externa da casa em H3a, Annie está sob a sombra das árvores, enquanto existem parcelas da cena que estão iluminadas. A câmera se desloca com a personagem enquanto ela sai da calçada para atravessar a rua, em direção ao prédio de Joan. As cores nessa cena são um pouco mais vívidas do que a maior parte do filme, pois é um momento em que Annie não está no território amaldiçoado da sua casa ou da sua convivência familiar, e sim em uma zona comum da cidade.

No corredor do prédio, a cena se inicia de forma pouco ortodoxa, com a câmera posicionada próxima ao teto e de cabeça para baixo. O corredor está relativamente simétrico, e as linhas geométricas dos pilares, portas e da janela ao fundo formam uma moldura ao redor de Annie e, abaixo dela, das lâmpadas do teto. A câmera de cabeça para baixo é colocada repentinamente na tela, logo que a personagem aparece do lado de dentro do prédio, o que gera um estranhamento instantâneo no espectador. Conforme Annie caminha pelo corredor até a porta de Joan, a câmera gira para seguir a personagem, até que assume sua posição tradicional. Ainda que as cores no corredor sejam mais claras do que na casa dos Graham, a mesma saturação e combinação de luz quente com tonalidade fria permanece no cenário presente.

O início de H3c foca principalmente na imagem de Annie batendo na porta de vidro, vista pelo lado de dentro do apartamento. Ainda que a porta, centralizada com sua luz fria do corredor, seja o primeiro ponto que chama a atenção do espectador, a câmera começa a se afastar, e novos elementos do cenário podem ser captados. O corredor de entrada é escuro, mas há velas, com chamas laranjas, iluminando o local. Mais uma vez, o uso de retas geométricas é utilizado para emoldurar a cena, dessa vez com portas, uma mesa e quadros nas paredes.

Conforme a câmera se afasta do corredor de entrada do apartamento, a sala de estar se revela. Ladeados por cortinas brancas, há um móvel de cada lado da porta, e o espectador pode perceber alguns objetos curiosos nesse momento. À esquerda, junto a algumas velas acesas, há um símbolo que tem sido mostrado em diversos momentos desde o início do filme, primeiramente por ser do mesmo formato do pingente da mãe de Annie. À direita, além das velas e alguns objetos religiosos, como uma estátua de uma figura humana, é possível ver uma pequena fotografia de Peter.

Por fim, a mesa é mostrada quando a câmera termina seu movimento. Ela é enquadrada centralizada na parte inferior da composição, e acima é possível ver o corredor, a porta onde está Annie e os demais objetos próximos às cortinas brancas. Sobre ela, o espectador pode identificar que um ritual está posicionado: há uma fotografia de Peter ao centro, com várias velas e galhos. Os brinquedos caseiros feitos por Charlie com diversos objetos ao longo do filme também se encontram presentes, além algumas cabeças de animais e galhos.

A câmera volta para Annie, que é capturada por trás de seu ombro enquanto ela bate na porta. Quando ela desiste e se afasta, a câmera gira para o chão, acompanhando o olhar da personagem até o tapete de Joan. Em seguida, Annie é mostrada, e a intenção nesse momento é revelar sua expressão facial. Mesmo que o espectador não se lembre do fato de o mesmo tapete ser visto nos pertences pessoais da mãe de Annie, a expressão da personagem faz com que seja discernível o fato de que aquele é mais um indício de que Joan estava envolvida nos malefícios que atingiram a família Graham. Annie sai do local assustada, e a porta atrás de si é focada por um momento, com uma câmera de segurança até então invisível. Essa câmera, com sua luz vermelha piscando, é mais um elemento que gera a forte impressão de que uma conspiração cerca aquela família, ainda que a descoberta por parte dos personagens seja recente.

5.6.4 Planos e Enquadramento

H3a se inicia com um plano geral que mostra a casa e seus arredores. O enquadramento possui ângulo normal, ainda que seja uma tomada alta, que posiciona a casa na parte inferior da composição. No corredor, Peter aparece enquadrado em ângulo normal e plano médio. Quando é mostrado a porta do cômodo escuro no outro lado do corredor, é aplicado um plano de conjunto do ponto de vista de Peter.

Em seguida, é mostrado o ponto de vista de Annie, que vê seu filho do lado de dentro do quarto. Ainda que a câmera esteja muito próxima da porta, esse enquadramento pode ser considerado um plano americano, uma vez que Peter está posicionado do joelho para cima na composição. O rosto de Annie, por sua vez, é mostrado frontalmente, em ângulo normal e primeiríssimo plano, que dá acesso ao espectador a suas emoções e expressões faciais.

H3b é uma parcela da sequência caracterizada por muitos movimentos de câmera. Nas suas cenas externas, Annie é enquadrada de frente na calçada em um plano médio de ângulo normal. A personagem se aproxima da câmera, que a acompanha, e dobra à direita para atravessar a rua, o que se transforma, ao final desse movimento, em um plano geral que abrange ela e o prédio de Joan.

No corredor do prédio de apartamentos, há a composição mais interessante de todo o filme. Em um plano de conjunto, Annie é mostrada caminhando o corredor, porém a câmera está posicionada de cabeça para baixo, próxima ao teto, de modo que a personagem é vista em um ângulo plongée. Annie se aproxima e segue seu caminho até o outro lado do corredor, de forma que a câmera precisa fazer um giro para continuar com o foco na personagem. Após o giro, a câmera desce até seu ângulo se tornar normal, não mais com vista superior, mas Annie segue em um plano de conjunto quando bate à porta de Joan.

H3c se inicia sem o protagonismo de uma figura humana. Trata-se de um plano de conjunto com ângulo normal, que mostra o apartamento de Joan por dentro, desde a porta de vidro, em que é possível ver a silhueta de Annie, até a sala, conforme a câmera se afasta lentamente. Em seguida, Annie é mostrada em uma tomada de ombro, por trás, com ângulo plongée e primeiro plano, enquanto bate à porta. A câmera baixa junto com seu rosto, e revela o tapete de Joan. Como se mostrasse "do ponto de vista do tapete", outro primeiro plano é revelado com Annie de frente, mas em ângulo contra-plongée.

5.6.5 Relativos aos Personagens e ao Enredo

As consequências do ritual feito pela família Graham estão cada vez mais presentes em Peter. Em cenas anteriores, é revelado que o adolescente já está sendo assombrado por visões sobrenaturais que estão tirando sua energia. Suas expressões faciais e sua postura corporal já se mostravam diferentes desde a morte de Charlie, tanto pelo trauma do acidente quanto pelo fato de que ele foi parcialmente responsável (em seu ponto de vista) pelo que aconteceu. Após o ritual, sua degradação psicológica parece ter se acentuado: seu rosto parece sempre cansado e com uma expressão deprimida, ao contrário do constante estado de ansiedade que se encontrava anteriormente.

A relação de Peter com a mãe também se encontra prejudicada após os acontecimentos. Desde o início do filme, é perceptível que a relação do adolescente é melhor com o pai do que com a mãe. Annie não tinha desejo de ser mãe quando Peter nasceu, e se encontrou mais confortável na maternidade com Charlie e, por causa da condição da filha, tinha um instinto protetor mais forte para com ela, enquanto Peter -

primogênito, do sexo masculino e sem qualquer condição psicológica fora do ordinário – poderia se virar sozinho.

Após a morte de Charlie, Annie perde o controle e grita com Peter durante o jantar. Desde o acidente, havia uma tensão silenciosa crescendo entre mãe e filho e, após a discussão, a relação deles ficou bastante abalada. Enquanto Annie cuidava do próprio luto através do grupo de apoio e da sua amizade com Joan, Peter parecia se isolar através de uma grande mágoa para com sua mãe, precisando lidar sozinho com sua própria ansiedade e com seus ataques de pânico. A sequência H2 dá indícios que Annie não parece perceber o quanto Peter está magoado, tamanha é sua obsessão por tentar se comunicar com Charlie. O garoto, por sua vez, parece temer outra explosão da mãe e, embora ansioso pela situação em que estava envolvido, concordo em participar do ritual, aparentemente por não possuir mais energia para discordar.

Esses são alguns dos motivos pelo qual, em H3a, Peter parece hesitante ao encarar o quarto da mãe no corredor. Embora não possua a mesma firmeza cética do pai, ele percebe que sua mãe está instável psicologicamente, e todas suas interações com ela tem acontecido com certa temeridade por parte do filho. Além disso, as experiências sobrenaturais que ele tem passado desde o ritual parecem estar sugando toda a energia do adolescente, que se encontra em total ignorância a respeito dos cultistas que conspiram contra a sua família.

Peter tem tido crises histéricas, alegando que está sendo perturbado por um espírito maligno. Annie, além de algumas experiências sobrenaturais, tem tido pesadelos. Além do estado psicológico em que ela vê seu filho, o caderno de Charlie também começa a preencher, sem auxílio humano, várias páginas com desenhos de Peter. Assim, logo antes da sequência H3, ela tenta jogar o caderno na lareira, porém descobre que seu corpo também entra em combustão junto com o objeto, e apaga o fogo rapidamente. Enquanto observa Peter do lado de dentro do cômodo escuro, em H3a, a expressão de Annie é assustada, pois ela percebe que aquele ritual trouxe uma entidade maligna para a casa deles e, o que quer que ela seja, já deixou claro que seu objetivo é o Peter.

Naquele momento, pode-se entender que ela ainda não desconfia de Joan. Ao se dirigir à casa da amiga, em H3b, Annie quer ajuda para entender o que aconteceu com o ritual e como livrar sua família daquele novo problema. Joan se tornou um porto seguro para Annie por ser alguém que não está envolvido diretamente em seus problemas, perdeu

entes queridos de forma igualmente brutal e oferece apoio que ela não consegue encontrar no marido ou no filho. Além disso, foi Joan quem apresentou o ritual que supostamente tinha o objetivo de apenas falar com os mortos, então é coerente o raciocínio de Annie de que, se alguém saberia como a ajudar a se livrar do espírito que está perseguindo Peter, seria ela.

Annie se encontra agitada e amedrontada. O modo como ela caminha e a urgência que ela bate na porta revelam pressa e ansiedade. Ao longo do filme, suas roupas vão se tornando mais largas e desleixadas, refletindo o estado mental da personagem. Na sequência H3, as roupas que ela usa para ir até a casa de Joan parecem um pijama branco, complementados com contrastantes botas pretas, o que indica que nada mais importa para Annie naquele momento, apenas tentar desfazer o que fez e proteger o filho.

Em H3c, o foco torna-se a casa de Joan. O local poderia ser um apartamento como qualquer outro, se não fossem os objetos ocultistas e as velas espalhadas pelos aposentos mostrado em cena. Além das fotos de Peter, é possível ver representações do símbolo do culto de Paimon, que já apareceu em diversos momentos ao longo do filme, e era utilizado como pingente pelos membros da seita, inclusive a mãe de Annie.

Na mesa de centro, o ritual possui uma composição curiosa. A foto de Peter está dentro de um triângulo cercado por velas. O mais interessante, porém, são os demais objetos ali posicionados. Anteriormente, Charlie é vista construindo alguns brinquedos com objetos aleatórios, como potes, molas e coisas afins. Dois desses brinquedos se encontram sem cabeça, ajoelhados com os pequenos braços esticados para frente, como se estivessem se curvando perante um ser superior. Mais à frente, cabeças de animais, como o da pomba que Charlie arranca em H1, são posicionados, voltados para o mesmo lado dos brinquedos decapitados. Por fim, o objeto para qual todos os outros estão voltados é um outro brinquedo, que está de pé. A cabeça da pomba de Charlie está sobre seu pescoço, e ele possui uma coroa.

A composição desses objetos é uma prévia do destino da família Graham. O último enquadramento do filme revela corpos decapitados ajoelhados na casa da árvore enquanto cultuam Paimon, no corpo de Peter, que sustenta uma coroa sobre a testa. Os objetos utilizados são de Charlie porque ela era o receptáculo para o demônio. No entanto, os cultistas planejaram a sua morte porque a entidade não estava satisfeita com um corpo feminino e, por isso, Charlie nasceu com a sua deficiência.

Por fim, quando Annie vê o tapete na porta de entrada do apartamento, sua percepção da amiga muda. O tapete bordado de Joan possui o mesmo padrão do tapete que ela encontrou nas coisas de sua falecida mãe. Annie começa a juntar as peças e entende, nesse momento, que Joan se aproximou dela com segundas intenções, e que conhecia sua família, embora não tenha revelado nada a respeito. Ela percebe que foi enganada e que aquele ritual tinha como objetivo trazer aquela entidade para a sua casa desde o início, e que Joan não só sabia de tudo, como também conquistou sua confiança para que Annie inocentemente executasse todos os passos do seu plano nefário. Ela se sente assustada, e vai em busca de confirmação nas cenas subsequentes, em que ela verifica os livros e fotografias antigas da mãe atrás de pistas do que pode estar assombrando sua família.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para esta dissertação, foi preciso, primeiramente, compreender o que significava os elementos amorfos que eu gostaria de averiguar. Os filmes de horror não produzem a sensação de medo no espectador apenas pelo visual e pela figura monstruosa – seja ela humana, criatura, espectral ou outras formas - que comumente assombra os protagonistas. Existem filmes dentro do gênero que sequer possuem a figura do monstro (como é o caso de Hereditário) ou que o possuem, mas que ele aparece numa pequena porção fílmica (como em A Bruxa).

De forma geral, apenas a figura do monstro é, de fato, muito pouco para gerar por si só um filme de horror. Ao ver uma fotografia ou uma imagem de um ser monstruoso, não é garantido que o espectador terá os sentimentos negativos característicos do gênero com base naquela imagem. Além disso, é importante lembrar que a imagem do monstro nunca está sozinha: junto a ela, estão outros elementos, como a composição de imagem, o posicionamento e enquadramento da câmera e a iluminação.

Dentro do produto fílmico como um todo, é possível dizer que o amorfo – dentro do contexto apresentado no subcapítulo “O amorfo, invisível e não-corpóreo no produto fílmico de horror” – é uma parcela bastante extensa, e sempre inevitavelmente maior do que aquilo que é propriamente corporificado. Dessa forma, o não-amorfo, propriamente dito, nunca tem seu efeito sobre o espectador baseado apenas no seu visual (no corpo da criatura, por exemplo). Conforme as afirmações de Clasen (2017) explicadas no subcapítulo em questão, a imagem do monstruoso choca quem assiste o filme não por si só, mas pela expectativa gerada no espectador através de todos os elementos amorfos que são introduzidos no filme anteriormente à revelação visual chocante.

Ao início da investigação dessa pesquisa, a ideia que eu tinha a respeito do amorfo é que ele assumia um tamanho semelhante ao da parcela não-amorfa dentro do filme. Essa impressão ocorria por não compreender inicialmente o próprio termo que eu pretendia estudar. Logo quando comecei a categorizar os elementos para análise, percebi o mais básico dos problemas: algumas das categorias em questão possuíam, de fato, uma forma. A fotografia é composta por formas, assim como a composição do cenário, os próprios personagens (ainda que personagens positivos antagônicos ao monstruoso dos filmes) também não poderiam ser tratados como amorfos.

Assim, um dos objetivos do capítulo "Os caminhos do horror no cinema" era buscar entender o que era o amorfo propriamente dito. Para isso, foi necessário, primeiramente, uma definição do gênero e do conceito de monstro e monstrosidade, para que fosse traçado o paralelo com os elementos não-corporificados dos filmes de horror. Por um bom tempo, mantive na pesquisa apenas o termo "amorfo", até compreender, através de uma leitura mais aprofundada, que, ainda que ele possa ser usado como um termo global para os elementos que me propus a analisar nessa dissertação, havia mais além dele.

Para resumir, de fato, o objeto de análise dessa pesquisa, foram utilizados dois termos além do amorfo (que considere o termo "guarda-chuva" e generalista para esses elementos): o invisível e o não-corpóreo (ou não-corporificado). Somados, esses três termos conseguem abranger os elementos que propus para análise (localizados na tabela 2, denominada "Elementos de análise das cenas") da parcela amorfa dos filmes do corpus.

Não é possível afirmar, por exemplo, que a iluminação é invisível, porém ela pode ser definida como amorfa e não-corporificada. O som, tanto em sua parcela diegética quanto na extradiegética, pode ser definido pelos três termos. A fotografia e as cores não são invisíveis e, no caso da fotografia, ela possui formas e, em certos casos, pode ser corporificada, o que faz com que ela possa ser analisada através de uma ótica não relacionada ao amorfo. De mesma forma, os planos e enquadramentos não são elementos invisíveis, mas não possuem forma ou são corporificados, apenas auxiliam a mostrar aquilo que é corpóreo e o que é não-corpóreo dentro do elemento da fotografia.

Todos os elementos citados acima trabalham no âmbito extradiegético, e apenas alguns deles estão dentro do diegético também – como no caso do som. Quando lidamos com os elementos relativos aos personagens e ao enredo, por sua vez, lidamos única e exclusivamente com o âmbito diegético. A análise de enredo envolve várias questões do roteiro que, naquele momento das sequências analisadas, podem não ser visíveis, corporificadas ou com forma.

De fato, elas podem nem mesmo se fazer presentes na cena em si, mas influenciam nos acontecimentos daquele momento e nas ações que acontecem apesar da ignorância dos personagens. Outro fator dentro do elemento relacionado ao enredo seria a questão daquilo que está fora de campo e que pode se tornar (ou não) visualizado pelo espectador. Dessa forma, esses elementos fora de campo podem se tornar visíveis, corpóreos e com

forma, porém, enquanto se mantêm no seu estado original, se enquadram como objeto de análise e auxiliam tanto na narrativa quanto na ambientação geral que incute os sentimentos negativos dos filmes de horror em quem os assiste.

Por fim, os elementos relativos aos personagens foram de difícil categorização. Ainda que se tratem de personagens humanos e, portanto, corporificados e visíveis, os elementos que auxiliam a trazer a sensação incômoda e ansiogênica ao espectador se manifestam de forma, muitas vezes, sutil. O olhar fixo de Annie no tapete do apartamento, em H3, revela ao espectador que ela já entendeu que sua amiga Joan está envolvida com o mal que perturba sua família. De mesma forma, em B3, a ligeira hesitação de Thomasin ao ouvir Black Phillip pedir que retire suas vestes mostra revela seu medo, apesar de estar disposta a assinar o livro do diabo.

Com base nessas categorias analisadas - além de perceber a importância de expressar elas através das expressões não-corporificadas e invisíveis, e não somente amorfas - consegui desmistificar a primeira preconcepção que eu tinha sobre o assunto: a de que a parcela visível do filme é tão presente quanto a amorfa. O horror é um gênero que depende muito da ambientação para que as cenas mais explícitas sejam efetivas. Sem a construção da tensão de forma gradual, através dos elementos amorfos, essas cenas podem não possuir poder suficiente por si mesmas para aterrorizar o espectador. O horror, a meu ver, é um gênero que se beneficia mais da sutileza dos sussurros do que do alvoroço de um grito. Nas palavras de Peter Hutchings, “o verdadeiro significado do horror não pode ser encontrado em seu tema principal ostensivo, mas sim escondido sob a superfície” (2004, p. 116, tradução nossa).

A análise das sequências selecionadas, mesuradas através das categorias explicitadas, trouxe algumas reflexões interessantes para o assunto daquilo que não é explícito nos filmes de horror. O primeiro destaque em comum que percebi entre todas as seis cenas analisadas dos dois filmes é a importância do som. Mesmo que ele não participe ativamente do avanço da história contada, pode-se dizer que ele é o principal responsável (ou, ao menos, um dos principais) por gerar a ambientação que provoca os sentimentos negativos no espectador.

A trilha sonora tem um papel interessante em conduzir, não necessariamente a percepção do espectador, mas seus sentimentos durante a cena. Nas sequências analisadas do filme *A Bruxa*, por exemplo, ela é utilizada em momentos de clímax antes de seu

término que, por sua vez, ocorre de maneira discreta e estranhamente repentina, o que deixa a sensação em quem assiste de que aquele mistério ainda perdura. Em Hereditário, especificamente na sequência H1, a trilha sonora é usada, em certo ponto, para acompanhar o aumento da frequência cardíaca da personagem ao descobrir que está sendo observada, o que é um fator que pode provocar desconforto no espectador. Em A Bruxa, a trilha sonora tem momentos estridentes longe de seu clímax, o que faz com que ela termine em tons mais amenos, que passam ao espectador a ideia de que aquele horror que assombra a protagonista está dormente, nas sombras, esperando para se revelar outra vez.

Dentro do âmbito diegético, o som também possui uma grande importância para gerar os sentimentos negativos do horror no espectador. Notei em vários momentos ao longo da análise que esses sons indicam, muitas vezes, onde deve estar a atenção do espectador naquele momento, tornando um aspecto mais audível do que os demais. Assim como a atenção de Charlie está totalmente focada no animal na sua frente, em H1, de Hereditário, o espectador também tem sua atenção puxada para ele, não só pelo foco da câmera, mas pelo ruído da tesoura no pescoço da pomba, em destaque o suficiente para provocar certo estranhamento e ansiedade. Além disso, os sons diegéticos podem ter seu volume aumentado ou diminuído para indicar onde deve estar a atenção do espectador, o que pode ser um fator ansiogênico quando reparado pelo espectador.

Na sequência B2, de A Bruxa, a estratégia é outra: temos os sons diegéticos, mas eles são colocados em plano de fundo, para dar o protagonismo inicial ao silêncio, antes da adição da trilha sonora. No entanto, esse é um silêncio ilusório e deliberado pelo cineasta, pois também tem o papel de incutir o desconforto no espectador. Christian Metz afirma que “tendemos a esquecer que um som em si nunca está “desligado”: ou é audível ou não existe” (1985, p. 157, tradução nossa), o que pode ser relacionado com essa intenção dos sons diegéticos por parte do diretor, por mais discretos que pareçam.

Outro elemento que apareceu em bastante destaque na minha análise foi a fotografia. Trata-se de um elemento inegavelmente narrativo, que pode revelar aspectos psicológicos dos personagens, figurar a situação em que eles se encontram e as ameaças que os cercam independentemente de seu conhecimento e até mesmo indicar quais serão os destinos daquelas pessoas. O uso de planos abertos auxilia na percepção de que há perigos cercando aqueles personagens ao redor de todo o cenário. O uso de planos bastante fechados, em contrapartida, especialmente nas expressões dos personagens, impede o espectador de conhecer o motivo externo por trás daquelas reações e de enxergar

a existência de alguma ameaça visível, como é possível notar na sequência H2. Ainda a respeito da fotografia, é importante destacar o trabalho do uso das cores. Em ambos os filmes, os tons utilizados são frios, mesmo em cores mais quentes, como no corredor amarelado da casa familiar da parcela H3a, o que pode amplificar o desconforto do espectador.

Em B2, de *A Bruxa*, Thomasin é mostrada entre a sua casa – iluminada pela luz das velas e lamparinas – e a floresta, tomada pelo breu, o que revela a dualidade da protagonista e dá pistas ao espectador de que ela poderia, de fato, estar se encaminhando para o lado da bruxaria. Outro exemplo ocorre em H2, de *Hereditário*, em alguns momentos em que a fotografia tem seu foco fechado no rosto dos personagens com suas expressões assustadas, sem revelar o motivo de seu assombro, o que ajuda a deixar o espectador mais ansioso.

Esses elementos são só alguns exemplos de como eles são utilizados para gerar os sentimentos negativos do horror no espectador. Porém, de forma geral, todos os elementos analisados contribuem para o conjunto amorfo que auxilia na geração desses efeitos. A fotografia logicamente está associada às cores, que foram analisadas de forma conjunta, mas também à iluminação e aos planos e enquadramentos de câmera.

Em algumas das sequências analisadas, por exemplo, a iluminação é posicionada para deixar áreas escuras nos cantos do cenário, a fim de que a falta de visibilidade daquele local provoque uma sensação incômoda no espectador. Além disso, há o fato de que as cores usadas podem ser de tons mais frios – que ajudam a trazer esse mesmo desconforto. Pode parecer redundante, mas verifiquei que, quando somados, esses elementos realmente criam essa ambiência de horror implícito que me propus a investigar e preparar o terreno para a aparição do monstruoso, se necessária.

A metodologia aplicada é interessante pelo potencial que ela traz para futuras pesquisas. Considerando que os elementos de análise são comuns a todos os filmes e o fato de que todos os filmes também possuem suas parcelas amorfa e não-amorfa, esse procedimento pode ser utilizado para filmes de outros gêneros para investigar os elementos invisíveis que provocam certos sentimentos no espectador e como o fazem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKER, Ana Maria; ALTNETER, Paola; BARBOZA, Éverton; RODRIGUEZ, Alexia. **Encenação e afeto na composição do horror em Hereditário e Midsommar**. Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 118-144, 2021. Disponível em:

<<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/35722>>

BAECQUE, Antoine de. **Rir, chorar e ter medo no escuro**. In: CORBIN, Alan (org.); COURTINE, Jean-Jacques (org); VIGARELLO, Georges (org). História das emoções: 3. Do final do século XIX até hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 2020. p. 574-603.

BELLIS, Mary. **Major Innovators of Early Motion Pictures**. 21 de jun. de 2019.

Disponível em:

<<https://www.thoughtco.com/history-of-motion-picture-4082865>>. Acesso em: 22 set. 2020.

BLYTH, Michael. **10 great horror films of the 2010s**. British Film Institute, 2019.

Disponível em: <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-horror-films-2010s>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1990. 319 p. (Coleção Campo Imagético).

CHERRY, Brigid. **Horror**. 1ª edição. Nova York: Editora Routledge, ano 2019.

CHION, Michel (1994), **Audio-Vision: Sound on Screen**, Columbia University Press.

CLASEN, Mathias. **Why Horror Seduces**. 1ª edição. Nova York: Editora Oxford University Press, ano 2017.

CONRICH, Ian (org.). **Horror Zone**. 1ª edição. Londres: Editora I.B. Tauris, 2010.

COUTINHO, Iluska. **Leitura e Análise de Imagem**. In: DUARTE, Jorge (org.); Barros, Antonio (org). Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. São Paulo: Atlas, 2005. p. 330-344.

Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0054067/>>. Acesso em: 26 maio. 2023.
sem autor: **A Maldição do Demônio**. IMDB.

Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0113269/>>. Acesso em: 26 maio. 2023.
sem autor: **Ilusões Perigosas**. IMDB.

Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0202566/>>. Acesso em: 26 maio. 2023.
sem autor: **Satana**. IMDB.

Disponível em: <<http://thecinemaarchives.com/2020/08/17/the-250-best-directors-of-all-time/>>. Acesso em: 17 ago. 2021. sem autor: **The 250 Best Directors of All-Time**. The Cinema Archives, 2020.

Disponível em:
<https://www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/top_100_horror_movies/>. Acesso em:
17 ago. 2021. sem autor: **Top 100 Horror Movies**. Rotten Tomatoes, 2020.

DIXON, Wheeler Winston. **A History of Horror**. 1ª edição. Estados Unidos: Rutgers University Press, ano 2010.

EWING, Jeff. **The Definitive Top 10 Horror Films Of The Decade**. Forbes, 2019.
Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/jeffewing/2020/12/31/the-definitive-top-10-horror-films-of-the-decade/?sh=3328cc676c8f>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FOLLOWS, Stephen. **The Horror Report**. Londres: [s.n.], ano 2017.

FREELAND, Cynthia. **Horror and Art-Dread**. In: PRINCE, Stephen (org.). The Horror Film. Brunswick: Rutgers University Press, 2004. p. 189-205.

GERBASE, Carlos. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Primeiro Filme, 2021. Disponível em: <<https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 26 maio. 2023.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª edição. São Paulo: Editora Atlas, ano 2008.

HARRIS, Mark. **A Timeline of the History of Hollywood Horror Movies**. 29 de abr. de 2019. Disponível em: <<https://www.liveabout.com/a-timeline-history-of-horror-movies-1873246>>. Acesso em: 22 set. 2020.

HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. 1ª edição. Plymouth: Editora The Scarecrow Press, ano 2008.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. 1ª edição. Londres: Editora Pearson Education Limited, ano 2004.

JOLY, Martine. **Introdução À Análise Da Imagem**. 11ª edição. São Paulo: Editora Papirus, 1994.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

KEETLEY, Dawn. **Introduction: Defining Folk Horror**. Revenant. Disponível em: <http://www.revenantjournal.com/contents/introduction-defining-folk-horror-2/#_edn2>. Acesso em: 03 fev. 2022.

KEETLEY, Dawn. **Introduction: The Blood on Satan's Claw at 50**. Horror Homeroom. Disponível em: <<http://www.horrorhomeroom.com/introduction-the-blood-on-satans-claw-at-50/>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

KING, Stephen. **Why We Crave Horror Movies**. In: FUNK, Susan (org.); MCMAHAN, Elizabeth (org); COLEMAN, Linda (org). The Simon and Schuster Short Prose Reader. Nova York: Simon & Schuster, 2006. p. 280-82.

LEFFEL, Aline. **It**. Alina's Medialysis, 2020. Disponível em: <<https://alinasmedialysis.com/it/>>. Acesso em: 23 set. 2020. MAANEN, John Van. Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface. *Administrative Science Quarterly*, New York, vol. 24, n. 3, 520-526, 1984.

LEWIS, Clive Staples. **The Problem of Pain**. 1ª edição. São Francisco: Editora HarperOne, 1940.

LITTLETON, Kati. **Hereditary Explained-Meaning of Words: Satony, Zazas, & Liftoach Pandemonium in A24's Hereditary**. Signal Horizon, 2020. Disponível em: <<https://signalhorizon.com/hereditary-explained-meaning-of-words-satony-zazas-liftoach-pandemonium-in-a24s-hereditary/>>. Acesso em: 26 mai. 2023.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**. 1ª edição. Nova York: Editora Dover Publications, 1973.

LYONS, Kevin. **Blood on Satan's Claw (1970)**. The EOFTV Review, 2018. Disponível em: <<https://eofftvreview.wordpress.com/2018/05/02/blood-on-satans-claw-1970/>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

MAANEN, John Van. **Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface**. *Administrative Science Quarterly*, New York, vol. 24, n. 3, 520-526, 1984.

MARIANI, Luciano. **"Why do we pay to get scared?" The paradoxical lure of horror films**. abr. de 2019. Disponível em: <<http://www.cinemapocus.eu/Studi%20sul%20cinema/horror.html>>. Acesso em: 28 set. 2020.

MARKENDORF, Marcio (org.); ZANINI, Claudio Vescia (org.); ROSSI, Aparecido Donizete (org.). **Monstars: monstruosidades e horror audiovisual**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ano 2020.

MELO, Petra Pastl Montarroyos de. **Cinema do medo: um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror**. Recife, 2017. 215f.

METZ, Christian. **Aural Objects**. In: BELTON, John (org.); WEIS, Elisabeth (org.); GASKELL, George (org.). *Film Sound: Theory and Practice*. Nova York: Columbia University Press, 1985. p. 154-161.

NEVES, José Luis. **Pesquisa Qualitativa - Características, usos e possibilidades**. Caderno de Pesquisas em Administração, São Paulo, vol. 1, n. 3, 2ª sem., 1984.

PÉRSIGO, Patrícia; WEBER, Andréa. **Pesquisa de Opinião Pública: princípios e exercícios**. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2017.

PHILLIPS, Kendall. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. 1ª edição. Westport: Editora Praeger, 2005.

ROSE, Diana. **Análise de imagens em movimento**. In: BAUER, Martin W. (org.); GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.

SCHAEFFER, Pierre (1966), **Traité des objets musicaux**, Le Seuil, Paris.

SCHNEIDER, Steven. **Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror**. In: *Other Voices*. University of Pennsylvania. Pensilvânia: v.1, n. 3, 1999. Disponível em:
<<http://www.othervoices.org/1.3/sschneider/monsters.php>>

SIPOS, Thomas. **Horror Film Aesthetics: Creating the visual language of fear**. North Carolina: McFarland & Company, 2010

SKAL, David. **Foreword: What We Talk About When We Talk About Monsters**. In: PICARD, Caroline Joan (org.); BROWNING, John Edgar (org.). *Speaking of Monsters: a Teratological Anthology*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 12-14.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. **Metodologia da análise de imagens.**

Contracampo, Niterói, Janeiro, p. 147-158, 2000. Disponível em:

<<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17306/10944>>

WALTON, Saige. **Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and**

The VVitch. abr. de 2018. Disponível em: <[http://www.screeningthepast.com/issue-43-](http://www.screeningthepast.com/issue-43-dossier-materialising-absence-in-film-and-media/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/)

[dossier-materialising-absence-in-film-and-media/air-atmosphere-environment-film-](http://www.screeningthepast.com/issue-43-dossier-materialising-absence-in-film-and-media/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/)

[mood-folk-horror-and-the-vvitch/](http://www.screeningthepast.com/issue-43-dossier-materialising-absence-in-film-and-media/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/)>. Acesso em: 24 jun. 2021.

WOLFE, April. **The 21 Masters Of Horror Shaping the Genre Right Now.** Rotten

Tomatoes, 2019. Disponível em: <[https://editorial.rottentomatoes.com/article/masters-](https://editorial.rottentomatoes.com/article/masters-of-horror-shaping-the-genre-right-now/)

[of-horror-shaping-the-genre-right-now/](https://editorial.rottentomatoes.com/article/masters-of-horror-shaping-the-genre-right-now/)>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FILMOGRAFIA

Ano	Título no Brasil	Título original	Direção	País
1896	A Mansão do Diabo	Le Manoir du Diable	Georges Méliès	França
1905	O Ganso Elétrico	The Electric Goose	Alf Collins	Reino Unido
1910	Frankenstein	Frankenstein	J. Searle Dawle	Estados Unidos
1912	Satã	Satana	Luigi Maggi	Itália
1915	O Golem	Der Golem	Paul Wegener; Henrik Galeen	Alemanha
1917	O Golem e a Dançarina	Der Golem und die Tänzerin	Paul Wegener; Rochus Gliese	Alemanha
1920	O Golem, Como Ele Veio ao Mundo	Der Golem, wie er in die Welt kam	Paul Wegener; Carl Boese	Alemanha
1920	O Gabinete do Dr. Caligari	Das Cabinet des Dr. Caligari	Robert Wiene	Alemanha
1922	Nosferatu	Nosferatu	F. W. Murnau	Alemanha
1922	Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos	Häxan	Benjamin Christensen	Suécia, Dinamarca
1926	Fausto	Faust – eine deutsche Volkssage	F. W. Murnau	Alemanha
1927	O Gato e o Canário	The Cat and the Canary	Paul Leni	Estados Unidos
1928	O Terror	The Terror	Roy Del Ruth	Estados Unidos
1931	Drácula	Dracula	Tod Browning	Estados Unidos
1931	Frankenstein	Frankenstein	James Whale	Estados Unidos

1942	Sangue de Pantera	Cat People	Jacques Tourneur	Estados Unidos
1959	A Casa dos Maus Espíritos	House on Haunted Hill	William Castle	Estados Unidos
1960	A Maldição do Demônio	La Maschera del Demonio	Mario Bava	Itália
1960	Psicose	Psycho	Alfred Hitchcock	Estados Unidos
1960	O Solar Maldito	House of Usher	Roger Corman	Estados Unidos
1961	Grito de Pavor	Taste of Fear	Seth Holt	Reino Unido
1961	A Faca na Água	Nóż w wodzie	Roman Polanski	Polônia
1962	Muralhas do Pavor	Tales of Terror	Roger Corman	Estados Unidos
1965	Repulsa ao Sexo	Repulsion	Roman Polanski	Reino Unido
1966	---	The She Beast	Michael Reeves	Reino Unido
1967	Sob o Poder da Maldade	The Sorcerers	Michael Reeves	Reino Unido
1968	O Caçador de Bruxas	Witchfinder General	Michael Reeves	Reino Unido
1969	O Bebê de Rosemary	Rosemary's Baby	Roman Polanski	Estados Unidos
1971	O Estigma de Satanás	The Blood on Satan's Claw	Piers Haggard	Reino Unido
1973	O Exorcista	The Exorcist	William Friedkin	Estados Unidos
1973	O Homem de Palha	The Wicker Man	Robin Hardy	Reino Unido

1974	O Massacre da Serra Elétrica	The Texas Chainsaw Massacre	Tobe Hooper	Estados Unidos
1974	A Casa da Noite Eterna	The Legend of Hell House	John Hough	Reino Unido
1976	Uma Filha para o Diabo	To the Devil a Daughter	Peter Sykes	Reino Unido
1976	A Profecia	The Omen	Richard Donner	Estados Unidos, Reino Unido
1977	Suspiria	Suspiria	Dario Argento	Itália
1978	---	Within the Woods	Sam Raimi	Estados Unidos
1978	Halloween - A Noite do Terror	Halloween	John Carpenter	Estados Unidos
1980	Mansão do Inferno	Inferno	Dario Argento	Itália
1981	Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio	The Evil Dead	Sam Raimi	Estados Unidos
1987	Uma Noite Alucinante 2	Evil Dead II	Sam Raimi	Estados Unidos
1995	Ilusões Perigosas	Haunted	Lewis Gilbert	Reino Unido
1999	A Bruxa de Blair	The Blair Witch Project	Daniel Myrick; Eduardo Sánchez	Estados Unidos
2000	A Bruxa de Blair 2 - O Livro das Sombras	Book of Shadows: Blair Witch 2	Joe Berlinger	Estados Unidos
2001	Os Outros	Los Otros	Alejandro Amenábar	Espanha
2005	O Exorcismo de Emily Rose	The Exorcism of Emily Rose	Scott Derrickson	Estados Unidos
2007	Atividade Paranormal	Paranormal Activity	Oren Peli	Estados Unidos

2011	Sobrenatural	Insidious	James Wan	Estados Unidos
2013	Invocação do Mal	The Conjuring	James Wan	Estados Unidos
2015	A Bruxa	The VVitch: A New-England Folktale	Robert Eggers	Estados Unidos
2018	Hereditário	Hereditary	Ari Aster	Estados Unidos
2019	Midsommar - O Mal Não Espera a Noite	Midsommar	Ari Aster	Estados Unidos
2019	O Farol	The Lighthouse	Robert Eggers	Estados Unidos
2022	O Homem do Norte	The Northman	Robert Eggers	Estados Unidos
2023	Beau tem Medo	Beau is Afraid	Ari Aster	Estados Unidos

ANEXO 1 – ESTADO DA ARTE

Na averiguação do estado da arte, é possível encontrar diversos trabalhos com a temática de cinema de horror. Em pesquisa realizada no Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação (PORTCOM), foram encontrados 16 trabalhos com a procura pela palavra-chave "terror", com 8 relevantes para o tema relacionado ao cinema. Em uma avaliação mais minuciosa, encontrou-se poucos trabalhos com uma análise que pode ser assemelhado à presente proposta de analisar elementos amorfos dentro desse gênero cinematográfico. O termo “terror” foi utilizado em vez de “horror” pelo fato de que a maior parte dos trabalhos nesse portal são escritos em língua portuguesa, e o termo em questão é mais comumente utilizado para definição de filmes do gênero.

Um desses exemplos é o trabalho realizado por Filipe Tavares Falcão Maciel, do Centro Universitário AESO Barros Melo (UNIAESO), titulado "Estética Sonora no Cinema de Terror: Diferenças nos Efeitos Surpresas em Ringu e O Chamado", em que o autor trabalha com a análise de efeitos sonoros e trilha sonora em dois filmes de horror. Esses dois elementos, conforme é descrito no capítulo de metodologia, fazem parte da análise dessa pesquisa em dois contextos, o diegético e o extradiegético.

Em outro trabalho, de nome "Cinema Estético: A Construção da Imagem Fílmica em O Iluminado", escrito por Juliana Porto Chacon, da Universidade Paulista (UNIP), a autora investiga diversos recursos de composição audiovisual usados pelo diretor Stanley Kubrick para compor a estrutura narrativa e as sensações que o filme gera no espectador. De mesma forma, alguns desses elementos serão utilizados também na análise dessa pesquisa.

No acervo do portal de periódicos da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pesquisou-se pelos termos "horror" e "cinema", e foram encontrados 1680 documentos. Em maior parte, encontrou-se arquivos na categoria de artigos e escritos em língua inglesa, que possui 1476 documentos, enquanto espanhol possui 125, apenas 89 em português e 65 em outras línguas.

Um dos artigos analisados, cuja temática está dentro do conceito de amorfo no cinema de horror, é chamado "O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo", de Rodrigo Carreiro (2020). O autor analisa desde a década de 1990 o som no cinema do gênero e o conteúdo não semântico da voz dos personagens. Ele explica

essa maior ênfase na respiração humana para compor o som diegético das obras de horror ativa um potencial sinestésico que auxilia no maior engajamento afetivo do espectador para com o personagem que ele vê em tela.

O artigo "A representação do mal feminino no filme A Bruxa (2016)", escrito por Gabriela Muller Larocca (2019), tem sua relevância para a presente pesquisa por ter como objeto de análise um dos filmes que compõem o corpus. A autora traz uma discussão a respeito da associação das mulheres e do feminino com entidades do mal e como uma tradição antifeminista se consolidou para formar essa imagem, e como o filme é interpretado com base nesse viés.

O artigo em inglês chamado "Além da morte e do luto em A Dark Song e We Are Still Here" (traduzido livremente de "Beyond Death and Mourning in A Dark Song and We Are Still Here"), de Agnieszka Kotwasińska (2017) trabalha com dois filmes para entender aplicação dos conceitos de luto nos filmes de horror. O artigo da autora estuda filmes que podem ser relacionados tanto com Hereditário - pelo luto de ente querido que é abordado no universo fílmico - quanto A Bruxa - pela questão do ocultismo e da bruxaria que se fazem presentes nas obras.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br