

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

MARIANA DE SETTA BERTOLDI

**FANTASMAS NO ESPELHO: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA GÓTICA NO
FILME *OS OUTROS* (2001) ATRAVÉS DO CONCEITO FREUDIANO DO
*INFAMILIAR***

São Carlos

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MARIANA DE SETTA BERTOLDI

**FANTASMAS NO ESPELHO: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA GÓTICA NO
FILME *OS OUTROS* (2001) ATRAVÉS DO CONCEITO FREUDIANO DO
*INFAMILIAR***

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Licenciatura em Letras:
Português/Inglês para obtenção do título de
Licenciatura em Letras

Orientação: Prof. Dr. Antón Castro Míguez

São Carlos

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MARIANA DE SETTA BERTOLDI

**FANTASMAS NO ESPELHO: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA GÓTICA NO
FILME *OS OUTROS* (2001) ATRAVÉS DO CONCEITO FREUDIANO DO
*INFAMILIAR***

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Licenciatura em Letras:
Português/Inglês para obtenção do título de
Licenciatura em Letras
Orientação: Prof. Dr. Antón Castro Míguez

BANCA EXAMINADORA

Antón Castro Míguez
(Presidente)

Renan Augusto Ferreira Bolognin
(Membro Efetivo)

São Carlos
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pela paciência e compreensão ao longo de uma graduação que se provou desafiadora em todos seus sentidos.

Também agradeço a meu orientador pela confiança durante a jornada que foi a composição deste trabalho.

Dedico um obrigado especial à funcionária da Biblioteca da UFSCar, Siomara Mello, por sua disposição de tempo e recursos ao tornar acessível parte da fundamentação teórica utilizada.

Por fim, agradeço ao senhor Nicolas Neves, cujo brilhantismo e didática acumulados ao longo de séculos de vida foram cruciais para a conclusão de um curso tão periclitante.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar de que modo o filme *Os Outros* (2001), de Alejandro Amenábar, integra-se e atualiza o conceito freudiano do *infamiliar* na tradição do gótico cinematográfico. O *infamiliar* é parte de um núcleo sensível, algo que é despertado no indivíduo diante do confronto com uma situação divergente de sua compreensão consciente do mundo. A arte gótica, ao transpor para a ambientação o estado psicológico e emocional do indivíduo, transforma em *infamiliar* o que antes era familiar, sendo o gênero que melhor adequa o conceito freudiano. Além disso, o gótico é responsável pelo reflexo de traumas sociais, um retorno recalcado daquilo que foi deixado nas sombras.

Palavras-chave: Os Outros; Amenábar; gótico; *infamiliar*; Freud; audiovisual

ABSTRACT

The present work aims to analyze how the movie *The Others* (2001), by Alejandro Amenábar, integrates and modernizes itself on the Freudian concept of *Uncanny* in the cinematic tradition of the gothic. The Uncanny is part of a sensitivity core, something that is awakened on the individual something that is awakened in the individual when they are confronted with a situation that diverges from their conscious understanding of the world. Gothic art, by transposing into the environment the psychological and emotional state of the individual, transforms into *Uncanny* what was once familiar, becoming the genre that best suits the Freudian concept. In addition, the gothic is responsible for the reflection of social trauma, a repressed essence that returns after being left in the shadows.

Keywords: The Others; Amenábar; Gothic; *Uncanny*; Freud; Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O duplo	11
Figura 02 – O quase rosto	18
Figura 03 – Sugestão da apatia	19
Figura 04 – A chave	39
Figura 05 – Direcionando aos fantasmas	39
Figura 06 – Contornos no papel	40
Figura 07 – Esfumamento no real	40
Figura 08 – A chegada	42
Figura 09 – Contornos sombrios	43
Figura 10 – Espaçamento indefinido	43
Figura 11 – Referência labiríntica	44
Figura 12 – Portas ovais	44
Figura 13 - Clausura	46
Figura 14 – Aumento da tensão	46
Figura 15 – Subversão de expectativas	47
Figura 16 – A recusa em ver	49
Figura 17 – Mão tocando a face	50
Figura 18 – Iluminação que assusta	51
Figura 19 – Fantasmas materiais	52
Figura 20 – Espelhamento	52
Figura 21 – Aprisionamento solitário	54
Figura 22 – Observando o irmão	57
Figura 23 – Desenhos	57
Figura 24 – Pintura fantasmagórica	58
Figura 25 – Duplos em fotografia	58
Figura 26 – Marionete	59
Figura 27 – Fantasmas na janela	59
Figura 28 – Natureza gótica	60
Figura 29 – Galhos retorcidos	61
Figura 30 – Escondendo os túmulos	61
Figura 31 – Cemitério no jardim	62
Figura 32 - Fantasmagoria	66

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	10
2.1. O duplo na psicanálise	10
2.2. Por trás do fantasma	21
2.3. A tradição no cinema	29
3. METODOLOGIA	36
4. ANÁLISE	37
4.1. O gótico	37
4.2. A marca social	62
4.3. A subversão	65
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	69

1. INTRODUÇÃO

As representações do duplo despertaram e ainda despertam forte interesse no campo da psicanálise. Começando com os estudos de Otto Rank (1939), o duplo aparenta ser uma tentativa de sobrevivência às limitações humanas, incluindo as barreiras impostas por sua consciência e pela condição de mortalidade. Entretanto, parte desse temor permanece, retornando recalcado na forma de um duplo ameaçador. Freud estuda essa condição de recalçamento em seu ensaio sobre o *Infamiliar* (2019), apontando que o duplo pode operar como uma manifestação do inconsciente, uma parte despreendida do sujeito, que volta para lembrá-lo daquilo que foi recusado e jogado nas sombras. O *infamiliar*, porém, não se limita aos duplos, operando em toda situação na qual o sujeito sinta que seu entendimento da lógica por trás dos acontecimentos do mundo é equivocado, questionando o real e sua capacidade de interpretá-lo.

Dessa forma, o *infamiliar* está ligado a uma alteração, uma distorção do que geralmente é familiar, seguro e cotidiano. Partindo desse princípio, o espaço da casa é um dos que com maior facilidade sofrem o efeito da *infamiliaridade*, sendo o ambiente de maior conforto e estabilidade para um indivíduo. Deturpar o espaço da casa é aterrorizador, porque encerrala o indivíduo, forçando-o a admitir não só o que há de mais incomum no ambiente externo, mas naquilo que constitui sua própria identidade. Essa deturpação, geralmente, embora não exclusivamente, é causa de uma das configurações do duplo: uma imagem fantasmagórica.

O cinema, em particular, conecta-se à representação do fantasma devido à sua natureza como aparato comunicacional. Partindo da definição de Erick Felinto (2008), o fantasma é uma imagem em código, uma mensagem a ser desvendada através do olhar. Ele é marca de um evento traumático que precisa ser trazido à luz, e, assim como o filme, só pode ser compreendido quando o espectador busca saber sua história e revelar seu passado, abandonando a premissa de um mundo lógico e harmônico que exclui aqueles fora da ordem.

A relação entre tecnologia e fantasmagoria é antiga, datada desde as primeiras invenções de projeções de imagens. O avanço iluminista por um mundo focado na razão deixava no ar a dúvida: haveria mundos inacessíveis através do percurso calculado e lógico? A ciência era vista por muitos como uma forma de superação de medos

considerados antigos, ou mesmo primitivos, e seu uso para aprofundar uma relação entre os sujeitos e o mundo místico servia como um lembrete de que os velhos temores não deveriam ser apagados, mas que permeariam as sociedades como parte da natureza humana.

Essa relação aumenta com os anos, ganhando particularidade na arte gótica. É por meio do gótico que o espaço de fora reflete os temores de dentro, as inseguranças, os horrores que o sujeito percebe em si mesmo, mas é incapaz de admitir em voz alta, até que tenha de confrontá-los diretamente. No campo cinematográfico, as guerras mundiais trazem a ascensão do gótico, carregando ansiedades e traumas sociais para a estética por meio de heroínas de psiques fragmentadas em mansões mal assombradas. O avanço dos anos, contudo, fez necessária uma reinvenção do gótico, atualizando a mensagem codificada por seus fantasmas. Nesse sentido, o filme *Os Outros* (2001), do diretor Alejandro Amenábar, cumpre o papel de seguir a tradição e propor uma releitura, trazendo as questões psicológicas para dentro da narrativa por meio de uma simples e inovadora mudança: a revelação de que os protagonistas eram os fantasmas de sua própria casa. Para analisar o filme, porém, é necessário primeiramente levantar quais são seus pontos de aproximação com a psicanálise e com a herança de uma estética gótica cinematográfica.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. O duplo na psicanálise

*Eles removeram todos os espelhos,
mas posso ver meu reflexo nos vidros
quando as janelas estão abertas.
Existem muitas superfícies que refletem...
a lâmina de uma faca... um móvel lustrado...
Meu rosto me assusta.
Minha máscara me assusta mais ainda.¹*

Em 1913 o ator, roteirista e diretor alemão Paul Wegener lança, em co-direção com o diretor dinamarquês Stellan Rye, o longa-metragem independente *O Estudante de Praga* (1913). Com forte influência do poema *La Nuit de décembre* (2009), pelo autor romântico Alfred de Musset; do poema *Fausto* (1976), de Goethe; da novela *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl* (2003), por Adelbert Von Chamisso; e ainda do conto *William Wilson* (2001), do autor gótico Edgar Allan Poe, o filme conta a história do jovem Balduin – também interpretado por Paul Wegener – conforme sua vida muda drasticamente após a realização de um pacto mefistofélico. Quando o estudante se encontra em estado de penúria, um homem rico e misterioso, de nome Scapinelli, interpretado por John Gottowt, oferece-lhe cem mil moedas de ouro em troca de algum elemento, sem restrições, que esteja no quarto de Balduin. O estudante, portador de poucos bens materiais, aceita a oferta imediatamente, enxergando ali uma oportunidade de ascensão social que permitiria a concretude de um relacionamento com a condessa Magit, seu objeto de amor. Porém nesse momento Scapinelli faz com que a imagem de Balduin saia do espelho, ganhando vida própria, transformando-se em seu *doppelgänger*². A partir de então o filme muda sua construção estética, ganhando a presença mais forte de elementos sombrios como gárgulas, lápides de cemitérios, ambientes noturnos, ângulos que demonstram a falta de perspectiva das personagens em momentos críticos e um distanciamento entre câmera e ação. Estas características operam para espelhar o estado de assombro, desumanização e paranoia vivido pelo

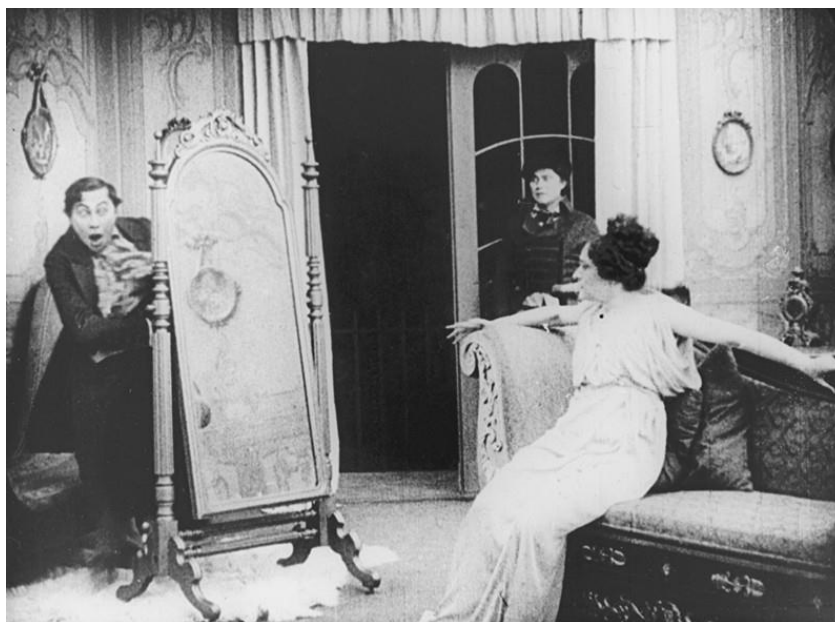
¹ Citação retirada do filme *Os Olhos Sem Rosto* (1960), proferida pela personagem Christiane Génessier, que faz referência ao estranhamento de Christiane quanto ao uso de uma máscara após a desfiguração de seu rosto causada por um acidente de carro.

² Nas Notas de Tradução do livro *O Infamiliar* (2019), Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares apontam que o termo *doppelgänger*, criado pelo escritor romântico Jean-Paul Richter, traduz-se como “o que caminha ao lado”, ou “companheiro de viagem”, operando como uma sombra (p. 118-119).

personagem de Wegener, o qual perde desde o status social até a própria vida em decorrência da separação com seu duplo.

Além das influências literárias anteriormente mencionadas, é preciso considerar as reverberações de outras obras pertencentes ao cânone gótico que dialogam fortemente com o filme de Wegener, entre elas *O Retrato de Dorian Gray* (2001), de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro* (1995), de Robert Louis Stevenson e variados contos de Hoffmann, destacando-se *O Reflexo Perdido* (1960) e *O Elixir do Diabo*³ (1993). O que chama a atenção na maioria das obras citadas é a presença de um outrem cuja origem está no próprio “eu”, ou, mais especificamente, em uma parte oculta ou aprisionada do “eu”. Além disso, o longa-metragem apresenta elementos estéticos, ainda que tímidos e em experimentação, e uma atmosfera filosófica que desaguardariam no cinema expressionista alemão, resultando em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, e *Nosferatu* (1922), por F. W. Murnau. Levando em consideração a literatura que serviu de inspiração ao filme de Wegener, é absolutamente coerente que sua narrativa e estética tenham servido de solo germinador do gênero expressionista, sendo sua grande característica o estranhamento causado no espectador que se sente deslocado da realidade, questionando sua veracidade no plano ficcional.

Figura 01 - O duplo



Fonte: filme *O Estudante de Praga*, 1919, 69'29"

³ Do original “Die Elixiere des Teufels”.

Esse estranhamento é fundamental, não apenas no filme de Wegener como também em vários outros do mesmo gênero, para revelar ao espectador a perspectiva do protagonista defronte de seu *doppelgänger*, com o qual estabelece uma relação contraditória de distância e proximidade, dependência e exclusão, atração e morte. A existência de um só é permissível por meio do desdobramento do outro, mas, como a tradição literária e cinematográfica apresentam, a coexistência é inconcebível, levando fatalmente à morte de uma ou ambas as partes.

O psicanalista Otto Rank, após assistir ao filme de Wegener, trabalharia no ensaio que seria publicado em 1914 com o título de *O Duplo* (1939), no qual desenvolve um mapeamento acerca do tema da *dupla personalidade* ao longo de tradições literárias, folclóricas e religiosas. O ensaio, dividido em seis capítulos, ocupa-se inicialmente em descrever as representações da *dupla personalidade* na literatura, retomando nomes já citados como Poe, Hoffman e Chamisso, além de autores como Tolstói e Dostoiévski⁴, partindo então para uma análise de como os medos físicos desses escritores influenciaram suas criações literárias. Alguns dos medos mais recorrentes, aponta Rank, incluem o da morte, o de ser enterrado vivo e o de alucinações envolvendo seus *duplos*. Essa análise serve de preparo à reflexão que se estabelece nos capítulos seguintes, os quais se ocupam em demonstrar a universalidade e recorrência do tema da *dupla personalidade* na própria história humana, garantindo-lhe um teor universal. Como afirma Rank, "parece existir um elemento super-individual, comum tanto ao autor como ao leitor, que explica o poderoso efeito emocional desses temas" (RANK, 1939, p. 89). E esse elemento aparenta dialogar com a própria origem da concepção do "eu" frente à sua mortalidade.

Com base em pesquisas da época, Rank afirma que, ao deparar-se com a morte, o homem primitivo desenvolveu o "conceito da alma [...] como dualista, isto é, a distinção original era feita entre uma alma viva [...] e uma alma dos mortos, que aparecia somente com a morte e continuava a vida no Além" (RANK, 1939, p. 142). Ou seja, o medo da morte faz com que o homem entenda sua essência como a de um "eu" dividido, de

⁴ Embora ambos os escritores russos trabalhem com a ideia da loucura e da duplicidade, sendo necessária a menção de *O Duplo*, de Dostoiévski, publicado em 1846, como marco para estudos do tema, é preciso salientar que o elemento condutor de suas narrativas não é o mesmo presente na literatura de outros autores previamente citados. A Rússia do século XIX passava por grandes transformações literárias envolvendo, principalmente, a problemática da estagnação das classes sociais, fazendo com que mesmo abordagens mais psicológicas refletissem conflitos de ordem social e econômica.

modo que sua parte imortal consiga superar a própria mortalidade. Essa faceta é, portanto, assimilada às projeções da imagem do homem, incluindo sua sombra e reflexo, de modo que inúmeras culturas apresentem tradições e crenças na influência sofrida pelo homem diante de ações sob sua imagem.

Existe, entretanto, nessa concepção do *duplo*, um elemento narcísico que torna o homem aterrorizado com a ideia de seu próprio fim, fazendo com que expurgue o que lhe assusta e direcione seu maior medo à figura do *duplo*. A partir deste momento a dita *dupla personalidade* executaria duas funções: a de permitir a concretização e liberdade do amor narcísico, por transformar o “eu” num objeto outrem passivo aos sentimentos do eu primário, mas também operaria como máquina de censura a essa liberdade, pois o mero fato de existir seria prova daquilo que o “eu” tentou apagar de si mesmo. Daí a figura do *duplo* que operaria ora como anjo protetor, ora como monstro predador nas narrativas literárias e fílmicas, posto que ocorre uma relação de completude pelos opostos⁵. Sem o *duplo*, o “eu” é forçado a admitir suas características que tanto lhe causam horror, mas, uma vez concretizado e admitido pela parte primário, este *duplo* gera ambos os impulsos de atração e morte, assim prejudicando o restante das relações do “eu” e fadando-o à morte, geralmente por meio do suicídio.

O ensaio de Otto Rank apresenta conceitos psicanalíticos, como o da *paranoia*, baseado nos estudos freudianos até então. Mas é somente após a leitura do texto de Rank que Freud publica, em 1919, o ensaio *Das Unheimliche*, traduzido para o português mais recentemente como *O Infamiliar* (2019). É nesse ensaio que Freud aponta o porquê de a figura do *duplo* causar tamanho assombro e inquietação, tanto para o protagonista das obras em que aparece, quanto para o leitor ou espectador. E, para isso, Freud faz uso do conto *O Homem da Areia* (2019) utilizando, assim como seu antecessor, a literatura de Hoffmann. Para compreensão, porém, do núcleo sensível a que Freud se refere, é preciso inicialmente desmembrar o termo original com sua mais precisa significação, devido à impossibilidade de tradução exata.

O termo *Unheimliche* deriva da palavra *Unheimlich*, comum no vocabulário alemão e formada por um prefixo que subverte o valor de *Heimlich*. Já *Heimlich*, por sua vez, diz respeito àquilo que transmite ou desperta certa familiaridade, remetendo, por exemplo, à imagem da casa ou do lar, fortemente associados ao sentimento de

⁵ É possível detectar nessa compreensão da consciência humana forte diálogo com a filosofia hegeliana.

conforto e reconhecimento que geram no sujeito. O termo ainda apresenta um significado mais a fundo, de modo que, “por ser atinente à privacidade do ‘lar’, em oposição ao público, denote também o que é íntimo, *oculto* da vista alheia e até mesmo sigiloso” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 18). Expressa o valor, portanto, daquilo que deve permanecer oculto, seja pelo conforto e segurança de pertencer à esfera do privado, seja pelo medo diante da ameaça de sua exposição, afinal a palavra *Hemlich* “não designa apenas as partes íntimas do corpo humano, aquelas que devem ficar escondidas ou veladas, como também aquelas que são mais suscetíveis ao risco de ferimento, evocando indiretamente a angústia da castração” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 18). Partindo desses significados inerentes ao termo, e unindo-os à definição retirada do livro *Filosofia da Mitologia*, conjunto das aulas de Schelling publicado em 1849 e para quem o *Unheimlich* “seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 45), Freud, a partir do conto de Hoffmann, tenta apreender quais elementos na ficção e na realidade são responsáveis pela evocação do *Unheimliche*, assim como a razão por trás desse efeito psicológico. No Brasil, uma das mais recentes traduções e cuja escolha buscou o máximo de fidelidade possível com seu original, foi publicada em 2019 pela editora Autêntica sob o título *O Infamiliar* (2019), pelos tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares.

Freud dá início ao seu estudo partindo do ensaio *Zur Psychologie des Unheimlichen*⁶, publicado em 1906 por Ernst Jentsch. Jentsch descreve o *Infamiliar* como resultado do surgimento daquilo que é diferente, incomum, o estrangeiro, perante o qual o sujeito sente uma falta de orientação sobre como interpretá-lo ou de quais formas lidar com ele. Devido à dificuldade em apontar a essência da sensação, Jentsch investiga os elementos catárticos de sua emergência, percebendo então que o tradicional, usual e hereditário são campos nos quais o novo é visto com receio, desconfiança e até hostilidade, de modo que uma perturbação incite no sujeito, já acostumado ao padrão, uma incerteza quanto ao real. Essa incerteza pode culminar na sensação do *infamiliar*, que por sua vez mexe com a percepção da realidade do indivíduo, mesmo ele sabendo a que natureza pertence o evento. Uma das maiores contribuições para Freud é o apontamento em Jentsch sobre um fator fortemente responsável pelo *infamiliar*, que é a incerteza em definir um objeto como um ser

⁶ “Sobre a psicologia do Infamiliar” Nota de Rodapé em: FREUD, Sigmund. O Infamiliar / Das Unheimliche . In____. O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud; seguido de O Homem da Areia / ETA Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 31.

inanimado ou animado. A dúvida gera inquietação e pavor no sujeito, que enxerga em máquinas, figuras de cera⁷ e sistemas panópticos, por exemplo, mecanismos que remetem às funções do corpo humano, gerando a sensação de estarem perante algo desconhecido e incompreensível – o que remete à própria psique. Esse processo também ocorre de forma inversa, ou seja, quando o sujeito se depara com condições tais como a epilepsia, lhe é revelado o mecanismo por trás do corpo humano e sua consciência, o que, como Freud melhor desenvolve, revela algo de indizível e incompreensível da própria consciência. É necessário ainda completar que, para Jentsch, a literatura gera maior suscetibilidade, pois o leitor se permite ser influenciado como efeito do prazer artístico⁸ gerado pela leitura. O autor então cita os contos de Hoffmann que criam a incerteza quanto a personagens serem vivos ou não, em particular *O Homem da Areia* (2019), no qual, para Jentsch, o ponto chave seria a confusão estabelecida pelo narrador quanto à natureza da boneca Olímpia.

Em *O Infamiliar* (2019), Freud se utiliza dessa análise, fazendo ressalvas, porém, quanto aos elementos catalizadores da *infamiliaridade*. Após uma breve descrição na qual Freud retoma *O Homem da Areia* (2019), ele constata que o principal fator responsável pelo horror da trama está presente na ideia do roubo dos olhos, cujo efeito no leitor, ao contrário da teoria de Jentsch, é independente da incerteza intelectual; ou seja, o medo da retirada dos olhos é algo inerente ao ser humano, presente desde a infância e indiferente quanto à suposta capacidade intelectual do indivíduo. Para Freud, existe um elo entre o medo da castração e o de perder os olhos, ressaltando que, embora não se possa atribuir o mesmo valor a ambos – pois nesse caso não haveria necessidade da substituição de um pelo outro nos sonhos –, a completa separação também seria errônea, levando em conta que, tal como em *O Estudante de Praga* (1913), a figura do *duplo*, dessa vez representada pelo Homem da Areia, aparece sempre que o personagem Nathanael age em prol da sua vida amorosa. Existiria, portanto, uma ligação entre o desejo sexual e o elemento do olhar, algo bastante recorrente na ficção desde a literatura grega.

⁷ Filmes como *Figuras de Cera* (1924), *Museu de Cera* (1953), *A Passagem* (1988) e *A Casa de Cera* (2005) fazem isso dessa *Infamiliaridade* gerada pelas figuras na construção do horror.

⁸ O filósofo inglês Edmund Burke publica em 1757 o tratado *Philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, no qual aponta o prazer sentido pelo leitor de uma história de terror, sensação esta induzida pelo sentimento do medo deslocado do real perigo, gerando uma aproximação do *Sublime*.

Entretanto o *Duplo Infamiliar* seria mais do que mera representação do conflito gerado pelo desejo, dialogando com medos bem mais antigos, até primitivos do homem. Tendo em conta as considerações postuladas por Otto Rank do *duplo* como uma tentativa narcísica de superação da morte que eventualmente transformar-se-ia no próprio mensageiro da morte, Freud analisa que o conflito desencadeador da fragmentação está presente na formação da *consciência moral*. Quando o sujeito começa a desenvolver a ideia do “Eu”, formada pela *consciência*, ele exclui seus desejos reprimidos e aspirações tolhidas pela sociedade ou por suas limitações físicas, considerando-as imorais e contra a própria natureza. Ou seja, desejos sexuais, pulsões e temores com os quais não sabe lidar são descartados para o *inconsciente*, um abismo que tanto é parte do “Eu” como também não o é. O medo da morte entra como elemento chave para a criação deste outro “Eu”, afinal, desde os tempos primórdios e até os dias atuais, “nossa biologia ainda não pode decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, talvez um evitável acaso no interior da vida” (FREUD, 2019, p. 87). A incerteza perante o desconhecido inevitável tornaria o homem inseguro quanto ao próprio cerne de sua própria existência, obrigando-o a construir uma imagem de si que sobreviva à maior limitação humana. O *duplo* então executaria tanto a função de prolongar a consciência para além da morte, como também a de um mau presságio, interligando-se a um pavor do homem primitivo “de que o morto se torna um inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo e torná-lo um companheiro de sua nova existência” (idem, ibidem, p. 89). Residiria nisso, inclusive, a chave para compreensão do medo gerado por figuras fantasmagóricas, sendo elas partes de um “familiar-doméstico que sofreu um recalque, dele retornando” (idem, ibidem, p. 97), assim representando o medo que o “Eu” tentara eliminar.

É devido a esse recalque, essa transformação do “Eu” partindo do familiar, que surge o *infamiliar*. O núcleo sensível a que Freud se refere pode ser compreendido por meio do medo inconsciente de que o sujeito já não tenha domínio acerca dos mecanismos que operam por trás da realidade conhecida. Mesmo que saiba a origem e composição de bonecos de cera; mesmo que esteja convencido na inexistência de fantasmas; mesmo que admita a inconsciência como parte de sua identidade; ainda assim ele está susceptível a conflitos envolvendo o *infamiliar*, pois as respostas que o avanço da modernidade traz não são suficientes para “nos sentimos inteiramente seguros acerca dessas novas convicções” (FREUD, 2019, p. 101), de modo que crenças

antigas “ainda sobrevivem em nós e estão à espera de uma confirmação” (idem, ibidem, p. 101).

O campo da ficção recebe atenção em particular, pois nele o *infamiliar* é “muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências” (FREUD, 2019, p. 107), pois enquanto na realidade fenômenos inexplicáveis ou que causam estranhamento possam pertencer a uma ordem natural ainda não detalhada pela ciência, o campo da ficção está inteiramente nas mãos do autor. Ele é detentor das engrenagens por trás de cada cena e cada descrição, sendo o único onisciente acerca de seu mundo ficcional, “seja fazendo-o concordar com a realidade por nós conhecida, seja, de certo modo, afastando-se dela. De toda forma, nós o seguimos” (Idem, ibidem, p. 107). O pacto ficcional⁹ permite ao leitor aceitar qualquer que seja a explicação designada pelo autor, mas o *infamiliar* tende a surgir com maior impacto quando a obra representa a mesma oscilação entre realidade e misticismo presente na vida real. Quanto mais fincada na realidade é a obra, tal qual conhecida pelo sujeito, mais brutal é o efeito do *infamiliar*, visto que

para o escritor, somos conduzíveis de uma maneira especial; mediante o estado emocional no qual ele nos coloca, por meio das expectativas que ele nos suscita, ele pode manobrar o processo de nossos sentimentos, ajustando-os, com êxito, de um lado para outro, podendo, a partir do mesmo tema, atingir, frequentemente, os efeitos mais variados (FREUD, 2019, p. 113).

Um dos filmes que melhor exemplificam o conceito de Freud surge na França, em 1960, pelas mãos do diretor Georges Franju. Devido à popularidade dos filmes de terror na Inglaterra e nos Estados Unidos, tais como *Vampiros de Almas* (1956), *A Maldição de Frankenstein* (1957), *O Vampiro da Noite* (1958) e *A Casa dos Maus Espíritos* (1959), o produtor Jules Borkon contrata Franju como diretor de *Os Olhos Sem Rosto* (1960), adaptação cinematográfica do romance de título homônimo, escrito por Odilon Redon. No filme, o médico e professor Doutor Génessier tenta, de inúmeras formas, reconstituir o rosto da filha que fora desfigurado em um acidente de carro provocado pelo pai. A filha, Christiane Génessier, passa a maior parte do filme utilizando uma máscara de contornos próximos aos de um rosto humano, deixando apenas seus olhos visíveis. A partir daí já é possível detectar o primeiro elemento cinematográfico que

⁹ Umberto Eco (1994) define o pacto ficcional como o acordo estabelecido entre obra e leitor, no qual o segundo compreende que a matéria escrita como pertencente ao campo do imaginário. Partindo do princípio que o texto não é real, o leitor passa a procurar sentidos ligados à ordem estética do texto.

dialoga com a teoria freudiana: a presença dos olhos como parte do *infamiliar*. É curioso que, no filme, não seja a retirada dos olhos que cause angústia e apreensão, mas justamente a permanência dos olhos na superfície desumanizada após a desfiguração do rosto. Em apenas uma cena é possível vislumbrar o resultado do acidente de carro, quando a segunda vítima do Doutor Génessier, Edna Grüber, desperta pouco antes da cirurgia, e, ainda sob o efeito de sedativos, vê o rosto de Christiane. A câmera reproduz o efeito dos entorpecentes ao “borrar” a imagem, impedindo uma visão nítida dos ferimentos, criando assim uma segunda distorção. O resultado, completo pelo grito de horror de Edna, é uma cena cujo impacto está muito mais presente na insinuação, no que quase aparece, sem que de fato chegue a aparecer. O medo se instaura pela possibilidade de enxergar com perfeição o rosto deformado – um momento que, para o espectador, poderia gerar empatia, afinal trata-se de uma personagem cuja construção é a da vítima, cujo sofrimento fora explícito. Mas é essa contradição que denuncia justamente o embate perturbador estabelecido em cena. Existe algo de extremamente familiar na figura da Christiane, mulher, filha e, como o filme revela, amante que o acidente separa de seu pretendente. Ela remete ao arquétipo da donzela em perigo, a heroína cujo injusto sofrimento deve ser acalentado, aquela que gera piedade por parte do público. Enxergá-la pela primeira vez, sem máscara, como um borrão de carne e osso, e com apenas seus olhos em destaque, faz com que sua familiaridade se transforme em lembrança do que a personagem esconde. A própria cena denuncia certa apatia em seu caráter ao ver, sem tomar qualquer atitude benevolente, uma vítima dos experimentos de seu pai prestes a ter o rosto arrancado. É como se Christiane quisesse despertar pavor, quisesse ser vista como ser horrendo, fixando seus olhos em Edna não só para constatar seu futuro rosto, como também para gravar a própria imagem na vítima, garantindo que ela saiba qual será sua aparência dali em diante. É, contudo, impossível discernir o que se passa na mente de Christiane nesse momento – apenas o que se constata é a dificuldade de assimilar a frieza visceral do rosto imóvel à imagem de Christiane até então.

Figura 02 – O quase rosto



Fonte: filme *Os Olhos sem Rosto*, 1960, 42'38"

Existe outro fator fundamental para análise dessa mesma cena, que é, pouco antes, quando a personagem vê Edna sendo arrastada inconsciente pelo pai e sua assistente, Louise. Nesse momento, parece haver a constatação do “processo imoral” pelo qual Christiane adquiriria seu novo rosto. Não sendo a máscara o bastante, quando se depara com o sequestro está de costas para a câmera, tornando impossível para o espectador decifrar suas emoções. Furtivamente, então, acompanha os passos do pai e de Louise, dirigindo-se à sala de cirurgia e, logo em seguida, ao canil da casa. Faz então carinhos nos cães que seriam usados para experimentos pelo Doutor, recebendo o afeto de volta, mesmo encontrando-se mascarada. Somente então retorna à sala de cirurgia, dando início à cena previamente analisada.

Figura 03 – Sugestão da apatia



Fonte: filme *Os Olhos sem Rosto*, 1960, 36'25"

O comportamento de Christiane recupera mais uma vez os conceitos freudianos. O “Eu” já fora anteriormente comprometido pelo acidente de carro, fragmentando sua

natureza. A nova identidade já não se identifica com a forma humana, e tamanha é sua repulsa às tentativas de recuperar o rosto que, após a falha do experimento, recusa-se a tentar novamente, afirmando inclusive preferência pela morte. Para o novo “Eu” que se formou, o rosto humano deixou de ser familiar para tornar-se *infamiliar*. O filme, porém, mostra sua transição como algo gradual. Logo no início do filme, sua primeira declaração expressa justamente o pavor que sente tanto pela máscara quanto por seu reflexo e pelo rosto desfigurado. Inicialmente o filme constrói o terror ao fazer com que seu espectador compreenda o desejo do pai em restaurar tanto a aparência quanto a vida da filha. Sentimentos de culpa e arrependimento, embora não justifiquem, explicam suas ações, fazendo com que a tensão gire em torno não de sua punição, mas da concretização do plano. Christiane, porém, sente-se abraçada pelos animais, enquanto que, por parte das pessoas, tanto sua aparência provoca terror, quanto a pele humana parece rejeitá-la. Seu novo “Eu” projeta então na figura do *duplo*, no caso dos humanos – mais especificamente aqueles que tentaram mudá-la, resultando na morte do pai e de Louise – tudo aquilo que já não cabe mais em si, e que, de fato, somente lhe atormenta e gera angústia. Sua vida interliga-se diretamente com a liberdade, e liberdade, em seu caso, significaria abandonar as expectativas morais, sociais, estéticas e até mesmo existenciais até então impostas. E apenas com a rejeição daqueles que lhe impuseram um estilo de vida humano e moral, Christiane poderia afirmar o próprio “Eu”.

Neste caso, o *infamiliar* é genialmente construído por meio de elementos detectados na própria vivência, como o rompimento da moralidade, experiências que retomam a morte, a perda da identidade e o impacto do social enxergar o indivíduo como um estrangeiro, um recluso, até mesmo um monstro. Dentre estes fatores, um dos que é mais proeminente é a relação do indivíduo com a morte. *Os Olhos Sem Rosto* (1960) já tem início com a cena de um cadáver sendo lançado em um rio, e encerra justamente após a morte de dois de seus personagens principais. Mas a mudança fundamental no filme, o estopim para a nova identidade de Christiane e que constrói o *infamiliar* apenas com a exibição de fotos consecutivas e uma narração clínica a fundo, é o momento no qual a nova pele de Christiane começa a apodrecer ainda em seu rosto. Trabalha-se de forma sutil a ideia de que a vida nos conformes sociais já não se aplica a Christiane, enquadrando-a em uma existência entre mundos. Freud já havia apontado que “em muitas pessoas, o mais elevado grau do *infamiliar* aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (FREUD, 2019, p. 87).

Talvez por isso *Os Olhos Sem Rosto* (1960) destaque-se entre os filmes do gênero horror, pois o trabalha com o estranhamento e desumanização do humano ainda vivo, enquanto que a maioria dos filmes apoia-se mais fortemente na ideia do sobrenatural, utilizando-o para criar efeitos semelhantes. Dentre os que seguem este caminho, um dos gêneros mais consolidados, desde a literatura, são as histórias góticas de fantasmas.

2.2. Por trás do fantasma

Não gratuitamente a expressão alemã para “casa mal-assombrada”, como Freud inclusive aponta em *O Infamiliar* (FREUD, 2019, p. 87) seria traduzida literalmente para o português como “uma casa *infamiliar*” – no jargão, “uma casa mal-assombrada”. A razão pela qual o imaginário da casa mal-assombrada se liga ao *infamiliar* reside na caracterização do lar como ambiente de segurança, estabilidade e confraternização. A casa é o espaço de fuga da realidade, na qual o indivíduo encontra parte de sua infância, de suas aspirações, de quem ele realmente é ao ser retirado da agressividade e velocidade inerentes ao mundo afora. É mais do que um espaço físico – é todo um ambiente uterino que serve para maturação e desenvolvimento do indivíduo¹⁰.

Essa característica é bastante expressa em filmes como *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón, *Águas Rasas* (2016), de Jaume Collet-Serra e *O Pianista* (2002), de Roman Polanski, nos quais a hostilidade do ambiente exterior – seja ela natural ou consequência da ação humana – é tamanha que desafia a própria sobrevivência do indivíduo. No caso do filme de Cuarón, encontrar um ambiente fisicamente seguro atinge níveis simbólicos de um retorno ao útero materno. No que pode ser considerada sua cena mais emblemática, a personagem Ryan Stone, após quase quarenta minutos ininterruptos de ameaças à sua vida devido a imprevistos em sua primeira missão espacial, finalmente chega à estação e tem acesso ao oxigênio cuja fonte – o traje espacial – até aquele momento já tem por quase esgotado. Uma vez a salvo, respirando como se o fizesse pela primeira vez na vida, sua primeira ação é a de ficar em posição

¹⁰ Em seu livro *Espaço e romance*, publicado em 1987 pela editora Ática, Antônio Dimas salienta a diferença entre espaço e ambiente no campo literário, sendo espaço o lugar físico onde ocorre a ação, enquanto que o ambiente é formado pelas relações psicológicas e sociais estabelecidas pelas personagens.

fetal, flutuando no espaço sem gravidade, com os cabos formando o contorno de um cordão umbilical. Embora alvo de críticas devido à licença poética aderida em momentos que, fiéis às leis da física, teriam outro desenrolar, a mensagem do renascimento ligado diretamente ao espaço é explícita nesse e em vários outros momentos do longa-metragem. As bases espaciais e a própria Terra são extensões do que a casa simboliza ao ser humano – um retorno ao que há de mais natural, cômodo e *familiar* possível. Desafiar o simbólico da casa é redirecionar todo seu significado no imaginário humano. Já não mais se trata meramente de trazer algo *infamiliar* ao familiar e conhecido, mas de abalar a estrutura mais sólida presente nas bases do indivíduo. Se o espaço externo é por um lado hostil, o interno contém algo de ainda mais assustador, pois sua hostilidade é originária daquilo que, essencialmente, serviria de âncora ao sujeito: a sua própria linhagem. Essa também assimilada, em boa parte dos casos, à família.

A ideia de família está diretamente conectada ao espaço da casa, pois é majoritariamente nele em que se estabelecem as relações humanas. Se embaixo de um teto reside não uma figura de confiança, mas uma de ameaça, as paredes que trariam aconchego transformam-se em paredes de uma prisão. Os quartos que seriam ambientes de abrigo transformam-se em portais para realidades perturbadoras. Por consequência, toda a concepção do lar como um ambiente familiar é desestruturada e fragmentada, conferindo à casa um potencial de crueldade e malícia cuja mera admissão causa incômodo e horror naqueles que o contemplam. E a causa precisa desse horror reside no fato de que tal potencial não surge abruptamente, mas sempre esteve ali, apenas esperando para ser revelado. Trazer à luz algo não admitido sobre a casa é trazer à luz algo não admitido na estrutura da família, seja ela núcleo dos habitantes atuais ou daqueles passados.

Um dos exemplos que ganhou popularidade devido ao uso do gênero terror em um formato pouco explorado pela mídia é o da adaptação do livro publicado em 1959, *A Assombração da Casa da Colina*¹¹ (2010) no seriado de 2018, *A Maldição da Residência Hill* (2018-?) pelo serviço de *streaming* da Netflix. Embora outras séries de terror tenham obtido sucesso nas mídias, tais como *American Horror Story* (2011-?) e *The Walking Dead* (2010-?), a adaptação da Netflix destacou-se pelo hibridismo do

¹¹ Traduzido do original “The Haunting of Hill House”.

antigo com o moderno. A série é ambientada em dois períodos consideravelmente recentes, o ano de 1992 e o de 2018, e busca uma abordagem mais ancorada no cenário social moderno, embora mantendo o elemento sobrenatural cujo romance de Shirley Jackson fortemente sugere – fazendo isso por meio da estética dos vários elementos relacionados ao imagético gótico e das casas mal-assombradas. Uma das mudanças relativas ao material de origem é a transformação das personagens principais, que passam de estranhos unidos pelo convite de conhecerem e passarem algumas noites na casa, para integrantes de uma mesma família. Enquanto que o *A Assombração da Casa da Colina* (2010) gira em torno essencialmente da personagem Eleanor Vance e sua estranha conexão com a residência Hill, a adaptação seriada dedica uma quantidade de tempo relativamente igual para cada integrante da família Crain, reforçando a conexão que o ambiente da casa estabelece com a estrutura familiar. Dessa forma, o desdobramento do mistério por trás do horror da casa consegue acompanhar o desvelamento das relações pessoais.

A principal característica de uma casa mal-assombrada, com raras exceções no campo ficcional – como, por exemplo, no filme animado *A Casa Monstro* (2006), em que a personificação da casa faz com que esta seja a ameaça em si – é a presença sugerida ou explícita de uma figura fantasmagórica. Mesmo o livro de Shirley Jackson e suas adaptações cinematográficas e seriadas, embora constantemente reforcem um aspecto maligno na mansão Hill, como se a própria casa fosse detentora de vontade e crueldade próprias, possivelmente até reflexo do inconsciente de Eleanor¹², a possível existência de um fantasma e sua habilidade de alterar o estado da mente dos hóspedes é ponto chave para a construção do terror na estrutura narrativa. Não apenas neste caso, mas em inúmeras histórias de terror que giram em torno de mansões mal-assombradas, a tensão é construída por meio de uma personagem cuja inquietação se origina na dúvida quanto à realidade em que vive, e se, nesta realidade, é permissível a existência de fantasmas. Nestes casos, o elemento *infamiliar* é facilmente perceptível, pois, como Freud já havia apontado, em boa parte dos casos “o mais elevado grau do *infamiliar* aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas”

¹² Stephen King, em seu livro de ensaios *Dança Macabra* (2012), destaca que uma das chaves de leitura para o romance de Jackson seria através da habilidade telecinética de Eleanor, a qual transformaria a mansão Hill em um espelho de sua identidade, denunciando, porém, o que na personagem haveria de mais perturbador e irracional.

(FREUD, 2019, p. 87). O fantasma de uma casa mal-assombrada, em particular, seria este companheiro de outro tempo, alguém com quem os atuais hospedes já teriam dividido um teto, um ambiente de confraternização, mas inserido em uma “condição de recalçamento, que é exigida para que o primitivo possa retornar como algo *infamiliar*” (idem, ibidem, p. 89). O fantasma, portanto, uma figura *familiar*, cujo processo de recalçamento o transforma em arauto de denúncia, revelação e instabilidade quanto às leis pelas quais a realidade é regida, ameaçando tanto a ordem de seu tempo quanto a do presente em que ecoa.

Quando esse significado é transposto da literatura para o cinema, a imagem fantasmagórica como portadora de uma verdade silenciada ganha novos contornos e estabelece uma relação ainda mais direta com o espectador. Em *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (2008), Erick Felinto, fazendo uso das palavras ditas por um narrador misterioso no início do filme *A Espinha do Diabo* (2001), afirma que o fantasma “é como um instante de tempo aprisionado numa dimensão intermédia entre o mundo sensível e o mundo espiritual” (FELINTO, 2008, p. 22). E este instante de tempo só pode ser presentificado através de uma projeção imagética, afinal “o fantasma é aquilo que se *deixa ver*, que *se mostra*. É essencialmente uma *imagem*, capturada pelo olhar aterrorizado de quem não quer vê-lo” (idem, ibidem, p. 23). Assim sendo, quando o fantasma é transmitido para um aparelho cinematográfico ou televisivo, sua imagem passa por mais uma duplicação. Além de estar presente no plano ficcional, ainda é copiada e sobreposta no plano da imagem reproduzida, garantindo bastante eficácia na construção da tensão e do medo em ser visto. Felinto inclusive reforça o papel da televisão como uma “uma máquina de produzir fantasmas. Sua tela, escura ou acesa, brilha em reflexos como um espelho fantasmagórico. Suas imagens capturam, seduzem, demandam nossa inteira atenção” (idem, ibidem, p. 85).

Otto Rank já havia percebido em 1914 a vastidão de possibilidades cinematográficas de representação do duplo ligado ao *infamiliar*. Em *O Duplo* (1939), o psicanalista aponta que autores visando “explicar [...] a dupla personalidade, têm à sua disposição o processo técnico cinematográfico, que concede a este tema uma qualidade real inacreditável, e não o priva absolutamente de seu caráter místico” (RANK, 1939, p. 8). Ou seja, a invenção do processo cinematográfico significava uma relação entre ficção e realidade mais próxima do que jamais havia sido possível. Pinturas, esculturas,

palavras, as formas de artes em geral já tinham o poder de duplicação da realidade pela perspectiva do artista, mas o cinema conseguia esfumçar a figura do cineasta, do marionetista por trás das cortinas, com tamanha força que permitia ao público esquecer-se de sua participação. Isso faz com que o plano representado se aproxime do que é conhecido ao espectador, ao mesmo tempo em que mantém a liberdade de transformá-lo em algo aterrorizante e perturbador. Esta relação mantém-se estável mesmo no século XXI, sobrevivendo às mudanças de pensamento e de compreensão da arte, como é possível observar no ensaio de Ernani Chaves, no qual o crítico também reforça invenção da fotografia e do cinema no século XIX¹³ terem garantido força ao imagético do *duplo*, abrindo espaço para que esses *duplos* se tornassem reais “pela duplicação própria às imagens fixas da fotografia e àquelas em movimento do cinema” (CHAVES, 2019, p.160-161). Ainda que o cinema tenha criado novos horizontes para a exploração do fantasma, contudo, a conexão entre tecnologia e o misticismo à qual Otto Rank já se referia é antiga. Já é datado na Europa, “entre os séculos XVII e XVIII”¹⁴, um “novo tipo de espetáculo óptico”¹⁵. Este espetáculo consistia na “técnica da fantasmagoria”¹⁶, e realizava-se através de um aparelho denominado fantascópio, o qual, fazendo uso de uma lanterna mágica, projetava uma imagem fantasmagórica ao público, criando a ilusão de estarem realmente perante um fantasma. Tal qual “o cinema mais tarde, a arte da fantasmagoria nasceu nos interstícios entre o desejo de ciência e a magia do espetáculo” (FELINTO, 2008, p. 72). Ou seja, a tecnologia era usada como uma forma de transgredir a funcionalidade da ciência, transformando-a de um mecanismo conectado ao pensamento lógico a uma forma de representação de algo muito menos corpóreo – a retomada do misticismo que era ameaçado pelas correntes iluministas da época. O fato de duas correntes contraditórias caminharem juntas parece paradoxal, afinal não faria sentido que o homem, enquanto buscasse uma explicação racional e antropocêntrica para sua existência, também procurasse uma maior conexão com mundos além de seu alcance e de sua interpretação. Porém uma corrente de pensamento, quando analisada, explicita sua direta influência de uma sob a outra. Felinto, ao utilizar-

¹³ CHAVES, Ernani. *Perder-se em algo que parece plano*. In: FREUD, Sigmund. O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud; seguido de O Homem da Areia / ETA Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

¹⁴ FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 69.

¹⁵ Idem, ibidem, p. 71.

¹⁶ Idem, ibidem.

se da teoria de Laurent Mannoni, presente em *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema* (2003)¹⁷, afirma que

a fantasmagoria coincidiu com a popularidade da literatura gótica na Europa (2003, p.151). O horror gótico apresentava como cenários castelos e mansões sempre sombrios e assustadores, figuras sobrenaturais como fantasmas e demônios e mistérios a serem decifrados. Típico do gótico é o sentimento de culpa que acompanha os personagens (e, por extensão, o leitor). Ninguém é inocente, todos temos dívidas a pagar com o passado – daí o tradicional *tópos* do fantasma que retorna para cobrar a culpa do assassino ou comunicar o segredo que deveria ter permanecido oculto (FELINTO, 2008, p. 71).

O gótico oferece um dos pontos-chaves da compreensão estabelecida, ao longo de séculos, entre o tecnológico e o sobrenatural. Tendo surgido na arquitetura e sido reformulado pela literatura, o gótico tem seu renascimento marcado pela publicação do romance *O Castelo de Otranto* (1996), primeiro a inserir o termo *gótico* em seu subtítulo¹⁸. Embora não fosse, necessariamente, um romance de terror, ao adotar os castelos de tempos medievais e inserir neste espaço a questão da culpa e o elemento fantasmagórico, o romance de Horace Walpole ofereceu as sementes do que viria a se tornar a principal característica do gótico: a duplicação do estado de alma de sua personagem principal através do espaço físico. Em seu ensaio *Gothic on Screen* (2002), inserido na coleção *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002), Misha Kavka define que “o gótico é sobre paranoia, definido como uma projeção do eu no mundo exterior, que, por sua vez, é lido como hostil”¹⁹ (KAVKA, 2002, p. 210). Característica explorada e canonizada pela literatura de Edgar Allan Poe, o gótico se aproveita dos traços do Romantismo literário para projetar no exterior o que se encontra no interior. Dessa forma, os castelos de construções labirínticas, a presença de túmulos, os jogos de luz e sombra e as imagens de objetos cotidianos em situações aparentemente assustadoras revelam muito mais do que um mero ambiente propício a acontecimentos que desafiam a ordem do racional. Eles são a própria construção espacial da alma do sujeito – ou, como mais tarde seria compreendido, de seu inconsciente. Recorrer ao gótico demonstra insegurança na figura humana em si, e em sua capacidade de

¹⁷MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo, Unesp/Senac, 2003 apud FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

¹⁸ “A Gothic Story”, na tradução, “Uma História Gótica”.

¹⁹ Traduzido do original “the Gothic is about paranoia, defined as a projection of the self on to the outside world, which is in turn read as hostile”.

compreender a realidade, ou mesmo dominar os aparatos tecnológicos a que nela tem acesso. E, mais ainda, demonstra a culpa do indivíduo ao perceber, já em seu tempo, sua incapacidade de lidar tanto com a ciência quanto com a possibilidade do sobrenatural.

Nesses contextos, a figura do fantasma é crucial, afinal, se, como afirma Steven Bruhm em seu ensaio *The Contemporary Gothic: Why We Need It* (2002), "o gótico em si é a narrativa do trauma"²⁰ (BRUHM, 2002, p. 268), o gótico, tal como o fantasma, pressupõe uma história jamais encerrada, uma culpa não admitida. Ele é resquício daquilo que um dia já foi natural, já foi humano, e teve sua linha do tempo adulterada por algum crime ou ressentimento jamais resolvido. Justamente por isso ele é a figura que "traz um desvendamento"²¹, resultando em uma literatura na qual é "comum que um evento traumático, um crime, um assassinato, forcem o fantasma a trazer à luz o que estava encoberto" (FELINTO, 2008, p. 26-27). Potencial enxergado, embora precariamente desenvolvido, na produção do filme de terror *A Maldição da Casa Winchester* (2018), no qual, baseado na vida real de Sarah Winchester, conta a história de uma viúva que, após a morte do marido, anteriormente um tesoureiro em sua companhia de armas, percebe-se assombrada pelos fantasmas daqueles mortos pelas balas produzidas em tal companhia.

Por conta dessa característica, inúmeras histórias de fantasmas revelam-se, de fato, histórias de crime e mistério²². O filme *A Casa dos Maus Espíritos* (1959), dirigido por Robb White, brinca com ambos os gêneros, utilizando-se de reviravoltas no enredo, ou do inglês *plot twists*, para manter o espectador em dúvida até o último momento quanto à natureza natural ou sobrenatural de seus consecutivos eventos. É curioso que um filme de investigação se apoie tão fortemente no gótico, utilizando seus elementos icônicos, como os jogos de luz e a mansão mal assombrada, para desestabilizar o espectador, sendo que os filmes góticos são historicamente situados "entre o filme *noir* e o de terror"²³ (KAVKA, 2002, p. 214). O que se pode perceber é que existe uma expectativa em comum para ambos: a resposta quanto ao que causou a permanência desses fantasmas, o trauma que precisa ser desvendado, o crime tão horrendo que não pôde simplesmente ser esquecido, mesmo com a morte.

²⁰ Traduzido do original "the Gothic itself is a narrative of trauma".

²¹ FELINTO, 2008a, p.26.

²² Vale a menção honrosa do clássico animado desenho *Scooby Doo*, cuja principal característica era a revelação de um criminoso culpado pelos eventos aparentemente sobrenaturais ao longo de cada episódio.

²³ Traduzido do original "between *film noir* and horror".

Eis então a característica final que conecta a ficção gótica com o *infamiliar*, assim como a razão pela qual filmes de terror envolvendo casas mal-assombradas ganharam um arquétipo tão forte na indústria cultural durante o século XX. A expansão do cinema acompanha os dois eventos mais significativos para a construção do ocidente moderno, que seriam as duas guerras mundiais. As guerras foram o rompimento absoluto com o pensamento iluminista e, portanto, com a crença na racionalidade como caminho para um futuro melhor. Ver o avanço tecnológico atingir sua máxima através do maior número de mortes já registradas em uma guerra faz com que o indivíduo comece a pensar para qual direção ele de fato está caminhando, se é que tal direção existe. Com o acréscimo das publicações de Freud, essa dúvida se expande, deixando o sujeito em dúvida quanto a si mesmo e sua capacidade de apreender o mundo. Entretanto esse período de extremo conflito interno surge em uma época na qual ocorre uma propaganda massiva em prol do *american dream*, visto que é também o período no qual os Estados Unidos se recuperam das baixas econômicas causadas pela queda da bolsa de valores em 1929. Existe, portanto, uma contradição também externa e uma necessidade em projetar no ambiente aquilo que o indivíduo percebe dentro de si mesmo, mas tem medo de admitir. Como Steven Bruhm aponta, o gótico é construído por meio da perda. Perda da humanidade, perda de senso histórico, perda do próprio “eu”, perda da fé em um mundo que se revela capaz de permitir um Holocausto.²⁴ É através do gótico que o homem representa sua “vacilação entre o querer a vida e o rendimento à destruição”²⁵ (BRUHM, 2002, p. 274). Mas, assim como o *infamiliar* tem efeito catalisador de libertação dos paradigmas que ditam o entendimento do ser humano, a “ficção gótica em geral pode performar uma espécie de exorcismo em nós mesmos, os observadores nesta extremamente edipiana e traumatizada casa” (BRUHM, 2002, p.272)²⁶. O exercício de olhar para si mesmo é doloroso, visceral, e muitas vezes impossível ao indivíduo, pessoalmente ou historicamente. Assim como a psique necessita da projeção de um *duplo* que carregue aquilo que o corpo originário recusa, a arte traz o gótico como uma forma de encarar a realidade sem que ela estilhace por completo o ser humano. É o escudo utilizado por Perseu para poder olhar e derrotar a Medusa, sem ser petrificado por seu olhar. E o cinema hollywoodiano, tanto em forma quanto em

²⁴ BRUHM, Steven, “The contemporary gothic”. IN: HOGLE, Jerrold E. *Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.273.

²⁵ Traduzido do original “vacillation between wanting life and capitulating to destruction”.

²⁶ Traduzido do original “Gothic fiction in general can perform some kind of exorcism on us, the observers in this highly oedipal and traumatized house”.

essência, mostrou-se um escudo extremamente eficaz para reflexão dos traumas sociais. Afinal, como afirma Kavka, a

compreensão do filme como meio de passagem sugere que ele é uma tecnologia social para trabalhar, por meio de ansiedades compartilhadas, em cima do reino do irrepresentável; de fato, o cinema provou ser a tecnologia social mais eficaz no século XX para o campo do gótico²⁷ (KAVKA, 2002, p. 228)

Os filmes de terror ganham atenção até hoje pela aparente contradição em sua premissa: a sedução do público por meio da promessa do medo. E o *infamiliar* é chave para entender o que causa essa sedução. É mais do que a adrenalina e a excitação somadas à segurança de uma sala de cinema, de uma televisão na sala de casa. É também a denúncia de um espírito de época, de uma ameaça nas estrelinhas, que parece surgir de repente, mas no fundo sempre esteve lá. E é somente através dessa experiência entre o prazer e o horror que o indivíduo pode entender a si e a seu tempo com maior transparência.

2.3. A tradição no cinema

“*Oh! What a moment!*”

“*Were you scared?*”

“*Yes, but it was wonderful*”.²⁸

O curto diálogo proferido pelas personagens Roderick Fitzgerald e Stella Meredith do filme *O Solar das Almas Perdidas* (1944) capta com precisão a atmosfera almejada pelo filme que daria início à tradição gótica no cinema. Tendo o avô de Stella proibido que a neta se encontrasse com os Fitzgeralds na mansão recém-comprada pelos irmãos, o desafio à ordem mistura o medo da punição com o desejo pelo novo, pelo desconhecido. Stella encontra-se com Roderick, aceita o convite à mansão e, logo em seguida, perante a presença do avô na estrada, encurva-se para não ser flagrada. Ao

²⁷ Traduzido do original “This understanding of film as a medium of passage suggests that it is a social technology for working through shared anxieties about the realm of the unrepresentable; indeed, film has proven to be the most effective social technology in the twentieth century for fielding the Gothic”.

²⁸ “— Oh, que momento!

— Você se assustou?

— Sim, mas foi maravilhoso.” O SOLAR das almas perdidas. Direção: Lewis Allen. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD (99 min.)

perceber que o plano dera certo, Stella descreve a situação como “maravilhosa”. A palavra remete ao alívio imediato em escapar da punição, mas inclui, ainda, algo da ordem do “sublime”, presente quando o indivíduo comete um ato sabendo que não deveria fazê-lo.

Assim como Stella, o espectador partilha uma satisfação mais complexa do que o simples alívio em assistir um filme de terror em segurança, devido a distanciamento entre realidade e ficção. É a sensibilidade do *infamiliar*, de cuja qual a produção do filme tem ciência. O público anseia uma experiência satisfatória – a do espetáculo – através de um filme que os assuste. E se existe essa atração é porque, embora tenha repulsa ao medo, alguma pulsão o orienta a permanecer de olhos abertos, esperando o momento da revelação do fantasma. No caso do gótico, devido ao seu teor sugestivo, esse fantasma demora a aparecer, alimentando muito mais a expectativa de quem assiste do que suas certezas quanto às razões por trás da assombração da casa. *O Solar das Almas Perdidas* (1944) destaca-se, portanto, como marco fundamental na tradição gótica, sendo o primeiro a trazer a figura de um fantasma para o gênero filme de terror. Outros filmes como *Rebecca* (1940) e *Jane Eyre* (1943) já haviam trabalhado com *duplos*, mansões repletas de escadarias e longos corredores – herança explícita de *O Castelo de Otranto* (1996) –, e com crenças no fantasmagórico; porém, ao propor uma explicação racional ao terror, enfraquecem o potencial dúbio do gótico. Ainda assim, é preciso considerar que as referências fílmicas já traziam o elemento da casa que, como Kavka (2002) afirma, é o padrão crucial herdado pelo gótico (p. 219).

O Solar das Almas Perdidas (1944) abraça seu legado estético, mas acrescenta uma reflexão que o destaca dos anteriores: o embate social representado pela linhagem cigana da personagem Mary Meredith. A interpretação do estrangeiro como um “semelhante invertido” é recorrente na literatura e no cinema, trazendo personagens marginais como símbolo do *infamiliar*, uma ameaça ao status da ordem social e “civilizada”. Hoffman já se havia utilizado da imagem das mulheres italianas como criaturas vis e tentadoras em *O Reflexo Perdido* (1960), e em ambos os casos, as mulheres estrangeiras são assimiladas a uma sexualidade infame. Em sua análise do filme *O Solar das Almas Perdidas* (1944), Kavka (2002) compreende que a retratação do gótico conecta-se ao elemento da homossexualidade ‘no uso de um estilo visual gótico: um enorme retrato de Mary na posse da senhorita Holloway, a previamente enfermeira de Mary, que fala à imagem pintada sobre um segredo que eles

compartilham e a chama de "minha querida" ²⁹ (KAVKA, 2002, p.221). A sexualidade estaria ligada a dois fatores da ordem *infamiliar* para o contexto social. Primeiramente ela está ligada ao misticismo, à ideia do estrangeiro como ser primitivo e conectado á forças que teriam sido superadas pela racionalidade da civilização moderna. Além disso, ao adotar o espaço da amante, a imagem de Mary perde sua conotação maternal, e sua “monstruosidade é, portanto, figurada [...] em termos de uma sexualidade lésbica não dita” ³⁰, sendo inclusive revelado, no filme, que não seria a mãe verdadeira de Stella, por ter recusado e temido a maternidade. O filme acaba por propagar a ideia de que a imagem da mulher, desligada dos instintos maternais e da castidade, é profundamente *infamiliar* na sociedade.

Embora não se inclua na tradição do gótico de protagonismo feminino envolvendo as *hunted houves*, é necessário um parágrafo dedicado à consolidação do código por meio do diretor Roger Corman nos anos 1960. Kavka (2002, p. 226) aponta que a diferença do filme gótico para o filme de terror encontra-se na preferência dos filmes góticos pelas estruturas sombrias e labirínticas, transformando o cotidiano em algo *infamiliar*. Corman enquadra-se nessa descrição ao adaptar uma série de obras do escritor Edgar Allan Poe, trazendo heróis perturbados – geralmente interpretados pelo ator Vincent Price –, com pulsões à morte, ao desconhecido e ao profano, ambientados em mansões imponentes ou cidades marcadas pelo isolamento e desolação. O cenário também acompanha túmulos e fortes imagens noturnas, com céus de nuvens carregadas e a esfumaçamento causado pela névoa. Embora, nestes casos, exija uma intertextualidade direta e o desejo de adaptação de obras góticas por parte de um diretor em particular, os filmes acabam por expressar a insegurança reprimida por uma sociedade em seu momento pós-guerra. O final da Segunda Guerra Mundial teria trazido aos Estados Unidos um forte senso de nacionalismo e vitória, privilegiando o típico herói americano e aumentando as propagandas do *american dream*. Os filmes de Corman refletiriam uma consciência do horror não admitida, mas que, após o período de maior violência e massacre da história humana, estaria mais forte do que nunca.

²⁹ Traduzido do original ‘in the use of a Gothic visual trope: a huge portrait of Mary in the keeping of the starkly masculine Miss Holloway, Mary’s former nurse, who speaks to the painted image about a secret they share and calls her “my darling.” The portrait suggests the doubling not of the mother and the daughter, [...] but of the mother and her female “companion”’.

³⁰ Traduzido do original “monstrosity is thus figured both in terms of an unspoken lesbian sexuality”.

Os Inocentes (1961) é lançado na década dos filmes de Corman, estabelecendo um diálogo direto entre o gênero gótico já consolidado nos cinemas com a temática da *haunted house*. O longa-metragem, adaptação do romance *A Outra Volta do Parafuso* (2011) do escritor Henry James, absorve e representa um medo social de sua época ao incluir no gótico feminino a temática da ameaça ao estilo de vida moldado pelos dogmas cristãos. No caso do filme de Jack Clayton,

a ascensão do feminismo, de movimentos contra discriminação sexual, e dos direitos civis afro-americanos nos anos 60, atacou a supremacia ideológica dos valores tradicionais, em cuja qual homens brancos heterossexuais controlam ostensivamente a esfera pública³¹ (BRUHM, 2002, p. 260).

Diferente de *O Solar das Amas Perdidas* (1944), *Os Inocentes* (1961) traria uma visão mais pessimista e *infamiliar* da sociedade, mostrando não mais uma ordem para a qual a realidade seria moldada, mas justamente a fragmentação do sujeito ao tentar enquadrar o mundo em sua perspectiva demasiadamente limitada, consequência da própria incapacidade em reconhecer-se no que está além do consciente. A cegueira da personagem é símbolo de um “golpe à cultura Euro-Americana: o ataque aumentado contra a ideologia e a hierarquia cristã como aquilo que deveria ‘naturalmente’ definir valores e ética na cultura”³² (BRUHM, 2002, p. 260-261).

Porém o elemento de maior impacto presente no romance, e que se mantém na adaptação cinematográfica, é a oscilação na perspectiva de quem acompanha a história pelos olhos da governanta. Existe uma ambiguidade que permeia o texto, instaurando o que na crítica narrativa seria chamado de narrador não confiável, pois, ao ser a experiência reduzida a um único ponto de vista, o leitor, ou espectador, se vê impossibilitado de confirmar a veracidade dos fatos. No caso da governanta, a sua extrema e quase palpável aversão a tudo que é pecaminoso faz com que a possibilidade de veracidade narrativa seja ainda mais instável, pois é impossível detectar o que foi real, o que foi uma impressão reforçada por um estado mental vulnerável, e o que foi

³¹ Traduzido do “the rise of feminism, gay liberation, and African-American civil rights in the 1960s has assaulted the ideological supremacy of traditional values where straight white males ostensibly control the public sphere”.

³² Traduzido do original “blow to Euro-American culture: the heightened attack against Christian ideology and hierarchy as that which should “naturally” define values and ethics in culture”.

uma distorção plena dos fatos após a experiência. Ao ser transportado para a realidade da personagem, o espectador é confrontado com o perigo presente em confiar na consciência que se apega às ideias de controle e racional, o que denuncia uma época na qual os verdadeiros monstros não são estrangeiros, invasores ou transgressores das leis morais, mas aqueles que tentam, desesperadamente a todo custo, segui-las e institucionaliza-las, utilizando-as como fuga de si mesmos.

O já previamente citado *Desafio do Além* (1963), do diretor Robert Wise e adaptação do romance *A Assombração da Casa da Colina* (2010), também adota à construção da *infamiliaridade* o elemento da homossexualidade. Tanto o livro quanto sua primeira adaptação, apesar da distância temporal entre as produções, sugerem que a personagem Theodora estaria envolvida em um relacionamento com outra mulher, ou, no caso do filme, teria uma orientação sexual divergente da norma social imposta. No filme de 1999, de título *A Casa Amaldiçoada* (1999) e na adaptação de 2018, pelo título *A Maldição da Residência Hill* (2018), esta orientação é explicitada, sendo Theodora abertamente referida como bissexual no longa dos anos 1990, e como homossexual no seriado mais recente. Enquanto que no filme de Wise a sexualidade de Theodora é sutilmente sugerida, no filme de Jan de Bont ela admite ter se relacionado com um homem e uma mulher ao mesmo tempo, e na adaptação seriada ela adquire um relacionamento romântico com a personagem original de nome Trish Park. Embora as versões mais recentes retirem a dúvida estabelecida pelo livro e sua primeira adaptação, elas falham em apreender uma das metáforas mais simbólicas para a *infamiliaridade*. No livro, existe uma confirmação bastante sutil quando Theodora afirma viver com alguém, mas não se tratar de um homem. Já no filme de Wise, a homossexualidade é mantida nas sombras, sugerida apenas quando Eleanor, recusando a ajuda de Theodora, denomina-a um “monstro”. A recusa pela nomeação cria um elo direto entre o *infamiliar* e o contexto do filme, pois, considerando a norma social, a homossexualidade seria uma digressão do familiar, um aspecto de transgressão que é ser abafado e silenciado – daí o cuidado de Eleanor em sequer poder explicitar a que se refere quando aponta a monstruosidade de Theodora. Entretanto, o fato de não precisar ser explicitado já demonstra que tanto as personagens quanto o espectador já sabem, ou ao menos imaginam, a que o apagamento discursivo se refere, expondo a familiaridade presente naquilo que é censurado.

Por fim, um filme que se enquadra na classificação do gótico contemporâneo, partindo da necessidade de reinvenção do fantasma, é o clássico *O Iluminado* (1980) por Stanley Kubrick. Ao adaptar a obra homônima de Stephen King (1977)³³, Kubrick faz uso direto dos conceitos psicanalíticos ao, primeiramente, trabalhar em colaboração com a escritora e professora de literatura gótica Diane Johnson, e, em segundo lugar, ao partir dos pressupostos do ensaio de Freud. Dessa forma, *O Iluminado* (1980) trabalha com um contexto social ciente da herança deixada pelo entendimento do papel desempenhado pelo inconsciente na vida e na arte. Ao descrever sua intenção por trás do terror na criação fílmica, Kubrick comenta que:

A única lei que acho que se relaciona ao gênero é que você não deve tentar explicar, encontrar explicações precisas para o que acontece, e que o objetivo da coisa é produzir uma sensação de estranho. Freud, em seu ensaio sobre o *infamiliar*, escreveu que o sentido do *infamiliar* é a única emoção que é mais poderosamente expressa na arte do que na vida, o que eu achei muito esclarecedor³⁴ (MOLINA FOIX, 1980).

Com base na obra e nas considerações do diretor, é possível afirmar que *O Iluminado* (1980), ao manter o temor pelo desconhecido, característico da tradição, reinventa-o, inserindo-o no psicológico dos espectadores contemporâneos. A adaptação da imagem fantasmagórica para um ser humano comum, e das mansões labirínticas para a de um hotel isolado da civilização, fazem com que o espectador ganhe consciência de que, após tantos anos, embora seus medos mudem de forma, em essência eles permanecem. O isolamento, o alcoolismo, a dificuldade parental e a relação com o mundo dos mortos: anos se passam e a consciência permanece em conflito para harmonizar-se com estas ideias. Provavelmente porque a resposta não está na harmonia, mas na admissão do terror como parte inerente da experiência humana.

Considerando este recorte do cinema gótico, é possível afirmar que embora inúmeros elementos tenham sido reinventados, a conexão entre o sujeito e o espaço físico firmou-se como uma constante ao longo de sua trajetória. As construções labirínticas, a permanência *infamiliar* de um passado perturbador, e a consciência do

³³ KING, Stephen. *O Iluminado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1977.

³⁴ Traduzido do original “About the only law that I think relates to the genre is that you should not try to explain, to find neat explanations for what happens, and that the object of the thing is to produce a sense of the uncanny. Freud in his essay on the uncanny wrote that the sense of the uncanny is the only emotion which is more powerfully expressed in art than in life, which I found very illuminating”.

sujeito de algo oculto em si mesmo, que ameaça projetar-se a qualquer momento, são alguns dos traços que imediatamente retomam toda a tradição gótica literária e cinematográfica. Além disso, o senso de instabilidade histórica, a ameaça de perda das tradições e a fragmentação do que fundamenta a base do ser humano são ainda elementos que evocam toda a estética do gótico, procurando nela uma forma de assumir as inseguranças e males do sujeito, para, somente então, encontrar nelas uma forma de lidar com o presente. Nas palavras de Walter Benjamin, após a experiência da guerra,

não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1987, p. 118-119).

O pensamento de Benjamin pode ser aplicado ao gótico, na medida em que demonstra essa necessidade de desprendimento do que é conhecido, do que por anos se teve como garantido, como sólido, para só então admitir a realidade tal como ela se mostra: conturbada, assustadora, sem alicerces. Admitir o horror é assumir que algo de bom pode sair desse confronto, que o sujeito ainda pode encontrar algum tipo de catarse, de maravilhoso, de sublime em seus temores. Ou, pelo menos, uma compreensão mais transparente de si mesmo e daqueles ao seu redor. É através dessa perspectiva que o diretor Alejandro Amenábar lança o filme *Os Outros* (2001), retomando o gótico em suas mais evidentes raízes, trazendo novamente a figura de mansões isoladas, paisagens turvas por neblinas e a escuridão como elemento quase permanente através de quase todo o longa-metragem. Em *Os Outros* (2001), uma simples mudança em perspectiva faz com que o filme proponha uma experiência completamente distinta ao espectador, garantindo-lhe a experiência de descobrir-se o próprio fantasma.

3. METODOLOGIA

A análise do filme de Amenábar demanda uma pesquisa documental analisando os elementos estéticos que compõem o gótico, tanto na forma quanto no conteúdo de *Os Outros* (2001). A análise fílmica busca traçar pontos de comparação com a tradição do gótico na literatura e, particularmente, no cinema, levando em consideração a característica fundamental do gótico, que é a reflexão de um inconsciente marcado pelo trauma através da construção espacial. Além disso, a análise se utilizará dos conceitos do *duplo* na psicanálise, como dissertados por Otto Rank, Ernst Jentsch e Sigmund Freud,

É também preciso considerar a subversão do gênero *haunted house* que ocorre a partir de uma mudança na perspectiva de quem protagoniza o filme *Os Outros* (2001). Para abordar a questão da perspectiva, é preciso retomar a tradição da análise literária e utilizar o conceito de focalização como apresentado por Gérard Genette em sua obra *Discurso da Narrativa* (1995). Ao fazer uso da paralipse e da focalização interna múltipla, *Os Outros* (2001) subverte as expectativas de quem interpreta seus códigos como pertencentes a um filme de horror típico, transformando, assim, a mensagem inerente à imagem fantasmagórica.

A riqueza em *Os Outros* (2001) exprime elementos do gótico, tanto na psicanálise, quanto na tradição ficcional; garante que seus enfoques de pesquisa sejam muito mais extensos do que este trabalho consegue apreender. Por uma questão de recorte e tempo de pesquisa, houve uma preocupação por um foco mais sumário. É preciso salientar, porém, que muitos outros temas se desprendem do material originário, e que os aqui explorados ainda possuem muito a ser descoberto e analisado.

4. ANÁLISE

4.1. O gótico

O filme de Amenábar começa com uma voz feminina em *voice-over* que de imediato constrói a atmosfera do filme ao tratar seu interlocutor por “crianças” (0:18). Este primeiro dado é fundamental para compreensão da origem do terror no longa-metragem, que por sua vez desemboca diretamente na essência do gótico. O diretor afirma, nas Notas de Produção (DVD2), sempre ter almejado “fazer um filme repleto de corredores longos e escuros”, como um tributo aos seres de seus “pesadelos de infância”. Existe, portanto, uma retomada à infância de um sujeito individual, cuja experiência dialoga com um temor universal. Crianças, partindo da teoria de Jentsch, tenderiam a ter maior susceptibilidade à experiência do *infamiliar*, pois a falta de experiência de vida refletiria em uma maior desconfiança perante novos eventos, o que, por sua vez, resultaria em uma mente mais vulnerável, afetando o senso crítico – ideia da qual Freud discordaria ao apontar a facilidade com a qual a criança aceita o novo e o diferente. Embora haja tensão entre as teorias, é possível pensá-las em completude, pois, apesar da facilidade da criança em lidar com o novo e com o diferente, é na infância em que se estabelece o primeiro contato com o mundo, de forma que as impressões deixadas nos primeiros anos de vida parecem ressonar no adulto. Mesmo tendo o indivíduo já se acostumado com um recorte mais racional da realidade, há algo de quase primitivo em seus medos de infância, algo de irracional que sobrevive às explicações lógicas do mundo. Este dado em si já cria uma forte conexão com o *infamiliar*, mas Amenábar vai além, fazendo do escuro e das estruturas labirínticas o motor para seu filme. O medo do escuro em si é ao mesmo tempo característico do homem e a sugestão em que o gótico se constrói. Por um lado liga-se à sobrevivência, como um instinto passado por gerações, antigamente útil para o alerta contra predadores, mas que, perante o esvaziamento da real ameaça, transfigura-se em um temor de algo desconhecido. Mas o escuro também tem uma contradição: não é ele em si que assusta, e, sim, a sugestão do que nele se esconde. Kavka (2002, p. 226) afirma que o enfoque do gótico cinematográfico “é uma fala do ‘além’ na forma de uma figura que parte de um além do presente, além do túmulo, ou além do mundo racional e material”³⁵. O terror está na sugestão, não no objeto. Somado à estrutura labiríntica que constituiria esse espaço de

³⁵ Traduzido do original “is a speaking from the ‘beyond’ in the form of a figure that arrives from beyond the present, beyond the grave, or beyond the rational, material world”

longos corredores, boa parte da ambientação do gótico já aparece na ideia por trás do longa-metragem em seus primeiros minutos, pois tanto o escuro quanto a distorção espacial da casa permitem à imaginação interpretação da realidade como algo *infamiliar*.

Essa ideia do jogo de luzes é trazida já ainda no prólogo, ou *incipit*, como utiliza Reichmann (2008) através das oito ilustrações aparentemente iluminadas à luz de uma vela, enquanto a trilha sonora ao fundo alterna entre notas mais agudas e mais graves, sem um padrão existente. Ao mesmo tempo em que a instabilidade musical tende a despertar a desconfiança no expectador, notas mais agudas remetem às cantigas de ninar, enquanto que as mais graves dialogam com um medo primitivo de predadores maiores e mais fortes que o ser humano. Enquanto isso, a voz narrativa prossegue:

Muito bem, crianças, estão sentadas confortavelmente? Então vou começar. “Esta história começou há milhares de anos, mas acabou em sete dias. Há muito tempo, nenhuma das coisas que vemos agora... o sol, a lua, as estrelas, a terra, os animais e as plantas... nada disso existia. Só Deus existia e só Ele poderia tê-las criado. E Ele as criou” (0:18-0:48).

Existe uma fabulação da narrativa bíblica da criação do mundo que é reforçada pela estética das ilustrações. Esse prólogo estabelece um diálogo imediato com o filme *Os Inocentes* (1961), trazendo a questão da religiosidade para a voz de uma personagem feminina de aspecto maternal. Um último elemento sonoro surge em cena aproximadamente após um minuto e vinte segundos, pouco após a narrativa: um cantar bastante sutil e feminino, em harmonia com a música, durante cerca de quatorze segundos. O canto acompanha duas imagens: na primeira, observa-se uma mão segurando uma chave prestes a abrir uma porta. Já na segunda, uma garota de traços infantis, sentada no meio de uma escada, aponta para o andar acima com expressão assustada.

Figura 04 – A chave



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 01'23"

Figura 05 – Direcionando aos Fantasmas



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 01'36"

Como Reichmann descreve, este *incipit* sumariza a história do filme, mostrando desde a criação até o momento de percepção da morte. É preciso enfatizar o ato da percepção, visto que os acontecimentos do longa-metragem ocorrem após a morte de suas personagens principais, ainda que o fato somente seja revelado a elas, e por consequência ao espectador, nos minutos finais. O canto da personagem feminina, ligado ao simbolismo do “destrancar” de uma porta, parece ocupar duas funções. A primeira é de aumentar a *infamiliaridade* ligada à imagem da criança. Neste caso,

haveria uma perturbação da ordem a partir do que é considerado inofensivo, um indivíduo responsável por despertar instintos de afeto e cuidados maternos. A segunda função é de revelar que, dentre as duas crianças, a menina terá maior ligação com o perturbador e inquietante da narrativa – dado que ganha peso significativo futuramente. O espectador, até então ainda no processo de familiarização com a estética do filme, vê a última imagem transformar-se no primeiro cenário do filme, ao mesmo tempo em que descobre em que ano e local se passam a história: as Ilhas Normandas em Jersey, 1945.

Figura 06 – Contornos no Papel



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 02'04''

Figura 07 – Esfumamento no Real



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 02'06''

Chama a atenção que a imagem no plano da realidade aparente ainda menor nitidez do que a desenhada em papel. Um elemento que será recorrente na ambientação é o da névoa, bastante reforçado nesta primeira cena de pouco mais de cinco segundos. Além da névoa, existe uma predominância de cores frias e escuras, tão densas que parecem se mesclar, tornando difícil saber com exatidão onde começa o gramado, a casa, as árvores ou o céu de fundo. Por fim, existe a sugestão do isolamento, visto que essa mesma casa parece ser engolida pelo cenário a sua volta, longe da civilização.

A cena seguinte tem Grace olhando diretamente para a câmera enquanto grita, em pânico, após o que parece o despertar de um pesadelo inconcebível. A câmera nesse primeiro momento, curiosamente, acompanha-a de perto, focalizando seu rosto e simulando o movimento de levantar-se da cama. Este primeiro dado é crucial para o espectador, pois demonstra a focalização narrativa na história. René Gardies afirma que “o olhar na direção do espectador instala uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, com os afectos e as ilusões que o acompanham” (GARDIES, 2007, p. 33). Esse olhar pode servir como forma de garantir veracidade – daí sua utilização em telejornais – assim como para criar um laço de empatia e conexão entre quem assiste e quem está em tela. O espectador é, portanto, sugado para a realidade do ponto de vista dessa personagem, partilhando do medo, ainda que não saiba qual sua origem. A empatia aumenta quando o sentimento de confusão é espelhado por Grace, a qual, aos poucos, aparenta se esquecer do que fora a causa do pânico, levantando-se e adquirindo certa normalidade nos gestos. O incidente gera estranhamento, mas não o bastante para que o espectador prolongue-se na dúvida, visto que logo em seguida três personagens aparecem caminhando na direção de uma mansão antiga, envolta em névoa. A aparição acompanha risadas, junto de um comentário nostálgico referente a um Senhor Simpson, e uma constatação de que ele provavelmente “está morto, como todos os outros” (02:58-02:59).

Figura 08 – A Chegada



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 02'56''

Até aqui alguns elementos já estabeleceram a atmosfera gótica que permeará o filme como um todo. Existe uma inquietude na casa, algum distúrbio que, caso não tenha ainda acontecido, está prestes a acontecer. A chegada imediata de novas personagens, acompanhada da estranha referência a um senhor já morto em tom bastante casual, sugere que elas terão papel fundamental nesse distúrbio da ordem, possivelmente sendo *os outros* aos quais o título se refere. E o ambiente externo acompanha esse estado de instabilidade e pessimismo, representando a confusão e temor dessa personagem feminina central sem perder o ar de familiaridade. Assim como Grace rapidamente engaja em sua rotina, levantando-se e conferindo as horas, suspirando ao perceber um aparente atraso, o ambiente traz em certo grau um conforto a quem assiste devido ao espaço da casa. Mas algo permanece nas sombras, espreitando, gerando suspeita, misturando o sentimento de aconchego com o de estranhamento. A oscilação continua através dos contrastes na ambientação, alternando entre o escuro do interior da casa e a névoa de seu exterior, ambos criando uma atmosfera claustrofóbica e de esvaziamento da capacidade de percepção externa.

Figura 09 – Contornos Sombrios



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 03'22"

Figura 10 – Espaçamento Indefinido



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 03'33"

A chegada das personagens é quase imediatamente procedida pela apresentação e descrição da casa. Grace sai do saguão de entrada, pedindo que os trabalhadores a acompanhem, e a câmera segue o movimento até ganhar estabilidade na imagem das escadas, demorando-se na estrutura e guiando o olhar do espectador para sua complexidade. Seguindo o padrão do filme, a cena é escura, fortemente marcada pelo jogo de sombras e as escadas, divididas em três lances, constituem uma estrutura

espiralada, tornando difícil a percepção de profundidade da cena. A arquitetura também instaura a sensação de vertigem, lembrando as catedrais góticas. Este mesmo padrão se estende pelo restante da casa, em forma de pilares e portas ovais.

Figura 11 – Referência Labiríntica



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 04'27"

Figura 12 – Portas Ovais



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 04'41"

Durante a apresentação do espaço, o diálogo revela outro dado narrativo peculiar. Ao comparar os antigos empregados com os candidatos, Grace comenta, com estranheza, que os trabalhadores de antes teriam simplesmente “desaparecido” (04:42)

há quase uma semana. O tom de voz levemente perturbado, quase desconfiado, prolonga-se ao explicar para os visitantes que eles “logo perceberão que esta casa não é exatamente um lar ideal” (04:56-04:59). O discurso, porém, retorna à familiaridade com a fala: “por isso meu anúncio no jornal por pessoas honestas e trabalhadoras” (05:00-05:05). O diálogo aparenta reproduzir o contraste presente na estética, alternando entre o cotidiano e a sugestão do sombrio. As instruções que Grace oferece sobre os cuidados da casa são interrompidas diante da pergunta quando ao “senhor” da casa. A personagem hesita, de costas para a câmera, balança suavemente a cabeça e somente então revela que seu marido teria sido enviado à guerra um ano e meio antes do presente da narrativa, e do qual não teria recebido notícias até então. O espectador, tal como os visitantes, percebem pelo tom a confirmação da morte, mas quando a governanta, Bertha, oferece seus pêsames, Grace insiste em perguntar “qual de vocês é responsável pela cozinha?” (05:43-05:44).

É neste ponto em que algumas particularidades da situação são apresentadas. Grace afirma que em todos os cômodos as portas devem permanecer trancadas, assim como enfatiza a necessidade de que se mantenha silêncio na casa. Ambos os elementos reforçam a ideia do isolamento, além de sugerirem à personagem uma personalidade de traços rigorosos e até, possivelmente, controladores. Também é revelado que a casa não possui eletricidade, o que a aproxima às construções do século XIX, trazendo consigo a memória do romantismo, do misticismo e do pessimismo tão inerentes à época. A última peculiaridade diz respeito às crianças e à atmosfera por elas carregada. Quando Grace diz que deve apresentar os trabalhadores a seus filhos, uma música comum a filmes de terror se inicia, assim como a câmera adota um ângulo que centraliza as personagens. O modo como a cena é gravada remete à ideia do inevitável, do não escapável, e como a música alimenta a tensão do espectador. Grace ordena que fechem todas as cortinas, e a atmosfera sombria se intensifica.

Figura 13 - Clausura



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 07'04''

Figura 14 – Aumento da Tensão



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 07'35''

A tensão é prolongada pelo cuidado excessivo que Grace demonstra com as crianças, primeiro ao pedir que Bertha e Lydia esperem do lado de fora do quarto, e depois ao utilizar uma voz cautelosa e exageradamente graciosa para acordar os filhos. O recurso do *voice-over* retorna, dessa vez com vozes infantis em coro enquanto executam uma oração. A câmera gira ao redor da governanta e sua auxiliar, e a música se eleva, até que finalmente as crianças aparecem.

Figura 15 – Subversão de Expectativas



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 08'32''

Os primeiros oito minutos do filme operam, assim como o *incipit*, de forma a instaurar suas características principais, além de prenunciar a trama narrativa. Os elementos estéticos e narrativos preparam o espectador para um filme de terror, utilizando códigos como movimentos e focalizações de câmera, trilha sonora e jogos de luz e sombra para deixá-lo em alerta, apenas esperando que algo de inesperado e aterrorizante surja das sombras. Porém, em uma subversão de expectativas, o que aparece diante de si é absolutamente normal e familiar. Algo que deveria confortá-lo apenas o deixa mais cauteloso, pois se o filme apresenta-se como terror, o que ele esconde por trás de sua familiaridade? Se toda a tensão foi criada apenas para uma imagem aparentemente comum de duas crianças recém-acordadas, que tipo de códigos antecederão a chegada dos verdadeiros monstros, se é que eles de fato existem?

Ao longo da narrativa, outras colocações corroboram para a sensação de que há algo de errado na casa e em quem mora sob seu teto. A começar pela doença dos filhos de Grace, a fotossensibilidade, uma alergia à luz que tornaria necessário o apagamento das luzes em todos os cômodos. O escuro é condição permanente da casa, assim como estranho sinônimo de segurança. Tanto mãe quanto os filhos, portanto, ocupam um estranho espaço social, mais próximo à margem que ao centro, sujeitos solitários e cuja sobrevivência depende da escuridão. Há também uma espécie de não-dito relacionado à possível morte do marido de Grace, visto que Anne, a filha mais velha, acredita

veemente no retorno do pai, enquanto que seu irmão Nicholas demonstra desejo em partilhar desta crença, porém priva-se dela em uma atitude de resignação. O não-dito é intensificado quando Anne pergunta à Bertha se ela permanecerá na casa com eles, diferente dos *outros*, que teriam abandonado a família antes “daquilo” (10:35) acontecer. Nicholas imediatamente a censura, mas Anne revela que a mãe teria feito algo, não especificando se o episódio teria sido de fúria ou loucura. Nicholas nega o acontecido, iniciando uma briga que é interrompida pela chegada da mãe. Este ocorrido, que é retomado em vários momentos, estabelece as personalidades dos filhos, assim como atribui ao filme uma conexão direta com o *Infamiliar*: a revelação. Tal como o *Infamiliar* tira algo das sombras, existe um acontecimento no filme que precisa ser exposto, ainda que fazê-lo demande esforço devido à figura autoritária da mãe.

Essa mesma autoridade é acompanhada de o que parece ser uma ingenuidade, ou pelo menos uma fragilidade no caráter de Grace. A personagem, que confronta sua empregada, questionando como poderiam saber da oferta de emprego sem que a notícia tivesse sido publicada nos jornais, é respondida em tom gentil, quase condescendente, que seus empregados teriam esbarrado na casa por mera coincidência, algo que Bertha havia tentado explicar anteriormente. O desconcerto de Grace, assim como a tentativa em manter sua postura inflexível, acaba denunciando a vulnerabilidade que ela esconde. Sendo mãe sozinha de dois filhos, após a perda dilacerante do marido, sua personalidade demonstra uma necessidade em manter-se firme para não ceder à angústia da realidade. Como Bruhm aponta, os protagonistas góticos geralmente vivenciam “algum evento horripilante, que profundamente os afeta, destruindo (ao menos temporariamente) as normas que estruturam suas vidas ou identidades”³⁶ (2002, p. 268). Até então fica subentendido que o evento tem relação com a guerra, a morte do pai de Anne e Nicholas, e a sensação de abandono subsequente.

Mas o real conflito trazido pela situação da família se estabelece com o aparecimento de uma figura fantasmagórica. Inicialmente manifestando-se através de um choro infantil que Grace atribui à filha, Anne – a quem Grace pune, acreditando tratar-se de uma mentira –, aparece novamente no quarto das crianças. Ambas as cenas deixam o espectador em dúvida, dado que em nenhuma delas aparece, realmente, um fantasma. A rebeldia de Anne faz com que, apesar dos traços característicos do filme de

³⁶ Traduzido do original "some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities".

terror, não se exclua a possibilidade de ser uma brincadeira, ou fruto de uma imaginação fértil alimentada pela clausura. Ainda assim, Grace já se mostrou uma narradora não confiável, uma protagonista típica do gótico, cuja percepção da realidade foi profundamente alterada pelos traumas de sua experiência pessoal. A união de todos estes elementos faz com que o espectador mantenha-se no limite exato entre a certeza e a dúvida, entre o racional e o medo primitivo, projetando-se na experiência de Nicholas: a vontade de acreditar na lógica, mas com percepção deturbada demais pelo medo para nela confiar.

Duas cenas demandam atenção particular. A primeira ocorre quando Anne tenta convencer seu irmão da presença de um garoto chamado Viktor na casa. Retomando a teoria de Felinto (2008), o fantasma seria uma imagem que atrai o olhar de quem não quer vê-lo, um aparato comunicacional cuja mensagem somente pode ser desvendada ao ser capturada. A tensão entre o querer ver e o temor em ter a imagem registrada na memória constrói-se com maestria ao ser trabalhada pelo olhar do filho mais novo. Ao sentir que Viktor sairá de trás das cortinas, Nicholas vira o rosto, negando o confronto, porém ciente de que ele é inevitável.

Figura 16 – A Recusa em Ver



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 24'54"

A provocação da irmã gera dúvida quanto à presença ou não de Viktor, e, por estar de costas, Nicholas não pode dizer quem estaria por trás da movimentação das cortinas e das vozes em aparente diálogo. O suspense da cena atinge seu clímax quando

Anne pede a Viktor que toque a bochecha de seu irmão, provando, a partir daí, sua existência. Nicholas tem os olhos fechados, e a câmera apenas mostra uma mão aproximando-se de seu rosto antes que o menino se levante, passando, então, para a cena de Grace ouvindo seus gritos. O filme consegue manter, a partir desse recorte, o questionamento do espectador quanto a quem, ou o que, está por trás da “assombração”.

Figura 17 – Mão Tocando a Face



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 26'08"

A outra cena ocorre três dias depois, durante a punição de Anne. Grace, ao constatar passos vindos do segundo andar, percebe que não podem pertencer a nenhum dos moradores ou trabalhadores – Nicholas estaria dormindo, Anne lendo a bíblia nas escadas como parte da punição, e todos os servos estariam do lado de fora. Ao questionar a filha quanto a quem estaria fazendo o barulho, Anne afirma a presença três pessoas em um dos quartos, o único com luzes acesas na casa.

Figura 18 – Iluminação que Assusta



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 32'00"

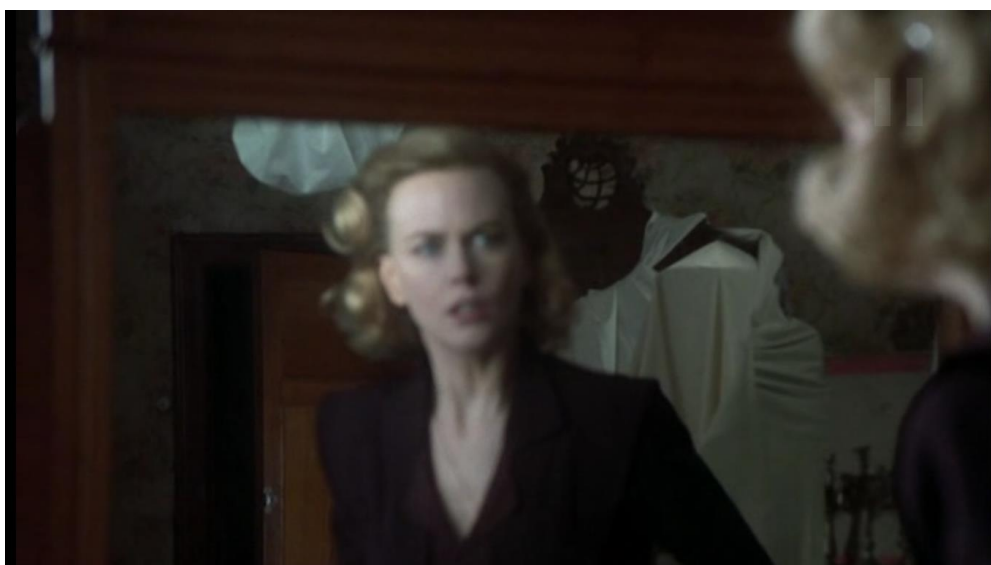
Novamente a cena é construída de modo a deixar o espectador em tensão constante, sem jamais negar ou confirmar suas suspeitas. O quarto, repleto de objetos encobertos por lençóis brancos, incomoda Grace, fazendo com que ela questione quem, ou o que, pode estar escondido sob os panos. Para o espectador, somado a este medo existe a tensão de que seu olhar, repentinamente, capte alguma figura branca e fantasmagórica camuflada em meio aos objetos. O horror aumenta quando vozes são ouvidas e Grace, em desespero, começa erguer todos os lençóis à procura dos donos, terminando por revelar um espelho, pelo qual observa o movimento do fechar da porta.

Figura 19 – Fantasmas Materiais



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 32'54"

Figura 20 - Espelhamento



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 34'02"

O horror de ambas as cenas está ligado á dupla possibilidade da invasão. Por um lado, os invasores podem ser pessoas comuns, cidadãos desabrigados, ou mesmo, considerando o contexto da história, aliados ao partido Nazista. Por outro lado, ela pode conter o elemento sobrenatural, principalmente quando Anne comunica que os intrusos acreditam serem donos da casa, considerando Grace e seus filhos aqueles que devem se

retirar, chegando ao ponto de ameaçarem retirar as cortinas. De todo modo, a casa já foi tomada³⁷ e seu potencial vil de incorporação daquilo que é maligno já foi estabelecido, não podendo ela jamais voltar a representar o espaço de conforto e segurança.

A teoria de que os intrusos não pertençam á ordem do sobrenatural se intensifica na cena em que Grace ouve sons vindos do piano, entra no cômodo para constatar quem estaria tocando o instrumento, mas se depara com acontecimentos sem explicações racionais – um som cuja origem é indetectável, uma porta que abre e fecha sozinha. A personagem, então, começa a questionar a separação do mundo dos vivos e o mundo dos mortos tal como é proposta na bíblia, um questionamento que é recorrente no gênero gótico. Contudo, quando começa a avançar em sua jornada pela compreensão da realidade tal como ela é, e não como o ser humano a molda, a chegada do marido faz com que regrida, utilizando Charles como válvula de escape e uma tentativa desesperada de reconstrução da fundação da família. Suas expectativas são novamente estilhaçadas, pois a presença de Charles não apazigua a situação. Pelo contrário, o despedaçamento de sua identidade perante a experiência da guerra faz com que a comunicabilidade seja impossível. Tê-lo por perto somente faz com que Grace perceba que, para si, a companhia do marido era suficiente para suportar a escuridão literal e metafórica da existência, sentimento que não era partilhado, daí a necessidade de Charles em parti para a guerra. Não o bastante, é durante sua estadia que mais um evento sobrenatural ocorre, desta vez garantindo à Grace a visão de uma velha personificando e usando os trajes de sua filha. Ao tratá-la agressivamente, acreditando ser uma impostora, enxerga novamente a filha, deteriorando ainda mais a relação entre ambas. A completude da família, portanto, apenas finaliza o desnudamento das mazelas existenciais em que se encontram suas vidas. A partida definitiva de Charles é demarcada pela cena de Grace, em frente ao portão, semelhante a uma prisioneira enquanto a casa ergue-se atrás de si como presença inabalável.

³⁷ A escolha de palavras não é arbitrária. O escritor Julio Cortázar, em seu conto *A Casa Tomada* (1986) explora o tema da invasão de modo bastante semelhante, mostrando a expulsão de dois irmãos da casa em que moravam devido á intrusos cuja presença em momento algum é confirmada.

Figura 21 – Aprisionamento Solitário



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 72'12"

Este é o momento em que a consciência da solidão atingiu seu ápice. Não existe possibilidade de uma vida pacata diante de condições tão distorcidas pelos mundos interiores e exteriores. Resta somente a luta com os intrusos, que, também neste momento, atinge ponto crucial. Na mesma manhã em que Charles abandona Grace e os filhos, as cortinas desaparecem, expondo Anne e Nicholas à luz do sol. Grace confronta os trabalhadores, não apenas temendo por suas vidas, mas também seguindo um ultimato da filha carregado de ressentimento pela atitude agressiva de outrora, a qual lhe retomaria um incidente que já fora mencionado ao espectador, mas ainda não revelado. Tanto Grace quanto o espectador são levados a crer que os trabalhadores são, de fato, os fantasmas, dado o modo banal, quase cínico, com o qual comentam a retirada das cortinas, além de já terem demonstrado conhecimento de algo fundamental à narrativa. Eles também se portam como fantasmas, aparecendo repentinamente e anunciando, já fora da casa, que deixarão os túmulos expostos. A suposição é confirmada quando Grace encontra a foto dos três empregados, tirada após a morte, ao mesmo tempo em que Anne descobre seus nomes encravados nos túmulos. Mas a presença dos intrusos é novamente mencionada, demonstrando que eles permanecem na casa, as perturbações anteriores não sendo obra dos fantasmas recém-descobertos.

Agravando a situação, Grace descobre que seus filhos já entraram em contato com os intrusos, e precisa resgatá-los. Ela sobe as escadas, orando e apertando um terço nas

mãos, até chegar a um quarto no qual se ouve a voz de uma senhora idosa. Ali ela encontra uma sessão de espiritismo em andamento, e, sem reação, constata que as falas dos filhos são reproduzidas por aqueles ao redor da mesa. Uma senhora pergunta às crianças o que a mãe lhes teria feito, e Anne sussurra algo em seu ouvido. A representação de um travesseiro aparece no papel e a senhora pergunta se “foi assim que ela os matou” (88:24-88:26). As crianças entram em negação e Grace em colapso, balançando a mesa e rasgando os papéis que se encontram sob ela. As cenas seguintes alternam entre pontos de vista, ora mostrando a figura de Grace, ora mostrando apenas os habitantes atuais da casa. O mistério é revelado: os personagens assombrados eram os fantasmas durante o tempo todo, e suas mortes teriam sido provocadas pela mãe em um momento de estopim.

É somente com esta revelação que o espectador percebe quão frágil era a narrativa e quão distorcida era a noção do tempo, em uma tentativa de manter a integridade da consciência. Nesse sentido, a própria estrutura narrativa reflete o discernimento da realidade de um protagonista gótico, que “geralmente experimenta a história como misturada, reversa, e presa em uma simultaneidade de passado-presente-futuro”³⁸ (BRUHM, 2002, p.267). A experiência traumática no gótico contemporâneo colapsaria a habilidade de fornecer experiência em formato narrativo coerente, normalmente trazendo “heróis traumatizados que perderam as estruturas psíquicas que lhes permitem acessar suas próprias experiências”³⁹ (idem, ibidem, p. 269). A chave por trás do filme reside na caracterização de Grace como típica protagonista do gótico que ultrapassa o conteúdo narrativo, manifestando-se na forma, contando a história como ela vivencia, incluindo sua incapacidade de recordar o momento em que teria tirado a própria vida e a dos filhos. Fazendo isso, o formato do filme vira parte fundamental de sua estética, trazendo de forma inovadora a sensibilidade ao traumático e ao *infamiliar*. Assim, o final do filme propõe maior profundidade e impacto ao espectador, pois, após a descoberta de existirem em um mundo dos mortos, Grace, abraçada aos filhos, partilhando suas lembranças fragmentadas do ocorrido desde a morte até o novo despertar, o qual lhe teria feito considerar a vaga memória como um sonho. O momento é doloroso, mas traz a ideia da compaixão, do consolo, uma ternura que somente

³⁸ Traduzido do original “often experiences history as mixed up, reversed, and caught in a simultaneity of past-present-future”.

³⁹ Traduzido do original “traumatized heroes who have lost the very psychic structures that allow them access to their own experiences”.

poderia ser consolidada após a queda das barreiras construídas pela ideia de “normalidade”.

Anne é finalmente capaz de admitir a morte do pai; Grace é finalmente capaz de admitir não ter certeza quanto à vida antes ou depois da morte; os filhos são finalmente capazes de se exporem à luz do sol e, por fim, a família finalmente pode assumir o domínio do espaço da casa. Ela é uma casa assombrada, mas sendo eles os fantasmas, este dado é reconfortante, uma garantia de que sempre estarão ali. Eis o fator que torna o gótico necessário, mesmo que sua estética pareça datada. Ele provém uma “garantia da vida mesmo em face de tanta morte” ⁴⁰ (BRUHM, 2002, p. 274). A vida contemporânea, como Bruhm constata, relembra os indivíduos constantemente que sua movimento é “em direção à morte, ou pelo menos à obsolescência” ⁴¹ (p.274) e que o gótico, ao trazer uma consciência constante da morte, paradoxalmente relembra o sujeito de seu entendimento e desejo de vida.

Alguns últimos elementos pontuais que retomam ao gótico merecem ser mencionados. O primeiro, como o *incipit* havia revelado, é a perturbação da ordem trazida pela personagem feminina Anne. Ela é quem primeiro admite o *Infamiliar* da casa e recusa-se a aceitar as imposições da mãe, desafiando sua tirania. No gótico contemporâneo, o ganho da subjetividade autônoma depende da rejeição da conexão matriarcal quando esta se molda sufocante e perigosa. O papel da mãe tirana é o de restringir os filhos ao laço primário, aprisionando-os na condição de infantilizados, impedindo que constituam identidades próprias. Em prol da liberdade, a criança, primeiro, precisa distanciar-se e repelir a figura materna que lhe assusta, somente fazendo o movimento de retorno após o reconhecimento de sua singularidade. O filme retrata o espírito rebelde de Anne em vários momentos, um em particular quando, após provocar o irmão, é respondida em tom de voz elevado, silenciando-se e observando enquanto Nicholas foge da casa por uma janela. Neste momento a câmera foca em Anne novamente, que sorri, demonstrando satisfação pelo rompimento das regras, pelo salto ao desafiador.

⁴⁰ Traduzido do original “a guarantee of life even in the face of so much death”.

⁴¹ Traduzido do original “toward death, or at least obsolescence”.

Figura 22 – Observando o Irmão



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 79'50"

A duplicação também é elemento que aparece por todo o filme. Através de reflexos em janelas e espelhos; na figura de marionetes e manequins; na expressão de rostos em pinturas, desenhos e fotografias; onde quer que se encontre, remete à ideia da fragmentação da personalidade, da possibilidade de superação da existência integral tal como é concebida socialmente.

Figura 23 - Desenhos



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 34'52"

Figura 24 – Pintura Fantasmagórica



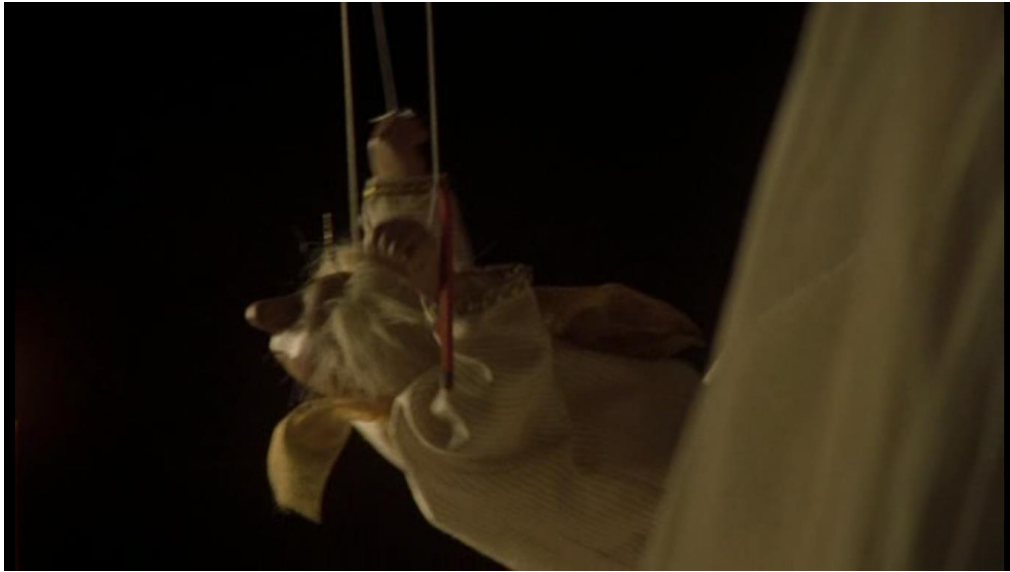
Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 36'38"

Figura 25 – Duplos em Fotografia



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 37'06"

Figura 26 - Marionete



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 63'30"

Figura 27 – Fantasmas na Janela



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 95'38"

O filme também demonstra o *infamiliar* relacionado à repetição quando Grace sai da casa, à procura de um padre, e perde sua visão por completo devido à densidade da névoa. Freud aponta que “o fator da repetição involuntária é aquele segundo o qual até mesmo o inofensivo se torna *infamiliar*, impondo-nos a ideia do fatídico, do inescapável” (FREUD, 2019, p. 77) e uma das experiências que exemplificam a ascensão desse núcleo sensível surge:

quando na floresta, surpreendidos por algo como a névoa, nos perdemos no caminho e então, apesar de todos os esforços para encontrarmos um caminho sinalizado ou conhecido, voltamos repetidamente para um lugar marcado por um aspecto determinado (FREUD, 2019, p. 75).

Por fim, o longa recorre ao uso de cenas sombrias, com árvores de galhos distorcidos, e túmulos aparecendo por entre as folhas. Nestas cenas, o *infamiliar* presente na natureza é evidente, traçando uma intertextualidade com os textos góticos clássicos, em particular os contos de Edgar Allan Poe. A paisagem é uma reflexão da inconsciência das personagens, jogos de luz e escuridão que trazem ao mundo aquilo de melhor, e de pior, cada indivíduo contém em si.

Figura 28 – Natureza Gótica



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 24'13"

Figura 29 – Galhos Retorcidos



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 27'44"

Figura 30 – Escondendo os Túmulos



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 51'24"

Figura 31 – Cemitério no Jardim



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 81'05''

4.2. A marca social

O longa-metragem captura tanto ansiedades ligadas à tradição do gótico no cinema, como abarca ansiedades de seu tempo, ligadas ao gótico contemporâneo. No que diz respeito à tradição, *Os Outros* (2001) retoma o medo do estrangeiro, da invasão nazista, do misticismo e daquilo que foge à religião judaico-cristã – como é exemplificado pelo medo da “bruxa” que Anne enxerga. Pela ambientação do filme, é perceptível que o marco principal ligado à tradição diz respeito à ruptura psicológica causada pela experiência da guerra. As guerras mundiais são marcos fundamentais da história humana, rompimento do pensamento iluminista e da compreensão do homem como indivíduo racional. No campo da psicanálise,

É possível afirmar [...] que a experiência da Primeira Guerra contribuiu para provocar mudanças radicais no modo de pensar de Freud. Sua formação inicial, que caracterizava o funcionamento do aparelho psíquico a partir do princípio do prazer, começa a lhe parecer insuficiente. Assim como a psicanálise deveu seu nascimento [...] às histéricas, agora, a mudança radical, da qual *Além do princípio do prazer* vai constituir o ápice, deve-se, sobremaneira, aos combatentes que retornaram do *front* e são assolados, em sonhos, pelas lembranças da experiência mortífera da guerra (CHAVES, 2019, p. 163).

É através da guerra, portanto, que a psique humana torna-se objeto complexo, ligado não somente às pulsões de prazer, como também da morte e do *infamiliar*. E o gótico cinematográfico do século XX trabalha com essa admissão, partindo do princípio que seu espectador procura o que há de oculto em sua natureza, o que o assusta, o que o perturba em seus sonhos. *Os Outros* (2001) faz uso dessa tradição estética, optando por uma concepção do horror como objeto que “mexe com as ansiedades, obsessões e paranoias latentes em nossas consciências” (DVD2). O filme pinta um retrato da época em que o gênero gótico ganhou força e consolidação no cinema, instaurando o legado da natureza que reflete o inadmissível na psicologia humana. Porém ele também parte de um pressuposto típico do gótico contemporâneo, que é a admissão do “maquinário freudiano” ⁴² (BRUHM, 2002, p. 262) como “mais do que uma ferramenta para discussão narrativa” ⁴³ (Idem, ibidem, ibidem), mas uma “grande parte do tópico da própria narrativa” ⁴⁴ (Idem, ibidem, p. 262). Em outras palavras, o gótico contemporâneo não só parte do pressuposto freudiano da busca pelo que desperta o *Infamiliar*, como também insere o dado na narrativa de forma que, sem a admissão dos conceitos psicanalíticos, parte do sentido do filme se perca. *Os Outros* (2001) tem consciência de sua tradição, e faz uso de praticamente todos seus recursos, porém admite a necessidade da mudança e de uma releitura e atualização do passado.

Nesse sentido, as ansiedades se unem, criando um senso de pavor quanto ao vasculhar, o mexer com o passado, manifestando-se tanto no nível individual quanto social. A personagem Bertha afirma, aos quarenta minutos, que o luto por uma pessoa amada pode levar alguém a cometer os atos mais estranhos. Sua colocação perpassa o cerne do filme, referindo-se à incapacidade do ser humano em manter sua estabilidade emocional perante uma perda e, com ela, a compreensão do quão grande é sua condição solitária. O passado torna-se *infamiliar*, de modo que, para superá-lo, busca-se o completo apagamento das marcas traumáticas.

Este dado é particularmente perigoso no contexto contemporâneo, que demonstra uma demanda pela presentificação. Felinto (2008) aponta que a demanda pela presentificação pode ser considerada fruto de uma fantasmização histórica, causada pela

⁴² Traduzido do original “Freudian machinery”.

⁴³ Traduzido do original “more than a tool for discussing narrative”.

⁴⁴ Traduzido do original “large part the subject matter of the narrative itself”.

proliferação dos meios digitais, como também, citando Gumbrecht ⁴⁵, por uma valorização do corpo material após séculos de sobrevalorização espiritual. Essa valorização despertaria um “desejo de presença” que explicaria o retorno frequente ao passado nas obras contemporâneas. No filme de Amenábar, esse retorno é posto em cheque, pois problematiza todos os tempos narrativos. O passado das personagens é demarcado pelo abandono; o presente, pelas consequências da experiência traumáticas; e o futuro, referente aos falsos “fantasmas”, demonstra uma dificuldade na ocupação de espaços que outrora fizeram parte desse passado cuja história não se esvai.

O filme, portanto, explora o medo de uma virada do século não ter sido suficiente para o esquecimento dos temores considerados ultrapassados e seus fantasmas. O século XXI trouxe novas tecnologias, novos aparatos de comunicação, que rapidamente deslocaram os anteriores. Além disso, esses novos aparatos são constantemente substituídos por outros, fazendo com que o público perca, cada vez mais rapidamente, a sensibilidade para o que o surpreendia nos anos anteriores. A escolha de Amenábar por um filme com poucos efeitos especiais e poucas tentativas de *jumpscare*s parece bastante pontual nesse sentido, pois, além de permitir que o filme se construa essencialmente na sugestão do horror, também garante uma experiência do gótico ligada ao medo do que deveria estar no passado, mas, por algum motivo, não está. O avanço tecnológico não mais é visto como um mar de possibilidades infinitas, mas como parte de uma trajetória humana que não extingue sua linearidade e sua herança, seja ela agradável ou *infamiliar*. E talvez este seja o exorcismo operando no filme, pois, se por um lado o passado assusta, por outro é ele que completa a identidade humana. Ao permitir que o mundo dos vivos e dos mortos coexista, sem que haja necessidade de esquecimentos ou subjugações, *Os Outros* (2001) admite, através da coexistência, uma afirmação da identidade histórica. O passado pode voltar recalcado e parecer ameaçador, mas carrega uma mensagem que precisa ser desvendada. E para recebê-la, basta manter os olhos abertos.

⁴⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press, 2004. apud FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

4.3. A subversão

A principal inovação do filme ocorre por meio do uso de dois recursos narrativos, que são a paralipse e a focalização interna múltipla. De acordo com Gérard Genette, “o tipo clássico da paralipse [...] é, no código da focalização interna, a omissão de certa acção ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor” (GENETTE, 1995, p. 194). No caso, o filme propositalmente oculta os acontecimentos que teriam levado suas personagens ao momento de início do longa-metragem, utilizando focalizações internas para limitar o conhecimento do espectador. Ao estruturar o filme como típico terror de uma *haunted house*, deixando apenas para o final a revelação de que os protagonistas são os próprios fantasmas, incapazes eles mesmos de enxergarem o fato, Amenábar revoluciona pela simplicidade, um pequeno detalhe que muda toda a construção do filme.

Parte dessa mudança ocorre porque, ao final, não só é revelado que a família estava morta e que Grace havia matado seus filhos. Também é revelado que, ao longo da narrativa, os personagens tinham consciência do ocorrido, porém a gravidade do trauma havia gerado uma barreira – uma névoa – que os impedia de enxergarem a verdade. O espectador partilha dessa cegueira ao ser conduzido por uma série de códigos estabelecidos por narrativas do gênero – ambientação, efeitos sonoros, trilha sonora, movimentos de câmera; todos alimentam a ideia de que o final terá a aparição de uma imagem fantasmagórica aterrorizante, além da compreensão humana, porém cuja aparência indicará imediatamente a que ordem pertence. O filme propõe, portanto, uma subversão e reinvenção do fantasma, transformando, também o código que transmite e o papel do espectador em sua decodificação. Quem assiste agora é parte do *infamiliar*, e suas supostas certezas quanto à natureza do filme apenas confirmam sua incapacidade de enxergar o que está além da percepção e do olhar.

Fazendo o caminho contrário e assistindo novamente ao filme, tendo sua reviravolta em mente, é possível detectar todos os momentos em que a presença de duplos e distorções de imagens prenunciam a verdade referente aos moradores da casa. O espectador fica com a sensação de que o óbvio sempre esteve à sua frente, bastava-lhe acesso á todas as informações para que pudesse enxergá-lo. Em uma das cenas, a produção chega a inserir o reflexo de Grace na janela que dá ao jardim, transformando-a

em uma imagem distorcida, quase invisível, semelhante aos fantasmas da cultura popular.

Figura 32 – Fantasmagoria



Fonte: filme *Os Outros*, 2001, 19'29"

Dessa forma, *Os Outros* (2001) transforma o que se espera da conclusão de um filme de terror em algo expansivo e inovador, mostrando que os processos da consciência e do raciocínio lógico são tão instáveis e imprevisíveis quanto a fé religiosa, servindo de acompanhantes àquilo que o sujeito já sabe, ou acredita saber, sobre si mesmo e sua realidade. O indivíduo possui um potencial muito maior do que é capaz de apreender, e ele pode ser tanto destrutivo quanto destrutivo. Lidar com o desconhecido não significa uma busca incessante por respostas, mas a admissão de sua consciência como um recorte do mundo, que, tal como a história, está em ininterrupta expansão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido à amplitude das aplicações estéticas do conceito do *infamiliar* na arte gótica, seja ela clássica ou contemporânea, são bastante vastas as possibilidades de análise. Mesmo no campo cinematográfico, com sua tradição relativamente recente, cada tópico ligado à psicanálise se multiplica e se estende, como que diante de espelhos, permitindo ao espectador experiências que o conectam tanto às facetas ocultas de sua psique, quanto a um senso de história humana muito maior do que apreendido por registros orientados pela busca da razão e da estabilidade. Estudar o *infamiliar* é estudar as formas como sujeitos estruturam suas mentes e a realidade por elas apreendidas, assim como os desvios, as entrelinhas que aparecem entre discursos, os deslizamentos e pequenas incongruências que se acumulam pelo caminho. Nesse sentido, é absolutamente desafiador procurar os recortes mais pertinentes e que mais concisamente englobam os conceitos freudianos, tão relevantes ao estudo do gótico. O presente trabalho teve por foco alguns aspectos gerais, como jogos de cores, de iluminação, trilha sonora e focalização narrativa, buscando traçar pontos de aproximação e distanciamento, tanto com filmes góticos produzidos no cinema norte-americano do período pós-Segunda Guerra Mundial, quanto com filmes classificados como pertencentes ao gênero de terror em geral. Contudo, mesmo uma abordagem mais ampla demanda um olhar ponderado, devido à recorrência de recursos aparentemente simples que ganham complexidade através da repetição. O efeito em si da duplicação de uma personagem já rende inúmeros questionamentos quanto à sua função dentro da obra. Um conjunto de duplos, por sua vez, exige uma percepção do objetivo por trás do aglomerado completo e das particularidades nos usos individuais. Em particular no caso de *Os Outros* (2001), por conta dos vários elementos psicanalíticos envolvidos na construção do filme, ainda há muito para ser descoberto, revelado e pesquisado.

Mas, se por um lado existe a dificuldade quanto às escolhas de análise, por outro existe o valor de um objeto frutífero a novas perspectivas de estudo. *Os Outros* (2001) é marco do cinema gótico, gênero conectado a uma sensibilidade humana que jamais se esvai, independente dos avanços tecnológicos e transformações de estilo. Assumir o gótico e seu misticismo é abraçar dúvidas que percorrem a existência humana e admitir angústias que o tempo não pode apagar. Arte e crítica estão em constante inovação, lembrando leitores e espectadores que, muitas vezes, quando algo parece ter sido desnudado, ainda há algo de novo que captura o olhar. No caso do filme de Amenábar,

muitos estudos ainda podem ser desenvolvidos acerca das relações entre pais e filhos – considerando principalmente a proximidade de Nicholas com a mãe e de Anne com o pai –, entre os portadores da mansão e seus empregados – considerando a desconfiança de Grace pelos trabalhadores que perpassa o filme –, entre sujeito e sociedade – considerando a sensação de abandono gerada pela partida dos moradores da ilha –, além da adaptação dos temas através da estética. O filme, como o próprio gótico, parece simples. Mas é através de uma visão mais cuidadosa que sua simplicidade ganha profundidade e riqueza de elementos para a análise.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-199.

BRUHM, Steven, *The contemporary gothic*. In: HOGLE, Jerrold E. *Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud*; seguido de *O Homem da Areia / ETA Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 153-172.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. *Freud e O Infamiliar*. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud*; seguido de *O Homem da Areia / ETA Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.7-25.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar / Das Unheimliche*. In____. *O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud*; seguido de *O Homem da Areia / ETA Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 27-126.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Die Elixiere des Teufels*. Kehl: SWAN Buch-Vertrieb, 1993.

_____. *O Homem da Areia*. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud*; seguido de *O Homem da Areia / ETA Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 219-264.

_____. *O reflexo perdido*. Editora Cultrix. São Paulo, 1960.

GARDIES, René (Org). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. IN: JACKSON. *Novels and Stories*. New York: The library of America, 2010.

JAMES, Henry. *A Outra Volta do Parafuso*. São Paulo: Penguin Classicos Companhia das Letras, 2011.

JENTSCH, Ernst. *Zur Psychologie des Unheimlichen*. In: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, Nr. 22, 1906. S. 195–205.

KAVKA, Misha. *Gothic on screen*. IN__HOGLE, Jerrold E. Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KING, Stephen. *Dança Macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre de leitura*. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2012.

_____. *O Iluminado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1977.

MOLINA FOIX, Vicente. 1980. *An Interview with Stanley Kubrick*. In *The Stanley Kubrick Archives* ed. by Alison Castle, 460-464, Hong Kong: Taschen. [originally published [El Pais-Artes, December 20, 1980].

MUSSET, Alfred de. *Poésies Complètes*. Paris: Gallimard, 2009.

POE, Edgar Allan. *William Wilson*. In:____. Ficção completa, poesia & ensaios. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mender. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001, p. 258-274.

RANK, Otto. *O Duplo*. Rio de Janeiro: Edifício Rex, 1939.

REICHMANN, Brunilda Tempel. *The others, de Alejandro Amenábar: a relação midiática especularentre as ilustrações de abertura e o filme*. In: XI Congresso Internacional da Abralic, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico & o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

FILMOGRAFIA

A CASA amaldiçoada. Direção: Jan de Bont. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1999. 1 DVD (114 min.).

A CASA dos maus espíritos. Direção: William Castle. Estados Unidos: William Castle Productions, 1959. 1 DVD (75 min.).

A CASA monstro. Direção: Gil Kenan. Estados Unidos: Columbia Pictures; Relativity Media; ImageMovers; Amblin Entertainment. 2006. 1 DVD (91 min.).

A ESPINHA do diabo. Direção: Guillermo del Toro. Espanha; México: Canal+ España; Tequila Gang; Sogepaq; Anhelos Producciones; El Deseo, 2001. 1 DVD (108 min.).

ÁGUAS RASAS. Direção: Jaume Collet-Serra. Estados Unidos: Weimaraner Republic Pictures, Ombra Films, 2016. 1 DVD (86 min.).

A MALDIÇÃO da residência hill. [Seriado] Direção: Mike Flanagan. Produção: Dan Kaplow, Meredith Averill, Darryl Frank, Justin Falvey, Trevor Macy, Mike Flanagan. Estados Unidos: FlanaganFilm; Amblin Television; Paramount Television. 2018-?. (42-71 min.).

A MALDIÇÃO de frankenstein. Direção: Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1957. 1 DVD (83 min.).

AMERICAN HORROR Story. Direção: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Produção: Alexis Martin Woodall, Patrick McKee, Robert M. Williams Jr., Ned Martel. Estados Unidos: 20th Century Fox Television, Ryan Murphy Productions, Brad Falchuk Teley-Vision. 2011-?. (37-73 min.).

DESAFIO do além. Direção: Robert Wise. Estados Unidos: Argyle Enterprises, 1963. 1 DVD (114 min.).

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos; Reino Unido: Heyday Films, Esperanto Filmoj, 2013. 1 DVD (91 min.).

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha: Prana Film, 1922. 1 DVD (94 min.).

O ESTUDANTE de praga. Direção: Stellan Rye; Paul Wegener. Império Alemão: Deutsche Bioscop, 1913. 1 DVD (85 min.).

O GAGINETE do doutor caligari. Direção: Robert Wiene. República de Weimar: Decla-Bioscop, 1920. 1 DVD (74 min.).

O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. França; Alemanha; Polônia; Reino Unido: Canal+; Studio Babelsberg; Studio Canal+. 2002. 1 DVD (150 min.).

O SOLAR das almas perdidas. Direção: Lewis Allen. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD (99 min.).

OS OLHOS sem rosto. Direção: Georges Franju. França; Itália: Lux Compagnie; Cinématographique de France, 1960. 1 DVD (90 min.).

O VAMPIRO da noite. Direção: Terence Fisher. Reino Unido: Hammer Film Productions, 1958. 1 DVD (82 min.).

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940. 1 DVD (130 min.).

THE WALKING Dead. Direção: Robert Kirkman; Tony Moore; Charlie Adlard. Produção: Jolly Dale; Caleb Womble; Paul Gadd; Heather Bellson. Estados Unidos: Idiot Box Productions; Circle of Confusion; Skybound Entertainment; Valhalla Entertainment; AMC Studios. 2010-?. (41-67 min.).

VAMPIROS de almas. Direção: Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1956. 1 DVD (80 min.).

JANE EYRE. Direção: Robert Stevenson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1943. 1 DVD (97 min.).

OS INOCENTES. Direção: Jack Clayton. Reino Unido: Achilles Film Productions; 20th Century Fox, 1961. 1 DVD (99 min.).

OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha: Las Producciones del Escorpion, SL; Sociedad General De Cine, S.A, 2001. 2 DVD (104 min.).