



FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO: JORNALISMO

Maria Eduarda Bezerra Bahouth

**ESTUDO DOS ELEMENTOS DO TERROR PSICOLÓGICO: UMA ANÁLISE DO
FILME *O ILUMINADO* (1980) DE STANLEY KUBRICK**

Brasília

2012

MARIA EDUARDA BEZERRA BAHOUTH

**ESTUDO DOS ELEMENTOS DO TERROR PSICOLÓGICO: UMA ANÁLISE DO
FILME *O ILUMINADO* (1980) DE STANLEY KUBRICK**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado como um dos requisitos para
a conclusão do curso de Jornalismo do
UniCEUB – Centro Universitário de
Brasília.

Orientadora: Cláudia Busato

Brasília

2012

MARIA EDUARDA BEZERRA BAHOUTH

**ESTUDO DOS ELEMENTOS DO TERROR PSICOLÓGICO: UMA ANÁLISE DO
FILME *O ILUMINADO* (1980) DE STANLEY KUBRICK**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado como um dos requisitos para
a conclusão do curso de Jornalismo do
UniCEUB – Centro Universitário de
Brasília.

Orientadora: Cláudia Busato

Brasília, 29 de novembro de 2012.

Banca examinadora

Prof.(a): Cláudia Busato
Orientadora

Prof.:
Examinador

Prof.(a):
Examinador

“Preciso atingir a escuridão com clareza”.

(Manoel de Barros)

Arlinda e Yria, por estarem sempre em meu coração.
Aos meus amados pais e irmã, por todo amor, alegrias, paciência e apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus amados pais por toda atenção, apoio e amor. Por fazerem de mim uma pessoa melhor, de espírito íntegro e alma calma para lutar pelos meus sonhos. E a minha irmã, por todo o companheirismo e alegrias. A esses que são as melhores pessoas que tenho em minha vida, juro meu amor descabido.

Aos meus anjos da guarda, D^a. Arlinda e D^a Yria, amadas avós que sempre deixaram claro o amor e orgulho que sentiam por mim. A essas agradeço os ensinamentos de amor ao próximo, crença na justiça e na verdade e aos atos de verdadeiro altruísmo. Tenho certeza que cuidam de mim aonde quer que estejam.

Aos meus queridos amigos, que ao longo dos anos estiveram comigo nos momentos de felicidade desenfreada e nas lágrimas desprendidas. Meu muito obrigado, por me mostrarem que a vida pode sim ser um passeio à sombra repleto de felicidades.

Aos mestres, que no decorrer dos últimos anos tanto me ensinaram e fizeram com que eu acreditasse que com conhecimento o mundo no qual vivemos pode ser muito mais justo, livre e igual.

Não há palavras que consigam denotar o meu sentimento de reconhecimento diante de todo apoio, afeto, ensinamentos e compreensão direcionados a mim. O meu “muito obrigado” dirigido às pessoas queridas se torna pequeno diante de tudo a que tenho a agradecer, porém, é a única expressão que consegue significar humildemente tudo o que sinto. Então, a todas as pessoas que de alguma forma fizeram e fazem parte da minha vida, o meu muito obrigado!

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo estudar e compreender como filmes do gênero horror têm a capacidade de suscitar nas pessoas o sentimento de medo através de elementos da própria película. O presente trabalho analisou e compreendeu como se dá a construção da sensação crescente de medo no filme *O Iluminado* (“The Shining”, UK, 1980, Stanley Kubrick), um dos mais importantes e celebrados exemplares do gênero terror/horror dos anos 80. O filme tem o roteiro baseado no livro homônimo do autor Stephen King, notório escritor de contos do gênero. O destaque deste longa-metragem fica por conta da forma pela qual o horror, tanto sobrenatural quanto psicológico, se desenvolve, simultaneamente. Além disso, a análise vai observar a relação de causa-efeito do gênero horror/terror e suas características, além dos elementos que compõem o ambiente e propondo a discussão de como os “pontos de pressão” do filme podem envolver o espectador, despertando sentimentos de medo, angústia e suspense.

Palavras-chave: Cinema; Gênero; Horror; Stanley Kubrick;

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 2. PSICOLOGIA DO MEDO | |
| 2.1. O que é o medo? | 11 |
| 2.1.1. Definição de Carl Jung para a emoção medo..... | 12 |
| 2.2. Gênese do medo..... | 12 |
| 2.3. Causas do medo..... | 12 |
| 2.4. Fases progressivas do medo..... | 14 |
| 3. HISTÓRIA DO CINEMA | 17 |
| 3.1. A invenção do cinema..... | 17 |
| 3.2. A representação do cinema no mundo..... | 18 |
| 3.3. Gênero cinematográfico: horror..... | 21 |
| 3.4. Prazer em sentir medo: cinema de horror..... | 25 |
| 4. ANÁLISE | |
| 4.1. Objetivo da análise..... | 28 |
| 4.2. Metodologia..... | 30 |
| 4.3. <i>O ILUMINADO</i> (1980) um filme de Stanley Kubrick..... | 35 |
| 4.4. <i>O ILUMINADO</i> e as fases progressivas do medo na análise fílmica..... | 36 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 48 |
| REFERÊNCIAS | 50 |

1. INTRODUÇÃO

O cinema nasceu como uma técnica para reprodução da realidade – e esta arte ganhou novas leituras no decorrer destes 117 anos de história. No entanto, pouco a pouco, se transformou em um veículo que trouxe interpretações da realidade e artes de expressão” (CHAUÍ, 1999, p.408). Isso porque o cinema não serve apenas como “espelho” da realidade, mas também para trazer diferentes visões sobre o real e dar vida àquilo que só existe no campo da imaginação.

Seu surgimento não data da pré-história ou da antiguidade, mas de dezembro de 1895, quando os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière fizeram a primeira exibição pública de imagens projetadas por meio de um aparelho chamado cinematógrafo. Desde então, ano após ano, o cinema ganhou espaço na sociedade como uma forma de entretenimento, reflexão e/ou manifestação artística. A estética, a arte, o fazer cinema e nele colocar objetos, palavras, e técnicas para despertar sentimentos, tais como ódio, ternura, suspense, angústia, medo e tristeza, entre outros nas pessoas que assistem aos filmes. Todas essas sensações dependem de uma via bilateral: tanto o filme deve se mostrar capaz de levar sua mensagem ao espectador quanto o espectador deve estar aberto ao que virá. As películas têm a capacidade de provocar com suas imagens, sons, cores, formas de gravação as mais diversas sensações.

Nesta trajetória da história do cinema no mundo entram todas as inquietações próprias das artes, acrescidas de todas aquelas outras específicas de uma arte da imagem e do som em movimento. O cinema, arte da visão, assim como a música é uma arte da audição deveria nos conduzir a uma ideia visual constituída de vida e movimento, a concepção de uma arte do olho.

Um dos gêneros que mais se beneficiam do fato de o cinema ser um produto da mente e possibilitar a criação de mundos é o horror – também conhecido como terror ou suspense de horror. Isso porque se trata de um estilo que recorre ao extra-humano, surreal ou simplesmente absurdo quase como uma condição de existência.

O presente trabalho pretende analisar e compreender como se dá a construção da crescente sensação de medo do filme *O Iluminado* (“*The Shining*”, UK, 1980, Stanley Kubrick), um dos mais importantes e celebrados exemplares do gênero terror/horror dos anos 80. O filme tem o roteiro baseado no livro de mesmo nome, do escritor Stephen King de 1973. Tanto o livro quanto o filme, à primeira vista, não apresenta eventos inéditos ou extraordinários. Variadas obras do gênero

já haviam abordado famílias em crise, premonições (ou visões) e hotéis (ou casas) assombrados. O destaque fica por conta da forma pela qual o horror, tanto sobrenatural quanto psicológico, se desenvolve, simultaneamente.

O trabalho se dividira em três capítulos, o primeiro irá tratar sobre o que é o medo e como ele influi na vida humana, sua gênese, suas causas e por fim a teoria do psicólogo Emilio Mira y López que propõe uma teoria sobre as fases que o ser humano pode passar até chegar ao derradeiro horror.

O segundo capítulo, traz uma reflexão sobre a criação do cinema, história e influência no mundo além de apresentar um panorama sobre o gênero horror/ terror nas películas. Além de tratar do por quê as pessoas pagam para levar sustos, quais causas que as levam a gostar tanto de filmes que tem o objetivo de levar os sujeitos a terem medo.

O último capítulo tratará da análise propriamente dita. Neste trabalho a análise vai servir para estudar os fragmentos fílmicos e identificar os elementos que compõe o ambiente de horror envolvendo o telespectador despertando diversos sentimentos como medo, angústia e suspense e para isso foi feito um trabalho em duas partes. A primeira envolve a seleção de fragmentos do filme, serão três sequências de fragmentos que serviram de base para um estudo de descrição, e a segunda parte do trabalho vai ser de interpretação desses fragmentos que servirão de amostras do filme como um todo. Além de proporcionar um panorama geral sobre história do cinema e gênero cinematográfico, e principalmente sobre como podemos compreender o sentimento medo.

2. MEDO

2.1. O QUE É O “MEDO”?

De acordo com o professor Emílio Mira y Lopez, autor de *Os Quatro Gigantes da Alma* de 1991, há três emoções primárias do homem, nas quais se encontram toda a gama de reflexos e deflexões de fuga, agressão e fusão possessiva. Seus nomes são: medo, ira e amor, que juntos da força denominada dever, que irá guiar o homem por meio das leis, normas e costumes. Essas quatro forças consolidadas irão formar a base da psique humana. Este estudo enfatiza a emoção do medo. Intenta explorar e identificar que modos esses sentimento age nos seres humanos, como afetam o seu estado psíquico e o controle sobre seus corpos.

É necessário lembrar o significado de “medo”, que de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, medo do latim *metus*, significa:

1. Estado emocional resultante da consciência de perigo ou de ameaça, reais, hipotéticos ou imaginários. = FOBIA, PAVOR, TERROR;
 2. Ausência de coragem (ex.: medo de atravessar a ponte). = RECEIO, TEMOR ≠ DESTEMOR, INTREPIDEZ;
 3. Preocupação com determinado fato ou com determinada possibilidade (ex.: tenho medo de me atrasar). = APREENSÃO, RECEIO.
- (Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=medo>. Acesso em: 01 de Agosto. 2012)

Fiquemos com a primeira definição, que o medo evoca a compreensão de que algo ou alguém pode nos atingir e nos afetar negativamente. É necessário também compreender que o horror enquanto estética advém da comparação com elementos reais, de modo que haja, na vida real, algo que se assemelhe àquilo que é visto em filmes.

Mas como sabemos toda palavra assume inúmeras significações, principalmente quando se aplicam a designar sentimentos tão complexos, como explicou Mário Gonçalves (s.d), em seu livro *Psicologia do medo*. Na mesma obra Gonçalves cita as palavras “terror”, “pavor”, “temor”, “susto”, “receio” como sinônimos da palavra “medo”.

Mas como o próprio autor escreve, “de fato, essas palavras representam sinônimos imperfeitos, porque indicam gradações e modalidades diversas de um mesmo sentimento.” (VIANA, s.d., p.11).

2.1.1. DEFINIÇÃO DE CARL JUNG PARA A EMOÇÃO “MEDO”

O psicólogo Francesco Pieri explica que de acordo com os estudos de Carl Gustav Jung, fundador da psicologia analítica, o medo é a emoção relativa a uma condição de perigo em que se encontra o sujeito em relação a algo que já é determinado, mas não inesperado. No âmbito psicanalítico, o medo é interpretado como emoção primária de defesa diante de uma condição de perigo que pode ser real, antecipada através de uma previsão, evocada por uma lembrança ou então produzida pela atividade fantástica. É interpretado também como fobia quando é prolongado e se ativa diante de objetos ou situações não consideráveis como ameaçadores.

Pieri escreve que, “o medo é fundamentalmente interpretado como necessário à constituição tanto da *consciência moral* como da assim chamada *consciência gnosiológica*, isto é, da consciência do funcionamento da própria consciência (complexo; moralidade)” (PIERI, 2002, p. 313).

2.2. GÊNESE DO MEDO

“O medo é, por consequência, um fato comum aos animais chamados irracionais e ao homem, sob formas diversas e em graus também diversos. É um fato natural.” (VIANA, s.d., p.438).

O medo vai procurar suas raízes no instinto de legítima defesa. Tudo quanto, para o homem, oferece perigo é fonte de medo. O qual implica não só a consciência do perigo, mas também na impossibilidade de o afrontar ou a presunção dessa impossibilidade e é por isso mesmo que , às vezes, só depois de ocorrido qualquer fato, o medo surge, assim explica Mário Gonçalves (s.d.).

2.3. CAUSAS DO MEDO

O medo representa uma emoção complexa, pois se acha integrado pela combinação de vários processos que surgiram ao longo da evolução biológica humana. O professor de psicologia Emílio Mira y López elenca quatro fatores que são intrínsecos a esse sentimento, “em primeiro lugar a tendência a não reverter certas reações produzidas por modificações especiais do estímulo celular que origina no organismo uma invalidez parcial e temporária, que se traduz por uma diminuição de suas atividades vitais.” (MIRA Y LÓPEZ, 1991, p.19). O que quer dizer

que, o organismo humano responde ao estímulo fobígeno¹ com uma diminuição de suas atividades vitais (alteração no metabolismo das células e uma diminuição dos batimentos cardíacos).

O autor coloca em segundo lugar os “efeitos nociceptivos”, que são efeitos que estimulam a provocação de dor, que desencadeiam no sistema nervoso um “bloqueio”, uma inibição ou intercepção dos impulsos, deixando a pessoa que se sente afligida sem quaisquer reações, assim explica Mira y López, “deixando o SER suspenso e angustiado, quer dizer, reduzindo a simples ponto psíquico, sem volume nem iniciativa pessoal.” (MIRA Y LÓPEZ, 1991, p. 20).

Em terceiro lugar, aparece uma primeira reação defensiva contra esse “efeito nociceptivo” de acordo com o autor, “consistindo no reforço dos dispositivos propulsores da translação, para empreender a fuga ou afastamento, em sentido oposto ao da ação nociceptiva”, porém, esta ação é anulada não só pela impossibilidade de realizar a fuga, como também pelo “processo de condicionamento reflexo negativo” que quer dizer que, se o homem sofre o medo ante a situação absoluta, concreta e presente ele também o sentirá ante aos sinais associados a esta situação. Com isso, não consegue fugir daquela ocasião, prevendo talvez, mais malefícios do que benefícios com sua decisão.

E por último, há o medo imaginário, que de acordo com o professor Emílio, constitui a quarta e pior de suas modalidades fatoriais.

Ocasionado por uma presunção analógica e fantástica que leva o homem ao temor do desconhecido e, singularmente, ao medo do inexistente e do inesperado; culminando tudo isso no MEDO e na angustiante a face côncava da realidade: o NADA. (MYRA Y LÓPEZ, 1991, p. 20).

Nesta quarta proposição, o homem não sabe do que tem medo e sua mente trabalha evidenciando e amplificando temores com sua imaginação. “O medo existe, dentro dele próprio; não é uma criação humana. O homem apenas o desenvolve com o seu poder de fantasia.” (VIANA, s.d, p. 438). Esses são quatro fatores que são causas integrantes do medo, são elementos que são intrínsecos da própria estrutura da psique humana. É necessário fazer uma distinção entre causa e motivo, enquanto as causas são apenas quatro, os motivos do por que de se ter medo podem ser infinitos por serem alheios à estrutura pessoal.

E existem ainda três tipos de exposição do medo no ser humano. Como explica Mira y López (1991), o primeiro que é o “instintivo” que diz respeito à forma

¹ Fobígeno: Termo utilizado pelo autor Emílio Mira y López para designar estímulo provocador de Medo, o qual gera fobia. O termo será utilizado para maior concisão expositiva.

primitiva como se manifesta a retração ou debilitação do metabolismo vital do ser que sob a ação maléfica, “dando lugar à suspensão das atividades em curso e à adoção da postura que oferece a mínima superfície vulnerável possível” (MIRA Y LÓPEZ, 1991, p.34).

“Racional” que é o “medo lógico”, aquele que pode ser denominado de “profilático”. É um medo condicionado pela própria experiência e baseado na razão e manifesta-se muitas vezes na forma de tendência a fuga prévia. E por último, o Medo “imaginativo”, que tem como característica essencial “que o objeto que o condiciona nunca constituiu causa de medo orgânico para o sujeito e se encontra ligado apenas a um verdadeiro estímulo fóbigeno, através de uma cadeia de associações, mais ou menos larga e descontorcida.” (MYRA Y LÓPEZ, 1991, p.37).

2.4. FASES PROGRESSIVAS DO MEDO

Mira y López, estabeleceu seis níveis de intensidade fóbigena e a existência do medo vai ser construída em cima da prudência, concentração, alarme, angústia, pânico e terror. O autor ainda explica que:

De modo geral, pode-se dizer que nas três primeiras fases (prudência, cautela e alarme) a praxia (conduta motora individual) é ainda satisfatoriamente controlada pela personalidade, enquanto que, nos três últimos, se acelera e precipita sua total desorganização e abolição. (MYRA Y LÓPEZ, 1991, p. 39)

Portanto, as três primeiras fases supracitadas no trecho acima estão voltadas para um estado de alarme e cautela da mente. Enquanto as três últimas fases, também citadas acima são fases das quais o corpo e a mente já não podem mais “controlar” e acabam se tornando reféns da ação fóbigena. É importante ressaltar que apesar dos níveis estarem estabelecidos em uma determinada ordem, que seguem uma linha evolutiva de passagem de um para o outro, não necessariamente, um indivíduo terá sintomas de apenas de um deles.

A primeira fase é a “prudência”, que é quando o indivíduo adota uma atitude modesta, de autolimitação voluntária de suas ambições e possibilidades de criação, destruição ou domínio. O sujeito é levado a fazer racionalizações no intuito de se convencer de que o comportamento que presencia é coerente, buscando explicações lógicas para tais ações que estão ocorrendo.

Logo em seguida temos a fase da “concentração”, na qual a pessoa tem uma atitude cautelosa e concentrada, mas em sua mente há um estado crescente de

preocupação. Para superá-lo o indivíduo concentra sua coragem. Já fisicamente, a pessoa aparenta estar tranquila e sensata diante do fato de não conseguir obter respostas lógicas ou satisfatórias para aquelas ações fobígenas.

Na fase do “alarme” o sujeito agora possui uma atitude de desconfiança intensa, surgem vacilações motoras como tremores e em sua mente há uma “ruminação mental”, que significa que o sujeito volta obsessivamente ao mesmo pensamento. O julgamento perde sua clareza, a ansiedade já não é mais controlada e existe um abalo diante da perspectiva de perigo.

A quarta fase é a “angústia”, e nesta a pessoa já não consegue mais conter suas emoções (ira, ansiedade, temor) diante a situação fobígena, o corpo já quase não mais o obedece, em curso da total para a perda de controle. A penúltima fase se caracteriza pelo “estado de pânico” que é o momento no qual não se sabe mais o que pensar, quais sentimentos se afloram ou como agir. Neste estado, o corpo está agitado e não segue uma ordem de comandos, há de se observar como escreveu o professor Mira y López, que “a força muscular parece centuplicada, mas é cegamente liberada em atos que só por casualidade resultam adequados.” (MYRA Y LÓPEZ, 1991, p.43), indicando que a mente e o corpo apesar de já quase não mais responderem a estímulos, “ativam” inconscientemente um processo de fuga da ação daninha.

Estes cinco elementos conduzem o sujeito ao derradeiro “terror”, sexta e última fase do estudo do professor Emílio Mira y López. O “terror” é caracterizado pela máxima intensidade da ação do Medo, levando o corpo e a mente ao estado de clímax e total desorientação. O sujeito fica adormecido, pálido, sem qualquer reação, não há nele nenhuma expressão ou qualquer reação motora e há total indiferença diante do agente fobígeno. Nesta situação cabe usar literalmente a expressão popular “morto de medo”, de tão espantosa é a inércia na qual a mente e o corpo se sujeitam.

Mais adiante voltaremos a utilizar essas seis fases de progressão do Medo para melhor explorar os “pontos de pressão fóbica” (como Stephen King gosta de chamar os momentos que fazem o observador ter medo, tanto dentro da obra literária, quanto da cinematográfica) no filme *O iluminado* (1980), do diretor Stanley Kubrick, inspirado na obra homônima de Stephen King considerado nos dias atuais o mestre do horror moderno literário.

3. HISTÓRIA DO CINEMA

O cinema nasce como uma técnica para reprodução da realidade – e esta ideia ganhará novas leituras no decorrer destes 117 anos de história. No entanto, pouco a pouco, vai se transformar em um veículo que traz “interpretações da realidade e artes de expressão” (CHAUÍ, 1999, p.408). Isso porque o cinema não serve apenas como “espelho” do real, mas também para trazer diferentes visões sobre o real e dar vida aquilo que só existe no campo da imaginação (a irrealidade, a fantasia, o devaneio).

Seu surgimento não data da pré-história ou da antiguidade, mas de dezembro de 1895, quando os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière fizeram a primeira exibição pública de imagens projetadas por meio de um aparelho chamado cinematógrafo. Desde então, ano após ano, o cinema ganhou espaço na sociedade como uma forma de entretenimento, reflexão e/ou manifestação artística.

A evolução artística do cinema tem cem anos e uma década. Nesta trajetória entram todas as inquietações próprias das artes, acrescidas de todas aquelas outras específicas de uma arte da imagem e do som em movimento. O cinema, arte da visão, deveria nos conduzir a uma ideia visual constituída de vida e movimento, à concepção de uma arte do olho, transformada em uma inspiração perceptiva que se desenvolve em sua continuidade e que atinge, assim como a música, nossos pensamentos e sentimentos. (STAM, 2000, p.51).

3.1.A INVENÇÃO DO CINEMA

Começo este capítulo citando o professor e doutor em comunicação social, Arlindo Machado da PUC - SP, sobre determinar uma data precisa do surgimento do cinema na sociedade:

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e os ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhas quanto a civilização de que somos filhos. (MACHADO, 1997, p. 14)

Gérard Betton afirma que “o fenômeno da persistência da imagem retiniana, que está na origem do cinema, havia sido observado há muito tempo, provavelmente desde os finais do século X (BETTON, 1984, p. 7). Mas a chamada “sétima arte” nasce realmente a partir da evolução da câmera fotográfica. No século XV, há o

surgimento da câmara escura latim *câmera obscura* seu princípio consiste, como explica o historiador Laurent Mannoni (2003):

Se fizermos um pequeno orifício na parede ou na janela de uma sala mergulhada na escuridão, a paisagem ou qualquer objeto exterior serão projetados no interior da sala, na parede oposta ao orifício... De qualquer forma ela (imagem) é projetada de cabeça para baixo, porque os raios que partem dos pontos mais altos e mais baixos da cena exterior, propagando-se em linha reta, cruzam-se ao passar pelo orifício. O 'resultado é uma dupla inversão da imagem, de cima para baixo e da esquerda para a direita'. (MANNONI, 2003, p.31).

Com o passar do tempo e com as invenções tecnológicas, as técnicas se aperfeiçoaram e assim foram surgindo diversos aparelhos que consistiam em reproduzir vários frames fotográficos na intenção de reprodução de movimento. Podem-se citar as invenções do físico belga, Joseph Plateau com seu *fenaquistiscópio*, “este aparelho permite ao sentido da visão a ilusão de movimento quando se vê por ordem e rapidamente uma série de imagens que decompõem este movimento” (BETTON, 1984, p.7).

A “lanterna mágica” criada coincidentemente por diversos inventores por todo o mundo entre os séculos XVII e XVIII foi batizada com este nome em 1668, Mannoni comenta que a “lanterna mágica” foi “a mais artística das ideias-mestras que antecederam o nascimento do cinema.”. (MANNONI, 2003, p.57). A invenção é “uma caixa óptica de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, de forma cúbica, esférica ou cilíndrica, que projeta sobre uma tela branca, numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro.” (MANNONI, 2003, p.58).

Em 1892, Thomas Edison inventou o cinetoscópio que consiste em ser um instrumento de projeção interna de filmes, Betton descreve-o como sendo “uma caixa no interior da qual o filme desfila com um movimento uniforme por detrás de uma lupa. Daí as imagens serem pequenas e só poderem ser vistas por um espectador de cada vez” (BETTON, 1984, p.8).

Enfim, em 1895, Louis Lumière e Auguste Lumière, os irmãos Lumière aperfeiçoaram a invenção de Thomas Edson e criaram o cinematógrafo, esse que viria a ser conhecido mundialmente como: cinema.

3.2. A REPRESENTAÇÃO DO CINEMA NO MUNDO

Com os irmãos Lumière surge o cinema e com eles as narrativas, em 28 de dezembro de 1895, houve a primeira exibição por meio do cinematógrafo para o

público. Foram exibidos “uns filmes curtinhos, filmados em câmera parada, em preto e branco e sem som” (BERNADET, 2000, p.12). Em especial um desses filmes exibidos emocionou o público que estava no *Grand Café*, um trem foi filmado chegando à estação, mas a posição da filmagem fizesse com que o trem fosse vindo de longe e cada vez mais se aproximando, até preencher toda a tela e dando a sensação de que a locomotiva fosse se projetar sobre a plateia. “O público levou um susto de tão real que a locomotiva parecia” (BERNADET, 2000, p.12).

A partir dessa primeira exibição, o cinema foi evoluindo e com o passar do tempo, tornando-se um dos expoentes mais importantes de representação artística, “o cinema ganhou espaço na sociedade como uma forma de entretenimento, reflexão e/ou manifestação artística.” (TAVARES, 2011, p.2). Em seu livro *Convite a Filosofia*, Marilena Chauí diz que, “como o livro, o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzado realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio.” (Chauí, 2001).

O francês George Méliés é considerado o pai do cinema, por ter sido o primeiro a se interessar pela nova arte, sendo o pioneiro na utilização de figurinos e cenários. Méliés até 1914 rodou mais de 400 filmes, entre eles *Viagem a Lua* (1902), “que se pode considerar como o primeiro espetáculo com valor comercial” (BETTON, 1984, p.10).

Após Méliés, surge David W. Griffith, que é conhecido como o criador da linguagem cinematográfica, entre 1908 e 1913, Griffith dirigiu 450 filmes os quais utilizou movimentos de câmera, tipo de filmagem e closes nas personagens e escala de planos, promovendo decupagem de cenas e mostrando diferentes tipos de planos dentro da cena. Foi também o primeiro a realizar um longa-metragem, chamado *O nascimento de uma nação* em 1915.

Entre 1920 e 1929, pós I Guerra Mundial os estúdios nos Estados Unidos, começaram a se consolidar um processo que duraria até a década de 50 e “começaram a vender filmes com temas e estruturas repetidos, criando gêneros” (BERGAN, 2007, p.20). A era do cinema mudou foi o apogeu para a comédia americana como explica Ronald Bergan, devido principalmente ao talento de Charles Chaplin, Harry Lagdon e Stan Laurel e Olive Hardy. Na Europa, pós I Guerra, os países começaram a importar filmes americanos. O cineasta francês Abel Gance, explora a montagem acelerada, com o intuito de mostrar a ideia de

velocidade nas produções e o alemão Sergei Eisenstein revolucionou em suas produções introduzindo “a relação sígnica dentro de sua construção semântica, com isso Eisenstein inaugurou a linha de montagem fundamentada na linguagem simbólica das sequências, através do uso metafóricos” (TAVARES, 2011, p.2).

Em 1929, dezenas de filmes ganham sequências de diálogos gravados. O primeiro filme sonoro foi *O cantor de Jazz* (1927). Arlindo Machado (1997), defende que a imagem sempre irá prevalecer em cima da sonoridade, que está é um complemento para o restante da obra cinematográfica:

Mesmo considerando que a trilha sonora, dos anos 30 para cá, não cessa de evoluir tanto do ponto de vista tecnológico quanto do estético e que, como consequência, o cinema vem se tornando cada vez mais rico no tocante ao tratamento da sonoridade, nada disso altera uma situação primordial ou ‘ontológica’ (...), que é a definição essencialmente *visual* do cinema. Claro, um filme sem som continua sendo um filme e o estatuto do cinema não se altera em decorrência da existência ou não de uma trilha sonora. Um filme mudo é tão legítimo quanto um filme sonoro (MACHADO, 1997. p. 149).

O cinema da década de 30 teve alguns pontos relevantes como, por exemplo, os primeiros filmes coloridos a serem gravados e exibidos, proliferação dos filmes de gênero e o auge dos musicais. Bergan explica que com o início da 2ª Guerra mundial e o fim da crise econômica nos Estados Unidos da América, regularizando os empregos e as arrecadações nos cinemas multiplicaram-se. No pós-guerra, os estúdios enfrentam a criação dos sindicatos e enfrentaram greves. Paralelamente foi a consolidação da animação. Até então, os desenhos animados apareciam apenas como curtas de abertura das exibições dos filmes principais.

Em 1950, surge o rival do cinema, a televisão. “Ao longo da década as bilheterias caíam à medida que as telinhas em preto e branco eram ligadas nas salas de estar.” (BERGAN, 2007, p.44). O cinema teve que reagir usando dispositivos e truques para atrair o público como a criação de *drive-ins*, de filmes tridimensionais como o primeiro longa em 3D, chamado *A sombra e a Escuridão* (1952) de Bwana Devil, e o “cinerama” que consistia em exibir a película em três projetores de 35 mm, em três telas curvas para abranger 140°, a ideia era dar uma “visão panorâmica” do filme.

No início dos anos 60, o cinema sofreu a influência da *Nouvelle Vague* francesa, jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut e Jean-Luc Godard, dentre outros, não filmaram nos métodos tradicionais, “saíram as ruas com câmeras portáteis e equipes pequenas, empregando cortes secos,

improviso, narrativas desconstruídas e referências literárias e de outros filmes. Esses diretores, produtores e atores captaram o espírito do começo dos anos 60". (BERGAN, 2007, p.60).

Entre os anos 70 e 80 o cinema fez grandes produções, abordou temas de ficção científica como a saga de *Stars Wars* (1977) de George Lucas. Foram produzidos também filmes sobre os temas que retratavam a dinâmica da máfia como *Poderoso Chefão* de Francis Copolla (1972) e a guerra no Vietnã, a partir desta década a violência e o sexo sendo abordados de uma forma mais direta nos filmes.

De 1990 aos dias atuais, a grande mudança no cinema foi a troca da fita de celulóide, na transição dos sistemas analógicos para os digitais. Também houve inovações na arte de efeitos especiais e com o advento da informática qualquer pessoa pode escrever um roteiro, gravar e editar em sua própria casa. As facilidades que a tecnologia moderna trouxe para a sociedade facilitaram o acesso ao conteúdo cinematográfico em todos os seus modos.

O teórico e filósofo Hugo Munsterberg, em 1916 concluiu que a fonte que alimenta o filme é a mente. A obra cinematográfica é a forma como o artista consegue se comunicar com as outras pessoas, um veículo de expressão do autor, o filme antes de virar uma forma física e assumir o posto de produto comercial ele vive e nasce na imaginação do cineasta. Para criar, cada diretor vai buscar dentro de si e nas suas referências o que ele quer compartilhar com o seu público e nesse processo irá seguir uma linha de pensamento reunindo diversas características da obra, da forma resultando assim na escolha de um gênero cinematográfico. Um gênero que será uma categoria que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre diversas obras de vários outros autores. No próximo capítulo discutiremos qual é o papel do gênero horror no cinema.

3.3. GÊNERO CINEMATográfico: HORROR

O cinema tem a vantagem de retratar todos os sentimentos possíveis na grande tela, os gêneros cinematográficos utilizam-se principalmente da mente humana e os sentimentos para realizarem o trabalho de entreter e emocionar o público. O jornalista Ricardo Starbolino nos ajuda a compreender como um gênero específico, como o horror tema que será tratado neste trabalho, pode fazer tanto sucesso, sendo o tópico do próximo ponto deste trabalho:

Um dos gêneros que mais se beneficiam do fato de o cinema ser um produto da mente, possibilitar a criação de mundos e transportar o espectador para diferentes situações que não estão presas às amarras do estritamente lógico ou real, é o horror – também conhecido como terror ou suspense de horror. Isso porque se trata de um estilo que recorre ao extra-humano, surreal ou simplesmente absurdo quase como uma condição de existência. Stephen King, um dos mais importantes romancistas do gênero e que teve várias de suas obras adaptadas para o cinema, explica que ‘o trabalho do horror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas’. (JUNIOR, s.d., p.2).

O gênero terror não se origina no cinema, mas sim, na literatura gótica do século XVIII. Antes disso, os narradores orais da antiguidade já utilizavam os elementos de horror tais como eventos sobrenaturais, monstros, mortes violentas, entre outros recursos, para estimular o medo na mente dos ouvintes assim explica o professor de teoria da literatura da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), Júlio França. No artigo *Cinema de horror: o medo é a alma do negócio* de Carolina Tavares, há um trecho que diz:

O imaginário humano é povoado pelo horror desde tempos remotos e a literatura sempre foi uma boa maneira de representação das criaturas presentes nesse gênero, mas somente com a chegada do cinema é que esses seres passaram a causar um medo sem precedentes naqueles que sempre apreciaram as histórias de horror. (TAVARES, 2011, p.1).

Tavares volta a explicar que os filmes dos gêneros horror são caracterizados por uma junção de suspense com terror:

Com o advento do cinema é que se percebe uma diferença entre os estilos das produções e se começa a separá-los por gêneros e de acordo com o senso comum é possível afirmar que qualquer produção composta por um ou mais elementos poderá ser considerada como pertencente a determinado gênero. A variedade é grande e cada um com características próprias, bem como o gênero horror, caracterizadas pelo suspense e pelo terror. (TAVARES, 2011, p.1).

De acordo com King (2007, p. 17), a experiência de pânico nos filmes do gênero pode acontecer em dois diferentes níveis. Existe o horror explícito, que alcança o impacto no público por meio de situações gráficas, do puro e simples choque, e pode ser feito com vários graus de refinamento artístico. O segundo estágio é o horror psicológico, aquele que se baseia na sugestão daquilo que acontece, no estímulo do exercício de imaginação por parte de quem assiste, e não exatamente no que é mostrado. O autor define este exercício como “uma busca ritmada, em movimento” com o objetivo de fazer com que o espectador “viva seu nível mais primário”.

A história do gênero terror como Carolina Tavares sugere pode ser dividida em algumas partes distintas: gênese, era dos monstros, era *underground*, era de ouro e era do horror explícito e de efeitos. A gênese do gênero no cinema inicia-se nos anos 20, com a produção *O gabinete do Dr. Caligari* (1921) de Robert Wiene, “filme que é considerado marco do expressionismo alemão e o primeiro de horror da história.” (TAVARES, 2011, p.3), junto a este podemos citar mais três outros títulos que formam a base do gênero horror no cinema, são eles: *O médico e o monstro* de 1920, do diretor John Barrymore, *Nosferatu* (1921) do diretor Murnau e por fim *O fantasma da ópera* (1925) de Rupert Julian.

O estúdio Universal foi responsável pela criação da “era dos monstros”, uma “galeria de monstros que marcaram a história do cinema por muitos anos” (TAVARES, 2011, p.3), como *Frankenstein* (1921) de James Whale uma adaptação do romance homônimo de Mary Shelley, *Drácula* (1931) de Tod Browning e *A múmia* (1932) dirigido por Karl Freund, esses são alguns exemplos de monstros que foram eternizados nas telas do cinema.

Em 1968 é que acontece uma grande revolução na qualidade das produções e surgem clássicos como *A noite dos mortos vivos* de George Romero, no mesmo ano Roman Polanski com seu horror psicológico em *O bebê de Rosemary* apavora plateias do mundo inteiro. A consagração do gênero só veio na década seguinte, nos anos 70 quando foram lançados filmes com efeitos especiais mais aprimorados e roteiros assustadores como *O exorcista* (1973) de William Friedkin, *O massacre da serra elétrica* de 74, dirigido por Tobe Hooper, *Carrie, a estranha* (Brian de Palma, 1976) que foi a primeira adaptação para o cinema de um livro de Stephen King, considerado nos dias de hoje um dos grandes literários de obras de horror.

Nos anos 1980, surge o horror explícito, não há mais meras insinuações de elementos que possam dar medo, o horror é mostrado em sua totalidade, nesta década em especial os filmes começam a usar movimentos de câmera inovadores e a mesclar efeitos visuais como uma maneira de chamar a atenção da plateia, nesse período filmes importantes como *O iluminado* (1980) dirigido por Stanley Kubrick que fez uma adaptação do romance homônimo de Stephen King. Em 1982, Steven Spielberg escreveu o roteiro de *Poltergeist* que foi dirigido por Tobe Hooper e *A morte do demônio* (1983) do diretor Sam Raimi. “Ainda durante esse período o público que mais consome esses filmes é adolescente e foi ao longo desse tempo que se investiu de forma mais intensa nas produções para esse público.”

(TAVARES, 2011, p.3). E é por isso que as produções como *Halloween* (1978), *Sexta-feira 13* (1980) e *A hora do pesadelo* (1984), tem a temática de grupos de adolescentes que são perseguidos por monstros que habitam o mundo dos sonhos, psicopatas e criaturas que ressuscitam.

Nos anos 1990, a série de filmes *Pânico* (1996 – 2011) dirigida por Wes Craven ditou o tom da década, alguns outros filmes como *Lenda urbana* (1998) e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997) seguem a mesma linha. Temos também produções asiáticas no campo no terror cada vez mais fortes como, por exemplo, *Ringu* (1998) que mais tarde inspiraria o filme norte-americano *O chamado* (2002) e por fim o filme de 99, *Bruxa de Blair* que foi dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez e filmado em forma de “pseudodocumentário”.

De acordo com Carolina Tavares:

Mas o que faz o cinema de horror não é, necessariamente, a narrativa, mas a forma como esta é colocada na tela através dos elementos que constituem o código específico do cinema: enquadramento, movimentos de câmeras, ângulos de visão e tomada assim como a luz, o som e a composição fotográfica. O que permite a existência do medo é a quebra dos padrões da normalidade que conhecemos como segura, pois nós não estamos preparados para as bizarras situações apresentadas na tela. (TAVARES, 2011, p.6).

O medo de coisas desconhecidas ou até medos escrachados sempre fizeram parte do ser humano. O cinema é mais uma ferramenta utilizada para mexer com o imaginário humano mais do que qualquer outra ferramenta utilizada pelo homem. O gênero horror é acima de tudo uma forma pungente de transformar os medos humanos em arte visual, Ricardo Stabolito Junior explica que:

O cinema de horror ainda representa uma quebra de parâmetros em relação ao que se convencionou tomar como arte. Aos olhos do público em geral, uma obra de arte é algo essencialmente belo, que chama a atenção por sua harmonia. O gênero cinematográfico de horror é constantemente relacionado ao contrário: em sua essência, trata-se de algo feio e bizarro, cujo choque visual causa a repulsa imediata e as imagens sugerem algo desarmônico. No entanto, como Georg Wilhelm Hegel aponta com seus escritos em ‘Estética’, a arte permite também que possamos “ser testemunhas pávidas de todos os horrores, experimentar todos os medos, todos os pânicos, podemos ser resolvidos pelas emoções mais violentas”. (JUNIOR, s.d, p.3).

Enfim, os filmes provocam no imaginário das pessoas diversos sentimentos. Sejam por sua forma de serem filmados, roteiros bem feitos ou até mesmo pelas interpretações dos atores. A estética, a arte, o fazer cinema e nele colocar objetos, palavras, sentidos para despertar sentimentos, tais como ódio, ternura, suspense,

angústia, medo e tristeza, entre outros. Todas essas sensações dependem de uma via bilateral: tanto o filme deve se mostrar capaz de levar sua mensagem ao espectador quanto o espectador deve estar aberto ao que virá. As películas têm a capacidade de provocar com suas imagens, sons, cores, formas de gravação as mais diversas sensações. E no gênero terror em especial, Luís Nogueira (2010) afirma que:

Acerca do filme de terror podemos começar por referir que o seu apelo e o seu fascínio para o espectador, provêm, ironicamente, da incomodidade e do desconforto que provoca neste. É como se o espectador encontrasse o seu prazer precisamente no próprio sofrimento. Daí que, de algum modo, se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica da catarse para descrever esta experiência, ou seja, a purgação dos medos através da contemplação estética. No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos. Se o filme de terror procura sempre provocar alguma espécie de efeito emocional nefasto no espectador, a tipologia desses efeitos pode ser bastante diversa: o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror, a abjecção. (NOGUEIRA, 2010, cap. 16)

A partir desta breve contextualização sobre o cinema, pretende-se observar como os elementos que criam o aspecto de terror no filme *O iluminado* (1980) de Stanley Kubrick inspirado no livro homônimo de 1977, de Stephen King, tem a capacidade de suscitar nas pessoas os sentimentos de medo, aflição e pânico a partir de insinuações feitas no filme. O cinema de horror atrai a atenção das pessoas, mas por que elas gostam de assistir filmes do gênero horror?! Por que esse interesse em sentir medo?! Esse será o tema do próximo tópico, cujas reflexões ajudarão entender quais as causas que levam as pessoas a pagarem para levar sustos e como a sensação de medo pode provocar prazer.

3.4. PRAZER EM SENTIR MEDO – CINEMA DE HORROR

Biologicamente o medo, ansiedade e estresse na evolução ajudaram o homem a evitar o perigo e a progredir. Na matéria “Entenda por que gostamos de sentir medo” publicada na revista *Galileu*, explica que o cérebro quando percebe uma ameaça ativa um sistema chamado “circuito do medo”, que é “formado por núcleos cerebrais como a amígdala e o hipocampo, ele (o cérebro) libera neuro-hormônios e neurotransmissores para defender o organismo. Dopamina, endorfina e adrenalina vão para o sangue, preparando o corpo para a reação.” (LOIOLA, 2010, p.1). O circuito entra em ação liberando neuro-hormônios e neurotransmissores para

que o organismo possa se defender, só que quando o cérebro percebe que a ameaça não é real, ele suspende a produção das substâncias e

A alta da dopamina, que deixa o corpo atento e alerta durante esses momentos, dá sensação de prazer e calma. Como se o corpo ficasse chapado em segundos. “Liberações rápidas de dopamina provocam reações agradáveis e muito prazerosas”, diz Antônio Nardi, coordenador do Laboratório de Pânico e Respiração da UFRJ. Só quando ela perdura no organismo vêm as reações ruins, como confusão mental e fadiga. (LOIOLA, 2010, p.1).

Outra hipótese é a capacidade dos seres humanos de conseguirem sentir inúmeras emoções ao mesmo tempo, o diretor do Laboratório de Ansiedade do Instituto de Psiquiatria da USP, Márcio Bernik afirma que, “nossa mente é tão complexa que consegue associar o pavor a algo completamente oposto como o prazer”. E ainda em algumas situações colocadas nas telas dos cinemas podem ser condicionadas e vivenciadas por cada pessoa de maneira diferente. Além disso, vale mencionar ainda o que Stephen King chama de “pontos de pressão fóbica”, a noção que descreve o elemento idiossincrático do medo, que podem variar muito de pessoa para pessoa. Assim, o medo prolongado faria sentido.

Mas nem todas as pessoas gostam de sentir medo ou se exporem a longas horas em salas de cinema para sentirem essa sensação. A explicação para algumas pessoas gostarem tanto e outras nem tanto dos sustos, está em um mecanismo mental chamado “distanciamento” que o coordenador de psicologia médica e psiquiatria da Unicamp, Paulo Dalgalarro, em entrevista explicou que “é preciso uma distância psicológica para que a narrativa de terror não fique real demais e saia do controle, alguém que não sente prazer com o terror dos filmes entra demais na história e sente tanto desconforto que bloqueia a diversão de saber que aquilo não é real.”.

Stephen King no livro “Dança Macabra” (1981), diz que a experiência de pânico nos filmes do gênero pode acontecer em dois diferentes níveis o primeiro seria o horror explícito, que alcança o impacto no público por meio de situações gráficas, do puro e simples choque, e pode ser feito com vários graus de refinamento artístico. O segundo estágio é o horror psicológico, aquele que se baseia na sugestão daquilo que acontece, no estímulo do exercício de imaginação por parte de quem assiste, e não exatamente no que é mostrado. King indaga a certa altura do livro “Por que se criar monstros horríveis quando há tanto horror

verdadeiro no mundo?” e conclui que “criamos horror para isso nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros” (KING, 1981, p.14)

Na matéria “Porque gostamos de sentir medo”, elucida mais um ponto importante que é o “terror controlado”, a certeza de que depois da sessão de cinema tudo voltará ao normal, é o motivo por grande parte da diversão. As horas gastas para assistir um filme deste gênero só funcionam como entretenimento porque não passam de fantasia.

A angústia tem hora certa para começar, acabar e transformar-se em prazer. “O apelo dos filmes de terror é grande porque o ser humano busca, por instinto, emoções fortes e primitivas, e o medo é a primeira delas”, diz Armando Rezende Neto, psicólogo da Unifesp. “Esportes radicais e filmes de terror são uma maneira de experimentar fisicamente essas sensações sabendo que as consequências estão sob controle.” Ou seja, o ser humano não gosta do medo pelo medo. Ele gosta das sensações de medo controlado, preso nas fronteiras do irreal e com um fim bem preciso. Assim, ele supre essa necessidade de adrenalina sem que o fim seja trágico. “Isso só é bom porque é uma emoção forte que depois acaba. A realidade, depois do terror, é sempre um final feliz”, diz o psicólogo. (LOIOLA, Entenda por que gostamos de sentir medo, 2012).

O objetivo principal do gênero cinematográfico horror é o medo. Na prática, os filmes existem para incitá-lo e o público que procura assistir filmes deste gênero para sentir emoções, que provavelmente, não sentiriam em outro lugar. O cinema acaba purgando sentimentos existentes na psique humana, a sensação de experimentar, mas não ter que estar no ambiente de extremo horror apresentado pelas obras permite que quem assista sinta aquela emoção sem ter que se colocar necessariamente em perigo.

4. ANÁLISE

4.1 OBJETIVO DA ANÁLISE

O objetivo da análise é apreciar e compreender melhor a obra, nesse intuito, analisar um filme envolve técnicas e métodos necessários para a validação de interpretações coerentes acerca da obra fílmica.

Vamos considerar o filme como uma obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (AUMONT; MARIE., 2009, p. 11 – 12).

É importante salientar a diferença entre análise fílmica e crítica cinematográfica. Jacques Aumont e Michel Marie explicam que a atividade crítica estabelece três funções principais que são informar, avaliar e promover. O perfil do crítico vai ser mais de um militante cultural fazendo juízo de apreciação sobre a película do que de um estudioso interessado em produzir conhecimento a partir da análise aprofundada da película, que é o caso da análise fílmica, que é um método de observação formal e estrutural do cinema. Ou seja, em vez de perguntar “o que o filme quer dizer”, investiga-se “como ele está construído”, “levando em consideração todos os elementos expressivos empregados na sua realização: montagem, trabalho de câmara, fotografia, *mise-en-scène*, cenários, objetos, músicas, ruídos, diálogos, interpretação.” (SARAIVA; NEWTON, 2004, p.17).

Aumont-Marie ressaltam que a análise não tem que definir as condições e os meios da criação artística, mesmo que possa contribuir para esclarecê-los, nem de professar juízo de valor ou estabelecer normas. A análise também se aproxima muito das teorias do cinema, as duas são uma maneira de explicar os fenômenos observados nos filmes.

Podemos dizer que a relação entre estes dois objetos é a seguinte: ao mesmo tempo que as teorias do cinema foram construídas por homens que se dispuseram a lançar um olhar reflexivo sobre o cinema, o propósito último de toda análise fílmica poderia ser colocado como o ato de verificar se (e em que medida, e de que formas) o filme analisado realiza (ou não) aquilo que a teoria desenha como o campo da possibilidade para o cinema. Em outras palavras, se as teorias do cinema projetam num horizonte um cinema possível de ser alcançado pelos realizadores, o analista, através de seu trabalho, deverá dizer se aquele horizonte foi alcançado ou não, de que maneiras, etc. (FRANÇA, 2002, p. 93).

Jacques Aumont e Michel Marie propõem que cada analista “deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de

análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa” (2009, p. 15).

Não existe um método universal da análise de filmes. Existem métodos, é certo, mais ou menos numerosos e de alcance mais ou menos geral... Por outras palavras, seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a maneira de analisar um filme, mais do que um método geral de análise do filme. Em suma, até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam. (AUMONT; MARIE, 2009, p.14).

A possibilidade se torna infinita diante da expectativa da análise fílmica. Não se pode cair, obviamente, em relativismos universais, “na possibilidade de conceber análises infinitamente singulares” (AUMONT, 2009, p. 15), o que as irá garantir? A resposta é simples, o método. A análise só é completa e verificável, se o “método escolhido for aplicado corretamente e até o fim e se o mesmo for suscetível de justificação” (AUMONT, 2009, p. 171) independentemente de ser *sui generis*.

O uso do método, da técnica, dos instrumentos serve com um único propósito de interpretação do objeto a ser estudado, filme, fragmento da película e etc. Interpretação esta que para muitos analistas é definida pejorativamente, e com frequência é sinônimo de “sobreinterpretação”, que seria o excesso de subjetividade de uma análise. Vale lembrar mais uma vez, que é possível haver para um objeto de estudo diversas formas de analisá-lo, também é possível que para esse mesmo objeto haja diversas interpretações.

A hipótese de que cada filme pode originar, senão uma infinidade, pelo menos um grande número de análises, e que o próprio texto do filme funcionaria como um limitador relativamente a essa possibilidade de multiplicação: o filme, em suma, não proporia qualquer análise particular sobre si mesmo, como tudo o que ele pode fazer é *bloquear* um certo número de investimentos significantes. Está formulação tem a vantagem de definir o filme como garante – e único garante – da pertinência da análise, e do não-delírio do analista. (AUMONT; MARIE., 2009, p.16).

O papel do analista vai ser o de interrogar a si próprio em relação ao tipo de leitura que pretende exercer, entre a multiplicidade de leituras que o filme oferece, além de decidir se considera o filme todo, “o que impõe um certo tipo de escolha de objeto e uma certa intenção, relativamente ampla” (AUMONT; MARIE. 2009, p. 32) ou se ele irá optar por tratar de um aspecto específico. De qualquer forma “a análise parcial deverá sempre inscrever-se na perspectiva de uma análise mais global, pelo menos potencialmente.”.

E é nesse trabalho utilizando métodos e técnicas de ordem da análise fílmica que poderemos nos aprofundar no filme *O iluminado* lançado em 1980, com direção de Stanley Kubrick, objeto com diversas camadas a serem exploradas. No subcapítulo seguinte serão explanados todos os instrumentos utilizados para a realização dos fragmentos do filme de terror, identificando assim os elementos que compõe o ambiente fílmico e discutir as interpretações.

4.2 METODOLOGIA

Neste trabalho usaremos instrumentos metodológicos que irão guiar, auxiliar e elucidar a construção da análise dos fragmentos do filme de terror *O iluminado* (1980). Alinhando os instrumentos de análise e os objetivos do trabalho de conclusão de curso, proponho neste capítulo a metodologia que une os instrumentos e técnicas da análise que irão fomentar uma interpretação acerca do filme e a teoria das “Fases Progressivas do Medo” do professor Emílio Mira y López. Este último para melhor compreender, interpretar e identificar através das cenas analisadas da película como são criados os “pontos de pressão fóbica”, como explicados anteriormente são os momentos que apresentam o terror na obra.

Para tornar a análise mais didática e elucidativa, utilizaremos fragmentos do filme.

É evidente que uma análise não se resume à pausa na imagem; é porem inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objeto-filme se torna plenamente analisável: mesmo não podendo recorrer efetivamente a ela, é a partir de elementos reconhecíveis na pausa na imagem que podemos construir as relações lógicas e sistemáticas que são sempre o objetivo da análise” (AUMONT; MARIE, 2009, p.30).

A decisão de analisar fragmentos tem a ver principalmente com a preocupação de precisão na descrição, Aumont e Michel Marie explicam que o fragmento do filme torna-se o objeto ideal, relativamente manejável para a realização da análise. Além disso, “o fragmento de filme rapidamente foi visto como um sucedâneo proveitoso, do ponto de vista analítico, do filme inteiro: uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual poderíamos analisar o todo do qual ele é retirado.” (AUMONT-MARIE, 2009, p.73).

E para isso os autores elencam três critérios para a escolha desses fragmentos, são eles:

- 1) O fragmento escolhido para a análise deve estar claramente delimitado como fragmento.

- 2) Paralelamente, deve constituir um excerto de filme consistente e coerente, mostrando uma organização interna suficientemente visível.
- 3) Por fim, deve ser suficientemente representativo do filme: essa noção de “representatividade” não é evidentemente absoluta, e deve sempre avaliar-se caso a caso, em função da linha diretriz específica da análise e também do que se pretende salientar no filme em questão. (AUMONT; MARIE, 2009, p.75).

No livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Tété, propõem que haja duas fases de trabalho, na primeira fase da análise que seja feito um trabalho de “desconstrução - descrição”, que se dá retirando deste todos os elementos fílmicos observados. Esta fase exige, é claro, algum conhecimento técnico sobre a realização de filmes para a identificação dos elementos e códigos que ele contém. E na segunda fase da análise, o trabalho fica por conta de “reconstrução - interpretação”. O analista deverá tomar este conjunto de elementos postos para fora do filme e criar com eles a construção da interpretação. Esta legitimação da interpretação é construída a partir dos próprios elementos do filme, está baseada em grande parte na observação dos códigos e subcódigos e nos processos de significação a eles associados.

Para a presente análise será adotada a proposta de Vanoye e Goliot-Teté que dividem o processo de estudo fílmico em duas partes. A primeira fase de trabalho de análise se dará pela “desconstrução – descrição”, e nela serão utilizados instrumentos da análise fílmica, que no livro “A análise do filme”, o termo “instrumento” vai ser explicado por causa da significação que carrega consigo, que “conotações técnicas parecem sugerir que a análise de filmes é uma operação científica, ou no mínimo que ela envolve processos objetivos” (AUMONT-MARIE, 2009, p.34). E diferentemente disso os instrumentos e técnicas da análise estão presentes no estudo para subsidiar na construção como meio de auxílio para a realização da análise e interpretação a cerca do filme.

Como ocorre com os métodos de análise, não existe um método único e universal para se utilizado no estudo, análise e interpretação das películas e isso também irá ocorrer com os “instrumentos”. De maneira geral existem três tipos de instrumentos utilizados na construção das análises como descrevem Aumont e Marie. São eles: os instrumentos descritivos, os instrumentos citacionais, que desempenham função semelhante ao anterior no quesito descrição, porém, conservam-se mais próximos ao texto do filme. E por fim, há os instrumentos

documentais, que se diferencia dos outros por não detalhar os fragmentos, mas juntar ao seu tema informações provenientes de fontes exteriores a ele.

De todos esses instrumentos, o que será amplamente utilizado na primeira fase do trabalho de desconstrução e descrição serão os instrumentos citacionais, tendo em vista um objeto de análise de “tamanho mais manejável, que se preste melhor ao comentário analítico.” (AUMONT-MARIE, 2009, p.54). Um desses instrumentos é o fotograma que corresponde a um frame do vídeo, um momento em pausa da imagem. O fotograma

É a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser retirado do próprio corpo desse filme; mas ao mesmo tempo ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação. Se bem que realmente integre o “corpo” do filme, o fotograma não é feito para ser percebido normalmente, e o desfile do filme no projetor foi muitas vezes descrito como se “anulasse” os fotogramas em favor da imagem em movimento. (AUMONT; MARIE., 2009, p.54).

O uso dele aqui será para dar apoio à própria análise, elucidando os fragmentos descritos, “Os fotogramas utilizados para fins de ilustração são em geral selecionados pela sua legibilidade.” (AUMONT-MARIE, 2009, p.55).

Após a seleção dos fragmentos, a análise ficará por conta dos métodos e técnicas que irão observar e estudar a relação de causa-efeito do gênero horror/terror, além dos elementos que compõem o ambiente para assim interpretar como os “pontos de pressão” do filme *O iluminado* podem envolver o espectador, despertando sentimentos de medo, angústia e suspense. As transições entre estes momentos estão demarcadas em uma ou mais cenas onde predomina o horror explícito, ou seja, a mostra de algo chocante e de impacto ao espectador e são esses pontos que aqui serão analisados.

Outro método para conseguir observar o roteiro de forma a reconhecer seus códigos, interpretá-los de uma forma que o estudo cumpra com os objetivos propostos, será realizado através da utilização da psicanálise na análise fílmica. O movimento teórico começou a tomar forma a partir de 1965, “sob influência do estruturalismo, afetou diretamente o estudo do cinema ao sugerir que esse fosse estudado (verdadeiramente, mais do que apenas metaforicamente) como uma linguagem” (AUMONT; MARIE, 2009, p.145).

Sob a influência do desenvolvimento de outras ciências sociais (particularmente a releitura althusseriana da teoria marxista da ideologia), viu-se que essas abordagens semiótico-linguísticas do cinema e dos filmes deixavam de lado um ponto essencial do funcionamento destes,

precisamente os efeitos subjetivos que se exercem na linguagem pela linguagem (AUMONT; MARIE., 2009, p.145).

A preferência por esse processo de estudo vem amparada no fato que é o método que apoia-se mais do que qualquer outra teoria sobre a psicanálise freudolacanianana, isso quer dizer que o método “interessa-se pela produção do sentido na sua relação com o sujeito falante e pensante” (AUMONT-MARIE, 2009, p.146), os textos de Freud e Jacques Lacan trabalham diretamente a relação onírica do ser. “Mais do que qualquer outra teoria do sujeito, ela interessa-se pela questão do olhar e do espetáculo” (AUMONT-MARIE, 2009, p.146).

A utilização da psicanálise no estudo dos filmes parece “derivar de uma relação essencial com a semiologia do cinema e teoria psicanalítica” (AUMONT-MARIE, 2009, p.149), a “lógica do significante” como explica os autores Jacques Aumont e Michel Marie dentro desse método é antes de tudo uma apreciação da inserção do espectador, enquanto sujeito, no texto fílmico, o espectador vai estabelecer relações psicológicas com as cenas.

Para reconstruir e interpretar o filme, como propõe a segunda fase de trabalho dos autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Tété, o estudo dos fragmentos da película, introduz-se a teoria das “Fases Progressivas do Medo” proposta por Emílio Mira y López, já citadas anteriormente, que irão elucidar a relação do gênero horror e a sua representação e significação a partir do filme *O iluminado* dirigido por Stanley Kubrick.

4.3 O ILUMINADO (1980): UM FILME DE STANLEY KUBRICK

Filmado por Stanley Kubrick em 1980, *O iluminado* com o título original “*The shining*”, teve roteiro inspirado na no *best-seller* homônimo de Stephen King, lançado em 1977.

Kubrick se apropriou de várias obras literárias para recriar no cinema grandes filmes, o crítico Richard Schickel da revista TIME em um artigo de 1975, escreve sobre a incapacidade do diretor de inventar uma história original a partir de suas próprias experiências ou fantasias, “o cineasta passou a utilizar a adaptação literária como prática constate, buscando obras que tivessem afinidade com seus pontos de vista e que servissem de matéria-prima para realizar sua versão cinematográfica” (JUNIOR, s.d., p. 2).

Cid José, no artigo *Kubrick: perfeccionista do Imperfeito* explica que é possível observar nos filmes do diretor uma consistência visual e um estilo definido:

A composição simétrica do enquadramento denota clara estilização, a tendência a centralizar as personagens principais (notadamente nas célebres cenas em que realiza movimentos de acompanhamento de personagem com a câmera), preferência pelas lentes extremamente grande-angulares, algumas cenas feitas com câmera na mão (filmadas pelo próprio diretor), dentre outras características. (JUNIOR, s.d., p.3).

Essa preocupação com a imagem é devida ao seu conhecimento sobre fotografia. Kubrick iniciou sua carreira como fotógrafo e teve desde cedo a noção básica de composição de elementos de uma imagem, luz, ângulos e etc. E foi justamente a fotografia que despertou seu interesse pelo cinema, sendo sempre extremamente meticuloso e por isso gostava de ter pleno controle sobre seus filmes. A concepção de suas cenas acontecia após muito tempo de planejamento e estudos. Tudo deveria estar no lugar certo, na hora certa.

Nas décadas de 70 e 80, o público estava interessando-se cada vez mais por filmes de ficção científica, como *Guerra Nas Estrelas* de George Lucas, *Alien – O 8º passageiro*, de Ridley Scott e a primeira película da série *Jornada nas Estrelas*, de Robert Wise, dentre outras. No meio dessa atmosfera imaginária e futurista, Kubrick resolveu seguir na contramão e emplacar um filme do gênero de terror em Hollywood.

Com *O iluminado* (1980), o diretor Kubrick trouxe para o gênero terror o medo psicológico não utilizando os elementos visuais clássicos de filmes de terror. No filme oferecem ao escritor Jack Torrance o emprego de zelador para cuidar do hotel *Overlook*, localizado nas colinas do Colorado em baixa temporada contra rigoroso inverno da região. Jack aceita o emprego para cuidar do hotel e vai para lá, passar cinco meses, com a mulher (Shelley Duvall) e o filho Danny (Danny Lloyd) e ninguém mais por perto. Jack Nicholson interpreta o escritor perturbado pela solidão do hotel, isolado no inverno e que passa a ameaçar a própria família. Bem diferente da concorrência e até mesmo do próprio livro no qual foi baseado, o roteiro de *O Iluminado* (adaptado pelo próprio Kubrick e Diane Johnson), mostra personagens à beira do caos, lutando pela sobrevivência em um clima aterrorizante.

O clima de suspense é muito forte durante toda a trama, pois além do isolamento em que eles se encontram, aos poucos percebemos que o *Overlook* não é um simples hotel. A atmosfera do local é muito carregada, afetando o já

perturbado Jack. Alguns detalhes colaboram para o sucesso do filme, como o lado sobrenatural do filho de Jack que é explorado ao longo de todo o filme e os espíritos que permaneceram presos ao hotel. Além que Jack vai lentamente sendo tomado pela loucura causada pelo isolamento. Também colabora com sua perturbação o fato dele, pelo menos teoricamente, pertencer ao grupo dos “iluminados”, e por isso ter visões nada convencionais.

O filme foi criado em um cenário que tem uma quietude que não corresponde à história contada, tendo um estilo visual que não indica que é um filme de terror, uma decisão consciente do diretor que cria uma sensação de normalidade, fazendo com que o terror que os personagens vivem muito mais real e possível. A fotografia branca, limpa, quase asséptica reflete a loucura e o vazio de Jack Torrance, isolado naquele hotel. Kubrick utilizou muitas luzes nas enormes janelas para criar um visual que aumentasse esta sensação, além das tradicionais lentes grande angulares que captam com precisão praticamente todo o cenário. E com o passar do tempo e o aumento da loucura de Jack, a fotografia vai escurecendo, se tornando menos nítida, até finalmente se tornar fria, em tons azulados, com a neve atrapalhando completamente a visão, num reflexo do atordoado estado mental do escritor.

Nesse filme, Kubrick utilizou o *steadycam*, dispositivo que permite produzir o efeito de câmera na mão, mas sem oscilações, sendo usado de maneira intensiva com grandes angulares de 17mm e 14mm, permitindo que as filmagens criem um aspecto de suspense através dos imensos corredores do hotel, dando a sensação de não saber da onde vem o terror, mas sim os caminhos que ele percorre. A câmera parece como se fosse outro personagem que está sempre à espreita, como se fosse o próprio hotel observando cada passo das pessoas que o habitam.

O diretor ainda brinca com diversas imagens dentro do filme, salões enormes e extremamente iluminados por uma luz brilhante e fria, as meninas de oito e dez anos que surgem nas visões de Danny semelhantes com a fotografia de Diane Arbus, o sangue jorrando do elevador e outras imagens ao decorrer do filme que instigam o espectador.

O que torna *O Iluminado* um filme inovador é a ameaça real, causada pela psique abalada dos membros de uma família americana comum. O terror vem dos próprios personagens da trama. As ferramentas utilizadas para tornar possível essa empreitada são as mais complicadas de se utilizar, porém as que dão melhor retorno. Kubrick está sempre nas entrelinhas, na intuição que nos leva ao pânico.

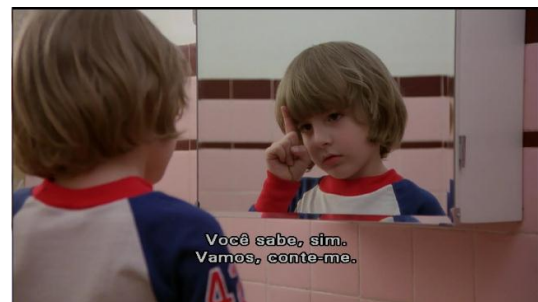
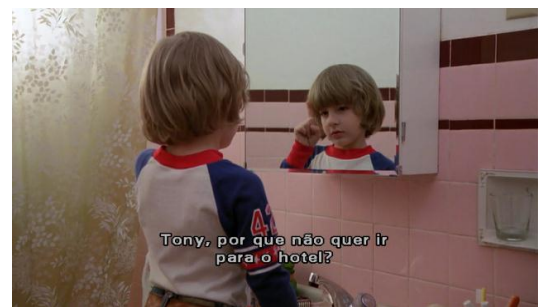
Sua simples "sugestão" apavora mais do que monstros explícitos. Kubrick dá alguns sustos, mas o que realmente dá medo é a sensação de pavor e estranhamento que o local proporciona.

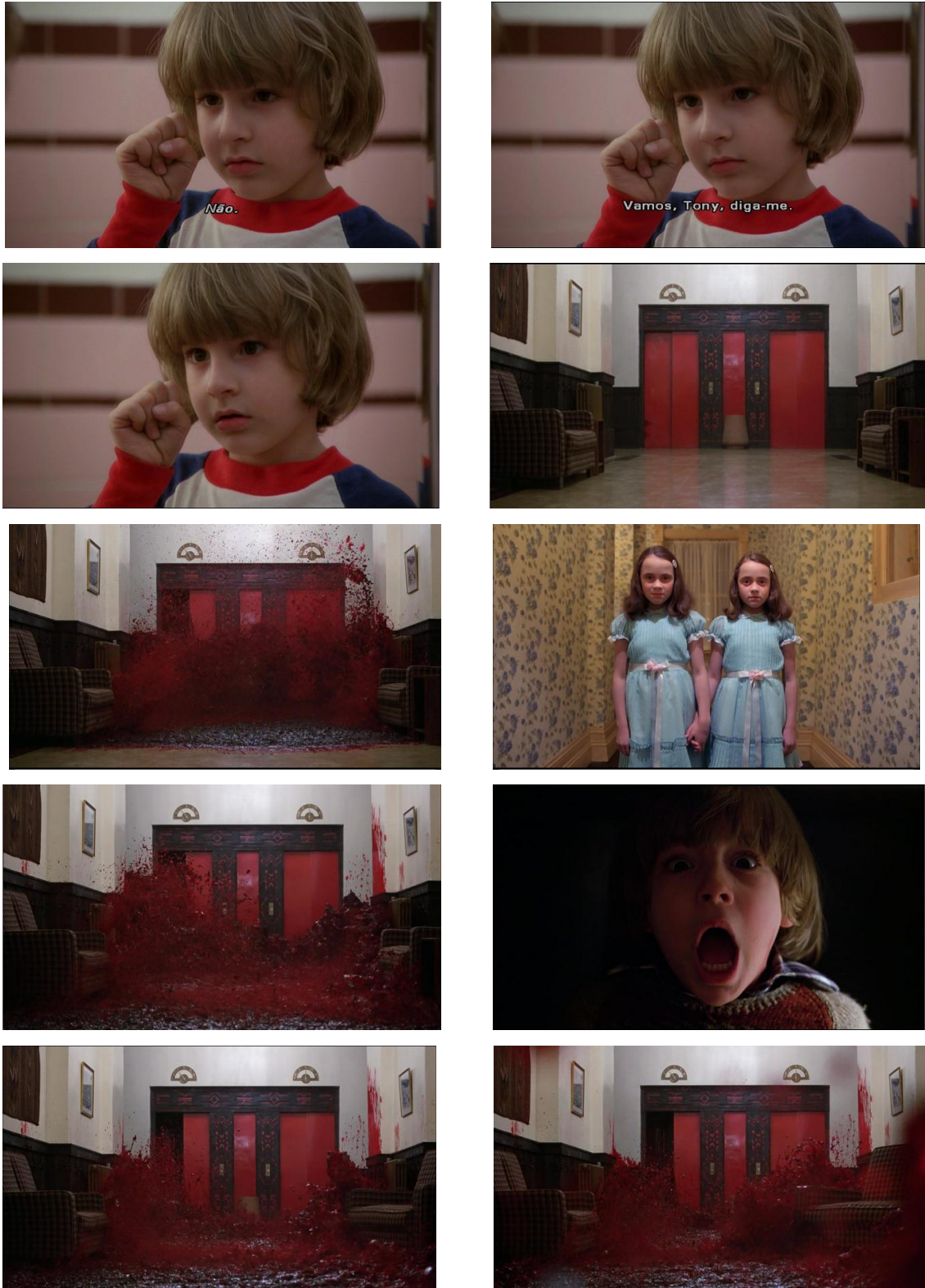
4.4 O ILUMINADO E AS FASES PROGRESSIVAS DO MEDO NA ANÁLISE FÍLMICA

Para a análise foram escolhidos três fragmentos que representam o filme como um todo. O filme tem 119 minutos e foram elegidas e coletadas sequências do início, meio e fim.

A primeira sequência é logo ao princípio do filme, aos 9 minutos e 39 segundos e vai até 10'28". É uma sequência pequena que dura 89 segundos e contém 16 fragmentos.

1º Sequência:





1º sequência: 16 planos de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (1980)

Essa primeira sequência, apresenta Danny conversando com Tony, seu amigo imaginário que mostra a ele situações que ocorrem no futuro e no presente. Danny, na história é o que chamariam de “iluminado”. Ele consegue ver coisas que

ninguém mais vê, e é o primeiro a encontrar-se com fantasmas no hotel, e, em flashes, ele vê o que está para acontecer. O garotinho então pede a Tony que explique porque ele não quer ir para o hotel no qual seu pai conseguiu o trabalho de zelador e Tony relutante não quer dizer, porém Danny persiste e Tony lhe mostra os horrores do hotel. Em cortes secos as cenas vão aparecendo, primeiro a cena do elevador jorrando sangue, intercalado com a imagem das irmãs que foram assassinadas pelo pai, que era o zelador no último inverno antes da família Torrance ir para o Colorado cuidar do local. A trilha sonora acompanha as imagens, conferindo-lhes um ritmo de suspense. É interessante observar nessa sequência a centralização do personagem nos planos, o diretor utiliza o espelho do banheiro para criar o aspecto de conversa íntima entre Tony e Danny. As imagens são centralizadas também na hora o sangue jorra de dentro do elevador, intercalando rapidamente pela imagem das irmãs de 8 e 10 anos, e novamente o sangue tomando o corredor, para logo depois a imagem ser cortada mais uma vez mostrando o rosto de Danny apavorado com a cena que estava vendo. E por fim, os frames voltam para a imagem do sangue tomando conta de todo o corredor do hotel.

A segunda sequência escolhida é no intervalo de tempo de 36 minutos e 31 segundo até 37'40'', com uma duração de um minuto e nove segundos, contendo 25 fragmentos.

2º sequência:









2º sequência: 25 planos de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (1980)

Nesta sequência, observa-se Danny andando com seu velotrol pelos corredores vazios do hotel. Interessante é observar a imagem que a *standycam* proporciona, Kubrick vai filmar na altura da cabeça do menino, dando-nos a exata dimensão de sua visão. A trilha característica de suspense sobe misturando-se com o som do velotrol pelo carpete deixando o espectador em estado de alerta. O garoto vira à direita e a câmera ainda passeia pelo corredor vazio, com a música em volume alto. Há um corte para uma câmera mais próxima das costas de Danny, deixando-o em uma posição de maior fragilidade. O menino vira mais uma curva e se depara com as irmãs. O velotrol para, ele olha assustado. Close no garoto, respiração forte. Volta para o enquadramento atrás de suas costas, com as meninas ao fundo chamando por ele. Fica esse jogo de plano e contra plano. Enquanto as meninas o chamam para ficar com elas, brincar para sempre ali. O garoto então tem a visão das duas meninas mortas a machadadas. A cena fica passando em corte seco da visão delas mortas para elas falando e a cada transição, elas estão mais próximas dele. Volta para o close de Danny desesperado que fecha os olhos. A música aumenta. Ele vai abrindo os olhos devagar. A música diminui, ele olha, e o corredor está vazio. Esse jogo de tensão é impressionante, pois deixa o espectador na expectativa do que está na frente do garoto.

A terceira e última sequência é o clímax do filme, a cena se localiza no final do filme, no tempo de 1h 39 min e 55 s. A duração dessa sequência tem 86 segundos e contém 23 frames.

3º sequência:







3º sequência: 23 planos de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (1980)

A última sequência é umas das cenas mais icônicas deste filme. Jack completamente tomado pelo hotel e pela loucura tenta matar sua esposa a machadadas. A cena fica intercalando entre ele na porta, e ela no banheiro desesperada. Dentro do banheiro ela se acua na parede segurando uma faca, Jack então começa a destruir a porta com seu machado, e Wendy começa a gritar. Cada machadada corresponde a um grito. A música tensa está ao fundo compondo a cena. Ficamos presos no banheiro junto com Wendy, esperando o momento do ataque. Quando a porta está quase destruída, o diretor corta para uma visão de dentro do banheiro para fora no quarto, vendo Jack pelas frestas, quase de baixo para cima. A câmera agora está no quarto, enquadrando o marido enlouquecido dando a última machadada e então, Jack coloca o rosto no buraco que abriu e fala: “- *Here’s Johnny!*”.

A exemplo dessas três sequências apresentados acima é possível identificar as seis fases progressivas do ciclo emocional do medo definidas por Emilio Mira Y Lopez, é possível encontrar os pontos de transição dentro da trama que marcam a passagem até o total desespero (terror) trazido por seu clímax. Kubrick apresenta um filme que sugere o terror e o espectador vai usar sua imaginação como o veículo de transição entre as cenas e as sugestões do diretor.

A primeira etapa do ciclo, a prudência, vai acompanhar o espectador durante o início do filme, na apresentação dos personagens, do local, da situação que estão

submetidos. A prudência e a concentração fazem nesse filme um movimento de gangorra, um vai e vem no qual é possível observar, os jogos de imagens e insinuações que Kubrick introduziu no filme, deixando o espectador sempre em suspense tentando entender o que está acontecendo e como vai acontecer. Por exemplo, nos primeiros dez minutos de filme, temos Jack Torrance conhecendo o hotel, ligando para sua esposa para contar que conseguiu o trabalho e logo após isso a transição se torna brusca, a fase de concentração do espectador entra em cena, quando Kubrick filma o pequeno Danny conversando com seu amigo imaginário Tony no banheiro de casa, apesar dos frames em cortes secos o som é algo controlado e baixo que dá um ritmo de cautela para as cenas mostradas e levam o espectador para a fase de “alarme”, o sujeito agora possui uma atitude de desconfiança intensa diante das imagens que são apresentadas. A fase de transição é brusca e corta para uma cena na qual o caminho é filmado para o hotel é feito uma imagem aérea, seguindo o carro pelo caminho até o *Overlook*.

A primeira etapa do ciclo, a prudência, vai acompanhar o espectador durante o início do filme, na apresentação dos personagens, do local e ao longo do filme durante as cenas que irão mostrar a situação na qual estão submetidos. A prudência e a concentração fazem nesse filme um movimento de gangorra, um vai e vem no qual é possível observar, como os jogos de imagens e insinuações que Kubrick introduziu no filme, deixa o espectador sempre em suspense tentando entender o que está acontecendo e como vai acontecer, mantendo-se em estado constante de alarme e cautela.

Durante o filme é visível a crescente sensação de tensão entre a família Torrance, principalmente se observamos que Jack Torrance vai se tornando cada vez mais angustiado e explosivo, a loucura começa ser tornar algo latente.

Na segunda sequência escolhida do filme, temos Danny, andando sozinho pelos longos corredores do hotel. A cena é filmada na altura da cabeça do menino, o som colabora com o clima de tensão quando Danny passeia de triciclo pelo Hotel e alterna entre o alto barulho dos tacos de madeira e o silêncio absoluto do tapete. Kubrick deixa a câmera no nível do velotrol, colocando o espectador na linha de visão do garoto e, portanto, vulnerável a qualquer perigo que possa aparecer.

O espectador primeiro entra na segunda fase do medo a “concentração”, e logo que o menino vira mais um corredor e se depara com as meninas, observando o garoto ofegante de medo, o sujeito que assiste é levado a ficar em estado de

“alarme”, por já terem a noção que as meninas são espíritos do hotel e estão chamando o menino para brincar com elas, uma metáfora para a morte. Aqui há uma sequência de plano e contra plano, enquanto as meninas o chamam para ficar com elas, brincar para sempre ali, Danny então tem a visão das duas meninas mortas a machadadas. Aqui as fases quase se misturam, pode se notar a “angústia” na hora que as meninas o convidam para brincar, e logo em seguida a penúltima fase, o “estado de pânico” entra em ação, são mostradas imagens das meninas mortas a machadadas intercaladas com as irmãs cada vez mais próximas de Danny. A câmera volta para o close de Danny desesperado que fecha os olhos, aos poucos vai abrindo-os devagar. A música diminui, ele olha, o corredor está vazio. Esse jogo de tensão é impressionante, pois deixa o espectador na espera do que está na frente do garoto.

Durante o filme, a fase de alarme e de angustia só tendem a crescer. Há uma cena que antecede a terceira sequência de fragmentos escolhida, que coloca o espectador em fase de total alarma e angústia. É a cena onde a personagem Wendy descobre que tudo que o marido Jack escreveu durante todo o tempo em que estiveram no local, foi milhares de vezes uma única frase, que em uma tradução livre seria “Só trabalho sem diversão faz de Jack um bobão.”. O escritor já muito perturbado e tomado pela loucura intimida Wendy com seus olhares, falas de deboche e a própria ameaça de matá-la. O tempo que ela demora a subir a escada de costas com o marido na sua frente a ameaçando parece interminável. Além dos cortes lentos e o próprio ritmo cauteloso no andar da personagem contribuem com esse efeito de suspense.

A última sequência escolhida é uma das cenas mais icônicas deste filme. Jack completamente tomado pelo hotel e pela loucura tenta matar sua esposa a machadadas. A cena fica intercalando frames entre ele na porta, e ela no banheiro desesperada. Jack já está cego de ódio pela mulher e filho. Ele está do lado de fora do quarto da família quebrando a machadas a primeira porta. Wendy pega Danny e vai para o banheiro abre a janela e o menino escorrega pela neve até o chão e a mãe pede para que ele se esconda já que ela não consegue sair pela janela, nesta parte quem assiste já está na fase do “alarme”, que incita a ansiedade e um abalo diante da perspectiva de perigo.

De um lado nós temos Jack falando que ira derrubar a porta, e do outro o silêncio de Wendy enquanto procura algo para se defender. Ele começa golpear a

porta com fúria e a câmera filma Wendy gritando desesperada a cada machadada, aqui pelo estresse que a personagem vive o espectador já experimenta a última fase, o “terror” propriamente dito. Os gritos e o semblante de pânico de Wendy aparecem novamente aqui e a barba por fazer de Jack acentua sua loucura, o diretor vai filmar de perto o horror no rosto dos personagens.

Stephen King distingue dois níveis básicos de horror: o explícito, que através de vários graus de refinamento artístico, encontra exemplar em filmes como um “O Exorcista” (Friedkin, 1972); e um horror mais potente, que podemos chamar de psicológico. “Este último é o mais funcional, pois procura o espectador em seu nível mais primário, buscando atingir uma região consciente que se esconde sob um “caráter socialmente aceitável”, uma região pessoal, solitária.” (MENDONÇA, 2004, p.103), é nesse tipo de horror que Kubrick trabalha no *O Iluminado*, nessa obra ele vai mexer com o imaginário dos espectadores e explorar os terrores nos próprios personagens.

Verificamos como é possível através da obra fílmica produzir medo no espectador, a análise do filme usou metodologias para que a interpretação não caísse em enganos. Observou-se então as seis fases progressivas do medo nas sequências de fragmentos analisadas, formando a consciência de que como o gênero horror pode ter e têm impacto tanto estético, quanto emocional no sujeito que assiste a obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é arte, é onde os mundos das ideias e a obra visual não estática ganham vida. Unindo a arte fílmica ao gênero horror. Arte essa que o diretor de cinema vai manipular, ele é a mão que indica o caminho que o espectador deve seguir. É através da narrativa que ele pode mostrar que o melhor caminho do entendimento é aquele que deve ser traçado.

A subjetividade é parte importante da consciência liberada pelo autor e captada pelo sujeito que assiste ao filme. Cabe ao diretor saber construir fatos que se traduzirão em sentimento por parte do espectador. E ao espectador cabe preencher sua bagagem de informações e entender a importância do acordo ficcional estabelecido antes do filme. Só assim, é possível que a narrativa seja compreendida como o diretor deseja. Só compete ao criador fornecer caminhos para serem trilhados, é o espectador quem precisa saber como trilhar os percursos.

Analisar um filme é sinônimo de decompor o mesmo, dissecar a obra e estudar a estética de perto. E principalmente se essa película for de um grande diretor como Stanley Kubrick, o trabalho se torna algo complexo e prazeroso. O diretor que faleceu em 1999, deixou um legado de perfeccionismo e um padrão de exigência que definiu sua marca, como um selo de qualidade que determinava um estilo e temática próprios: “Um filme de Stanley Kubrick”.

Aliando arte e o papel de cineasta, Kubrick, criou um dos grandes filmes de terror da década de 1980, quiçá, da história do gênero horror. Analisá-lo implicou em conhecer três diferentes vieses para compreender a película, primeiro entendemos o sentimento medo, como ele age no cérebro e no corpo humano. Em seguida, para compreender o gênero horror dentro dos filmes, em seguida foi necessário toda uma contextualização a cerca da história do cinema, desde o momento de sua criação até o reconhecimento de cada gênero como parte do produzir filmes. E por fim, como analisar com justiça uma obra fílmica. Esses três pontos estudados foram de extrema importância para usar dispositivos metodológicos que ajudam a criar uma interpretação coerente.

Através dos estudos sobre medo, o professor Mira y López propôs uma teoria contendo todas as fases pelas quais o ser humano pode passar até sentir o derradeiro “terror”, essas fases foram utilizadas para analisar *O iluminado*, cumprindo assim a ideia principal do trabalho de analisar os elementos do terror psicológico na produção cinematográfica. Foi possível observar nos pontos de

transição, formas como o diretor utilizou a câmera e na atuação dos atores todas essas fases que passam pela prudência, concentração, alarme, angústia, pânico e por fim o próprio terror, que refletem diretamente na reação do espectador diante dos fatos sugeridos e apresentados pelo diretor do filme.

Os filmes de terror possuem uma estética peculiar, em que aspectos técnicos como iluminação e trilha sonora têm uma maior importância na composição do suspense, contribuindo para que o espectador seja induzido à apreensão, tendo as mais diversas reações. *O Iluminado* definitivamente não é um filme que segue a regra da estética mais usual de filmes de horror, que geralmente tem uma iluminação mais escura, imagens mais exageradas das mortes das personagens, monstros assustadores e etc. Kubrick preferiu seguir na linha de sugerir o que pode acontecer na trama, ele coloca personagens à beira do próprio caos dentro de um espaço extremamente amplo e bem iluminado, habitado apenas por três personagens e os espíritos que assombram o local.

Enfim, produzido há 32 anos, *O Iluminado* continua a ser reverenciado até os dias atuais como uma das experiências mais aterrorizantes que o cinema já produziu. Isso acontece porque é uma obra bem arquitetada na construção do medo, que tira o espectador de uma posição lógica e o coloca dentro de um panorama em que o extraordinário é a única regra que controla, mas também vai muito além do meramente explícito. É um filme que provoca uma reflexão sobre os próprios terrores pessoais, a dualidade do ser humano e a existência de fatores sobrenaturais, estas questões tornam o medo que o filme causa ainda mais forte, real e, sem dúvidas, artístico.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A ANÁLISE DO FILME**/ Jacques Aumont e Michel Marie; tradução: Marcelo Félix; revisão técnica: Gabinete Editorial Texto e Grafia, 1º ed. Portugal: Edições Texto e Grafia Lda., 2009.

AUMONT, Jacques. **A ESTÉTICA DO FILME** / Jacques Aumont. et al.; tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica: Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BERGAN, Ronald. **GUIA ILUSTRADO DE ZAHAR CINEMA**/ Tradução: Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed.1º, 2007

BERNARDET, Jean- Claude. **O QUE É CINEMA**/ Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Brasiliense, ed.13º, 2000.

BETTON, gérard. **HISTÓRIA DO CINEMA**/ Gérard Betton: tradução Maria Gabriela de Bragança. – 81º ed. – Portugal: Publicações Europa-América Ltda. TÍTULO ORIGINAL: Histoire du cinema (1984)

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. **O ILUMINADO OU, A TRAIÇÃO DA CRIATIVIDADE.** <

http://www.carlosbyington.com.br/downloads/resenhas/pt/o_iluminado.pdf>. Data de acesso: 01 de julho de 2012

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A LINGUAGEM SECRETA DO CINEMA**/ Jean-Claude Carrière; tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. – 1º ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FERRAZ, Geraldo Galvão. **AFINAL, STANLEY KUBRICK OU STEPHEN KING?**. Revista CULT, edição 119, Março de 2010

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/afinal-stanley-kubrick-ou-stephen-king/>>. Data de acesso: 03 de agosto de 2012

GONÇALVEZ, Valsan. **O MEDO E O TERROR PSICOLÓGICO EM O ILUMINADO, DE STEPHEN KING**

<<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2012/04/gonc3a7alves-vansan.pdf>>. Data de acesso: 01 de julho de 2012

JUNIOR, Ricardo Stabolito/ **O HORROR NO CINEMA: A CONSTRUÇÃO DA SENSAÇÃO DE MEDO EM “O EXORCISTA”**/ Disponível em

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>>; Data de acesso : 20 de agosto de 2012

KING, Stephen. **DANÇA MACABRA**. Tradução Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KING, Stephen. **O ILUMINADO**. Tradução Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LOIOLA, Rita/ **ENTENDA POR QUE GOSTAMOS DE SENTIR MEDO/** ed. 251 - Junho de 2012/ Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI113919-17579,00-ENTENDA+POR+QUE+GOSTAMOS+DE+SENTIR+MEDO.html>>; Data de acesso : 11 de setembro de 2012

MACHADO, Arlindo/ **PRÉ-CINEMA E PÓS CINEMAS/** Campinas, SP: Papyrus Editora, ed.1º, 1997 Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=gRaAyYwGJGwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Data de acesso: 20 de setembro de 2012

MANNONI, Laurent. **A GRANDE ARTE DA LUZ E DA SOMBRA: ARQUEOLOGIA DO CINEMA/** Laurent Mannoni: Tradução Assef Kfourî. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003. TÍTULO ORIGINAL: Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinema.

MENDONÇA , Fernando, **A filosofia no cinema.** Disponível em <<http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/567/1/A%20filosofia%20no%20cinema.pdf>> ; Data de acesso: 19 de setembro de 2012

MIJOLLA, Alain De. **DICIONÁRIO INTERNACIONAL DA PSICANÁLISE/** ALAIN DE MIJOLLA: TRADUÇÃO: ÁLVARO CABRAL.

MIRA Y LOPEZ, Emilio. **QUATRO GIGANTES DA ALMA/** Emilio Mira y Lopez: tradução revisada e prefaciada por Cláudio de Araújo Lima. – 13º ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. TÍTULO ORIGINAL: CUATRO GIGANTES DEL ALMA

MIRANDA, José Luís Carneiro de. **OS CAMINHOS DO TRABALHO CIENTÍFICO: ORIENTAÇÃO PARA NÃO PERDER O RUMO.** Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2003.

PENAFRIA, Manuela / **ANÁLISE DE FILMES - CONCEITOS E METODOLOGIA(S)/** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>; VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009; Data de acesso: 20 de setembro

PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário junguiano/** Paolo Francesco Pieri: tradução de IVO STORNIO. – SÃO PAULO: PAULUS,2002. – (DICIONÁRIOS) /TÍTULO ORIGINAL: DIZIONARIO JUNGHIANO

SANTAELLA, Lucia. **COMUNICAÇÃO E PESQUISA: PROJETOS PARA MESTRADO E DOUTORADO.** 1º edição. São Paulo: Hacker Editoras, 2001. 216 p.

SARAIVA, Leandro. **MANUAL DE ROTEIRO, OU MANUEL, O PRIMO POBRE DOS MANUAIS DE CINEMA E TV/** Leandro Saraiva e Newton Cannito; São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

STAM, Robert. **INTRODUÇÃO À TEORIA DO CINEMA.** Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2º ed., 2000.

TAVARES, Caroline Santana /**CINEMA DE HORROR: O MEDO É A ALMA DO NEGÓCIO**/ Disponível em
<http://www.insite.pro.br/2011/Maio/cinema_horror_negocio.pdf> Ano VII, Nº 5,
MAIO DE 2011; Data de acesso: 20 de agosto de 2012

TRAJANO, Gérson. **NA CALADA DA NOITE**. Ed. 54, janeiro de 2012/ Disponível em
<<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc54/index2.asp?page=materia1>>;
Data de acesso: 10 de setembro de 2012

VIANA, Mário Gonçalves. **PSICOLOGIA DO MEDO**/ Mário Gonçalves Viana – 4º Ed.
–Porto (Portugal): editorial DOMINGOS BARREIRA, s.d.

O ILUMINADO, Stanley Kubrick: produtora: Warner Bros: distribuidora: Warner
Home Video, ano: 1980. Duração: 119 minutos. Mono (legenda), Colorido, 35 mm.