

O horror no cinema: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”

Ricardo Stabolito Junior*
Centro Universitário Jorge Amado

Índice

1 Filmes de horror	2
2 “O Exorcista”	4
Considerações finais	7
Bibliografia	7

Resumo

O presente trabalho pretende analisar e compreender como se dá a construção da sensação crescente de medo na versão estendida do filme “O Exorcista” (“The Exorcist”, EUA, 1973), um dos mais importantes e celebrados exemplares do gênero terror/horror já produzidos. Para isso, abordam-se inicialmente aspectos introdutórios sobre este gênero cinematográfico, buscando entender dentro de que ideias está baseada sua produção. Depois, serão aplicadas à película as seis fases progressivas do ciclo emocional do medo definidas pelo pesquisador Emilio Mira y Lopez: prudência, concentração, alarme, angústia, pânico e terror. A

*Graduado em Jornalismo e pós-graduando do curso de especialização em Docência do Ensino Superior do Centro Universitário Jorge Amado – UniJorge. Pós-graduando do curso de especialização em Jornalismo e Convergência Midiática da Faculdade Social da Bahia – FSBA. Email: ricardostabolito@gmail.com.

partir da identificação de cada uma destas etapas dentro da projeção, espera-se elucidar a gradação criada pelo diretor/roteirista William Friedkin e o roteirista William Peter Blatty para causar temor no espectador.

Palavras-chave: cinema, filme, “O Exorcista”, horror, medo.

CONHECIDA como a “Sétima Arte”, o cinema é uma manifestação recente em comparação com atividades como a pintura ou a literatura. 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. Hoje, não é exagero considerar que um filme é “o objeto de arte mais exposto atualmente” e o cinema é “o maior expoente da arte que se estabeleceu e marcou o século XX” (MENDONÇA, 2004, p.2).

O sucesso do cinema com públicos dos mais variados pode ser creditado ao poder

que possui de levar o espectador para outras realidades, lugares e épocas – a quebra das barreiras de tempo e espaço, uma liberdade que nos tira do campo do possível ou simplesmente real. Como descreve a filósofa Marilena Chauí, “o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzando realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio” (1999, p.428).

Por meio dos irmãos Lumière, o cinema nasce como uma técnica para reprodução da realidade – e esta ideia ganhará novas leituras no decorrer destes 110 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 (e, talvez, principalmente) para trazer diferentes visões sobre o real e dar vida àquilo que só existe no campo da imaginação (a irrealidade, a fantasia, o devaneio).

Tais possibilidades existem para o cinema porque, como concluiu o teórico e filósofo Hugo Münsterberg ainda em 1916, a fonte que alimenta o filme e o cineasta é a mente. Com a obra “The Photoplay: A psychologic study”, o pesquisador foi o primeiro a “associar a mente humana como matéria-prima para o cinema” (MENDONÇA, 2004, p.3). Robert Stam explica que, para Münsterberg, o “cinema reconfigura a realidade tridimensional seguindo as ‘leis do pensamento’” e liberta “o mundo palpável do peso do espaço, do tempo e da causalidade, e dotando-o das formas de nossa própria consciência” (2000, p.46).

Outro filósofo, Gilles Deleuze, aponta que o cineasta é um criador, pois o cinema é uma das “disciplinas que se definem pela sua atividade criadora” (1999, p.4). Segundo ele, a obra cinematográfica é a forma como o artista consegue se comunicar com as outras pessoas e, por isso, constitui uma manifestação particular – um bloco movimento/duração que serve como veículo de expressão do autor, assim como o pintor utiliza linhas/cores e o filósofo usa conceitos.

Geralmente, um filme não é uma produção unicamente do cineasta. Por trás dele, há roteiristas, atores e diversos profissionais de áreas técnicas que tornam tudo o que vemos na tela possível. Mas a forma como vemos na tela, os olhos pelos quais enxergamos tudo o que acontece, ainda é produto dele – aquele que planeja o visual, orienta os atores e comanda as câmeras. Ou seja, antes de existir como forma física, a película existe, “nasce” e “vive”, na cabeça do cineasta.

1 Filmes de horror

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 nos-

sas vidas” (2007, p.17). Por este motivo, a “libertação” das situações do cotidiano, da realidade, e a possibilidade de propor a inserção do público dentro de novas realidades baseadas unicamente naquilo que o artista tem em mente é, se não algo obrigatório, um evidente fator de facilitação.

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” (1988, p.106).

De acordo com King (2007, p. 17), esta 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 o espectador “viva seu nível mais primário”.

Quando discutimos o horror em seu nível

psicológico, King não tem dúvidas de que as manifestações relacionadas ao gênero podem ser consideradas arte.

O horror é arte? Nesse segundo nível, o trabalho do horror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de pressão fóbica. A boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava que ninguém além de você conhecia. (KING, 2007, p.17)

King chama também os “pontos de pressão fóbica” de “terminais de medo” (2007, p.18), o que nos leva ao próximo ponto deste trabalho.

1.1 O medo

O medo é o objetivo principal do gênero cinematográfico horror. Na prática, os filmes existem para incitá-lo e o público os assiste para senti-lo. Há diversos trabalhos que estudam o fascínio das pessoas por obras de terror e esta não é a ambição específica aqui, mas pode-se especular que está relacionada à sensação de “perigo seguro”. Fernando Mendonça afirma que nós, os espectadores de cinema, “sentimos a proximidade do ocorrido de um filme porque experimentamos a distância” (2004, p.2). A sensação de experimentar, mas não ter que estar no ambiente de extremo horror apresentado pelas obras permite que quem assiste sinta

aquela emoção sem ter que se colocar necessariamente em perigo.

O pesquisador cubano Emilio Mira y Lopez (2005) estudou o medo e chegou à conclusão de que sua existência se constrói sobre seis estágios, que denominou “fases progressivas do ciclo emocional do medo”: prudência, concentração, alarme, angústia, pânico e terror. “Sem dúvida, um bom filme que tenha interesse em causar medo é capaz de gerar cada uma dessas digressões” (MENDONÇA, 2004, p.9).

A prudência é a primeira etapa, quando o indivíduo é levado a fazer racionalizações na tentativa de se convencer o comportamento que testemunha é coerente ou justo. Ou seja, é o momento em que se tenta buscar razões lógicas para aquilo que está sendo mostrado. Já na fase de concentração, a pessoa acumula coragem e aparenta uma postura serena diante do fato de que suas tentativas para entender de um ponto de vista lógico tudo que acontece não esteja encontrando respostas satisfatórias.

O estágio de alarme é alcançado quando os sinais de ansiedade do espectador não são mais controlados e existe um visível abalo diante da perspectiva de perigo que está por vir. No ponto de angústia, as emoções (raiva, ansiedade, fúria, temor) são incontidas e a perda total de controle está muito próxima de acontecer. O pânico é o momento de desorganização, em que todos os sentimentos se confundem e não se sabe mais o que pensar. Estas cinco etapas levam finalmente ao terror, o grande clímax, e desorientação extrema.

2 “O Exorcista”

Lançado no ano de 1973, “O Exorcista” é a adaptação do romance homônimo escrito por William Peter Blatty dois anos antes. O filme conta a história de uma atriz (Chris McNeil, interpretada por Ellen Burstyn) que mora em uma área suburbana de Washington e descobre gradativamente que sua filha de 12 anos (Regan McNeil, papel de Linda Blair), que passa a apresentar comportamento estranho subitamente, pode estar possuída pelo demônio. Depois de não encontrar nenhuma solução médica para o caso, a mulher busca um padre formado em psiquiatria para realizar um exorcismo, um ritual religioso de expulsão da entidade demoníaca do corpo humano. A igreja, então, envia um idoso sacerdote, experiente na realização de tal prática, para que a alma e a vida da garota sejam salvas.

A opção pela análise da versão estendida do filme, não a original, se explica porque desde o lançamento nos cinemas desta nova edição (em 2000) o mercado de home vídeo e as emissoras de televisão têm disponibilizado a obra em sua metragem mais longa, conhecida como “A versão que você nunca viu”. Hoje, de fato, é muito mais comum e fácil assistirmos à versão estendida do que à lançada na década de 1970.

Antes da aplicação dos conceitos de Mira y Lopez sobre a obra, ainda vale a pena ser ressaltado mais um aspecto sobre a produção. Fernando Mendonça acredita que os cineastas “podem ser filósofos desde que adotem uma postura crítica e reflexiva” (2004, p.11). William Friedkin, diretor de “O Exorcista”, adota esta postura ao tentar abordar a obra no cinema por uma perspectiva diferente do livro de Blatty. Como

o próprio Friedkin explica, o escritor é um católico que realmente acredita na existência de uma força sobrenatural do mal no universo, enquanto sua posição é mais pragmática – menos religiosa – e crê que se trata de uma história levanta mais perguntas do que fornece respostas¹.

2.1 Mira y Lopez em “O Exorcista”

As seis fases progressivas do ciclo emocional do medo definidas por Emilio Mira y Lopez podem ser identificadas no filme “O Exorcista” e é possível encontrar pontos de transição dentro da trama que marcam a passagem pelos estágios até o total desespero (terror) trazido por seu clímax, o exorcismo de Regan McNeil e o suposto confronto entre os padres Damien Karras (Jason Miller) e Lankaster Merrin (Max Von Sydow) e o demônio que possui o corpo da garota.

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. Isso não quer dizer, porém, que “O Exorcista” nunca alcance o nível do terror psicológico. Como explicado por Friedkin, são as perguntas levantadas durante a projeção que causam a reflexão, não o que ocorre em momentos isolados. O único momento de “reflexão explícita” na trama é a passagem em que, nos minutos finais, Karras e Merrin conversam nas escadarias da casa dos Mc-

¹Declaração extraída da mensagem pessoal escrita pelo diretor William Friedkin para os compradores da edição especial norte-americana de “O Exorcista” em blu-ray disc (BD). Material produzido e divulgado pela Warner Bros. Pictures, originalmente lançado em 05 de outubro de 2010.

Neil sobre os motivos de uma garota daquela idade passar por aquela provação enorme e, de certa forma, injusta.

A primeira etapa do ciclo, a prudência, é aquela que toma a maior parte do filme. Se incluirmos o prólogo que mostra Merrin fazendo escavações no Iraque – que, na verdade, não será totalmente compreendido até o retorno do padre à história, com meia hora para o fim –, são mais de 45 minutos em que o espectador é mantido neste nível. E entender isso não é complicado. Friedkin e Blatty estão apresentando as personagens, seus dilemas, para quem assiste e não vai colocá-lo no “inferno” que ambas estão prestes a viver antes que entregue informações suficientes para que este indivíduo possa se importar com elas.

O cineasta vai apresentando diversos “mistérios” e “desafia” o espectador a encontrar explicações lógicas para eles: os barulhos no sótão (ratos?), a cama que balança (invenção da mente da menina?), o comportamento de Regan (problemas psicológicos?) e o vandalismo à estátua da igreja (magia negra?). No entanto, tudo vai cair por terra a partir do segundo ato da produção, o que apontará a transição para o segundo estágio – a concentração.

Os severos exames (extremamente gráficos) pelos quais Regan passará e seu primeiro espasmo violento vão marcar o início da fase do medo conhecida como concentração, quando as explicações lógicas encontradas pelo espectador em um primeiro momento se mostram falhas ou insuficientes. Os médicos não encontram um motivo para os transtornos da garota e sua atitude começa a ganhar proporções fora da realidade. Ou seja, a condição que Regan vive desafia a lógica.

Neste momento, como já explicado, o indivíduo também começa a reunir coragem por meio de uma conduta de aparente (mas falsa) serenidade. Não é surpresa, portanto, que este período dure tão pouco dentro de “O Exorcista”. Alguns minutos depois, já será provocado o estado de alerta por meio de uma cena extremamente inesperada, explícita e chocante: Regan, possuída, desce as escadas da casa engatinhando ao contrário e jorrando sangue pela boca. Por mais que seja aparentemente desnecessária, este momento causa grande impacto visual e, ao pegar o espectador desavisado, tira-o de uma posição de aparente conforto para uma sensação de perigo eminente.

É a passagem para o estado de angústia, com as emoções se misturando e tornando-se virtualmente impossíveis de serem contidas (expressas na fala, nos gestos, na coordenação motora), acontece naquela que é considerada a passagem mais icônica, perturbante e “pesada” de “O Exorcista”: a cena em que Regan faz uso de um crucifixo para realizar um ato considerado profano pela igreja católica e gira sua cabeça em 180° graus. Não se trata apenas de uma cena chocante do ponto de vista visual, onde o horror explícito atinge seu ápice na trama, mas também quando somos definitivamente convencidos de que não há absolutamente nenhuma causa terrena para a situação vivida por Regan e forças sobrenaturais agem sobre aquela criança.

Não por acaso é após este incidente que Chris (uma pessoa sem crença religiosa) busca a ajuda do padre Karras, convencida de que o exorcismo é a única forma de salvar sua filha. A atitude desesperada da mãe, guardadas as devidas proporções e liberdades artísticas, pode ser vista como um pa-

ralelo do estado de angústia e indignação do espectador.

A transição para a fase de pânico evidencia-se na cena em que Karras chega à casa dos McNeil de noite e, conduzido por uma empregada, é levado a ver a barriga de Regan, onde surge a mensagem HELP ME (Me ajude). Este é um momento que merece atenção porque, com o início da possessão, o espectador passa mais de 40 minutos sem ver a “menina” Regan (a doçura, o rosto angelical, a personagem apresentada no primeiro ato), mas sim sua forma “demoníaca”. Com esta cena, quem assiste é lembrado novamente que, dentro daquele corpo de aparência bizarra, existe uma garota inocente que sofre e espera para ser salva. Este é um exemplo de horror psicológico que, tanto quanto algo explícito, é capaz de chocar e desestabilizar emocionalmente – algo típico do estado de pânico.

Ao presenciar aquilo, Karras (um homem em crise de fé, que se divide entre a religião e a ciência, uma espécie de contradição ambulante em busca de respostas) acelera o processo de exorcismo, que passa a simbolizar a luta pela alma e vida de Regan McNeil.

Esta batalha será o momento de terror, o clímax do filme. Isso porque, por tudo que já foi testemunhado anteriormente, é muito difícil prever ou pensar no que pode acontecer. O público fica absolutamente desorientado e tenso (já esperando novos sustos?), até mesmo aqueles que assistiram “O Exorcista” em outras oportunidades. Para começar, ninguém sabe o que é um exorcismo. E o que esperar da possuída Regan durante o ritual? Qual será o futuro da garota? E, afinal de contas, quem é Lankaster Merrin? Isso sem contar perguntas mais reflexivas e leituras alternativas que podem ser feitas, como a

busca de Karras por sua própria redenção e salvação.

O ritual de exorcismo não é apenas o ápice da trama porque Regan precisa ser salva, mas porque existe uma complexa construção narrativa planejada para atingir o ponto máximo da sensação medo neste momento. O espectador é, de forma progressiva, retirado da lógica e levado a acreditar no extra-humano, sobrenatural. Além disso, Friedkin faz uso do horror explícito (sangue, vômito, feridas, levitação) e psicológico (a falecida mãe de Karras usada como método de tormento, imaginar que espécie de batalha Regan enfrenta dentro de seu próprio corpo, a conversa entre os padres nas escadarias) em seu extremo.

Então, por que continuamos assistindo algo que se revela tão desconfortante e, de certa forma, violento? Provavelmente, para sentir estas sensações que (tomara) nunca seremos capazes de vivenciar. “O Desconhecido nos amedronta, mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas” (KING, 2007, p.17).

Considerações finais

Dizem que o maior teste a que um grande filme precisa sobreviver não é o da crítica ou público, mas do tempo. Realizado há quase 40 anos atrás, “O Exorcista” continua a ser reverenciado até os dias atuais como uma das experiências mais aterrorizantes que o cinema já produziu. Mas isso não acontece apenas pelo apelo de seu tema ou por vômitos verdes, mas por uma bem arquitetada 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. No fim das contas, antes de qualquer coisa, “O Exorcista” é uma história que reflete sobre o mistério da fé, a dualidade do ser humano e a existência de uma força superior que nos quer corromper, desacreditar. E, como o tempo prova, estas questões tornam o medo que o filme causa ainda mais forte, real e, sem dúvidas, artístico.

Bibliografia

- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!. 27 de junho de 1999, p.4-5.
- HEGEL, Georg Wilhelm. *Estética: a ideia e o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MENDONÇA, Fernando. A filosofia no cinema. In: *Revista Millennium*, Lisboa, v.9, n.29, junho de 2004, p.95-108. Disponível em: <http://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/567/1/A%20filosofia%20no%20cinema.pdf> [Acessado em 20 de junho de 2011].
- MIRA Y LOPEZ, Emilio. *Quatro gigantes da alma*. 24 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000.