

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

JOÃO PEDRO SCHAMBECK QUARESMA

NARRANDO A MORTE:
A enunciação do horror da morte em *Hereditário*

PORTO ALEGRE

2023

JOÃO PEDRO SCHAMBECK QUARESMA

NARRANDO A MORTE:

A enunciação do horror da morte em *Hereditário*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Realização Audiovisual, pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador: Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes

PORTO ALEGRE

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Professor Josmar de Oliveira Reyes, que me orientou com excelência e transformou cada encontro em uma verdadeira aula, inquietando-me com reflexões e provocações que fizeram crescer como pesquisador e que transbordam para este trabalho.

À Professora Fatimarlei Lunardelli, que testemunhou e incentivou o despertar de minha paixão pelo estudo das narrativas.

Aos professores do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, que me guiaram ao longo de minha trajetória acadêmica e remoldaram meu olhar sobre o cinema e, por consequência, sobre o universo que me envolve.

Ao meu irmão, Luiz Quaresma, que escutou por dias e noites todas as inquietações que me enveredaram para esta pesquisa.

A meus pais, Patrícia e Eduardo Quaresma, que tornaram possível o sonho de estudar cinema.

A Fabricio Martha, que apoiou, me acolheu e acompanhou com amor, carinho, generosidade, empatia e paciência minha trajetória ao longo deste trabalho.

Aos meus colegas e amigos, que caminharam ao meu lado e me ouviram com interesse e abertura.

Cada um de vocês me ensina uma nova maneira de narrar.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é investigar como o horror da morte é enunciado em *Hereditário* (*Hereditary*, 2018, dir. Ari Aster), ou seja: de que forma o sentimento é significado pelo discurso narrativo e como podemos percebê-lo a partir da investigação do processo de enunciação da narrativa fílmica. Para fundamentar a análise, é desempenhado um estudo que se inicia na natureza da narratividade humana a partir de Platão (2000), Aristóteles (2008) e Ricoeur (1994) e seus conceitos de *diegese*, *mimese* e *muthos*. Depois, parte-se para a investigação da narrativa cinematográfica, a partir de uma leitura semionarratológica. À luz de Metz (1972) e Peirce (1931-58; 1976 *apud* SANTAELLA, 1990), olha-se para o mecanismo de significação do cinema. Então, segue-se para o estudo da enunciação, alicerçado em Genette (1995) e Benveniste (1976), e das particularidades enunciativas da narrativa fílmica sob a perspectiva de Gaudreault e Jost (2009) e Metz (2015). Da enunciação, avança-se para a construção do ponto de vista na narrativa cinematográfica, através dos conceitos de ocularização, auricularização e focalização. Por fim, aborda-se as potencialidades sógnicas do som no filme a partir de Chion (2011). Baseando-se nessa fundamentação teórica, desempenha-se a análise de *Hereditário* (2018) a fim de identificar os procedimentos enunciativos utilizados para significar o horror da morte na narrativa fílmica, através da análise de quatro sequências do filme que compreendem narrações da morte de personagens. Assim, identifica-se no filme uma constante dinâmica de antecipação e ruptura, criada a partir da administração da informação narrativa (focalização) e da manipulação dos ritmos visuais e sonoros, que evoca o sentimento de horror da morte.

Palavras-chave: narrativa; enunciação; Narratologia; Semiótica; horror da morte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Morte de Sidney.....	54
Figura 2 - Morte de Isaiah.....	54
Figura 3 - Morte do filho.....	55
Figura 4 - Mãe presencia a morte do filho.....	55
Figura 5 - Beau grita horrorizado.....	56
Figura 6 - Sacrifício do ancião.....	57
Figura 7 - Dani chora com outras mulheres.....	57
Figura 8 - Enterro de Charlie.....	60
Figura 9 - Cartela de texto inicial.....	62
Figura 10 - Plano da casa da árvore vista através da janela.....	62
Figura 11 - Início da panorâmica.....	63
Figura 12 - Final da panorâmica.....	63
Figura 13 - Plano geral do quarto de Steven ao final do <i>travelling</i>	64
Figura 14 - Início da panorâmica.....	69
Figura 15 - Final da panorâmica.....	69
Figura 16 - Plano conjunto das meninas na cozinha.....	70
Figura 17 - Plano detalhe do amendoim sendo cortado.....	70
Figura 18 - Morte de Charlie, enquadramento lateral.....	72
Figura 19 - Morte de Charlie, enquadramento lateral (brilho aumentado)	72
Figura 20 - Morte de Charlie, enquadramento traseiro.....	73
Figura 21 - Morte de Charlie, enquadramento traseiro (brilho aumentado).....	73
Figura 22 - <i>Close-up</i> de Peter.....	73
Figura 23 - Plano de ocularização de Peter.....	73
Figura 24 - Início da panorâmica.....	78
Figura 25 - Final da panorâmica/do <i>travelling</i>	78
Figura 26 - Início da panorâmica.....	79
Figura 27 - Final da panorâmica.....	79
Figura 28 - Início da panorâmica.....	79
Figura 29 - Final da panorâmica.....	79
Figura 30 - Plano conjunto de Annie e Steven.....	80
Figura 31 - Frame anterior ao corte.....	81
Figura 32 - Frame posterior ao corte	81
Figura 33 - <i>Close-up</i> de Annie.....	82
Figura 34 - <i>Close-up</i> de Annie.....	82
Figura 35 - <i>Close-up</i> de Peter.....	82
Figura 36 - O grito, de Edvard Munch.....	82
Figura 37 - Annie suspensa no teto do quarto de Peter.....	85
Figura 38 - Annie suspensa no teto do quarto de Peter (brilho aumentado).....	85
Figura 39 - Annie suspensa no teto da sala.....	85
Figura 40 - Mulher nua escondida no sótão.....	86
Figura 41 - Mulher nua escondida no sótão (brilho acentuado).....	86

Figura 42 - Início do <i>travelling</i>	86
Figura 43 - Final do <i>travelling</i>	86
Figura 44 - Início da panorâmica.....	87
Figura 45 - Final da panorâmica.....	87
Figura 46 - Annie surge da escuridão - início da panorâmica.....	88
Figura 47 - Final da panorâmica.....	88
Figura 48 - <i>Close-up</i> de Peter.....	89
Figura 49 - Plano de ocularização de Peter.....	89
Figura 50 - Cabeça de Charlie na estrada.....	91
Figura 51 - Peter coberto de formigas no sonho de Annie.....	91
Figura 52 - Meio primeiro plano de Annie.....	92
Figura 53 - Primeiro plano de Annie.....	92
Figura 54 - Enquadramento-miniatura.....	96
Figura 55 - Enquadramento zenital.....	96
Figura 56 - Enquadramento zenital.....	97
Figura 57 - Câmera exibicionista.....	98
Figura 58 - Plano final.....	98
Figura 59 - Annie e a miniatura de Ellen.....	99
Figura 60 - Annie e a miniatura de Ellen.....	99
Figura 61 - Maquete da floresta.....	99
Figura 62 - Maquete da creche.....	99
Figura 63 - Maquete da casa dos Graham.....	99
Figura 64 - Casa dos Graham.....	99

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 NAS VEREDAS DA NARRATIVA.....	13
2.1 NARRATIVIDADE E NARRATIVA	15
2.1.1 Diegese e mimese: um diálogo entre Platão e Aristóteles.....	16
2.1.2 O binômio aristotélico <i>mimese-muthos</i>	17
2.1.3 Narrativa como objeto de estudo da Narratologia	19
2.2 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	22
2.2.1 O mecanismo de significação do cinema.....	24
2.2.1.1 Narratividade e cinema.....	25
2.2.1.2 Linguagem cinematográfica <i>versus</i> língua	26
2.2.1.3 Paradigmática pobre, sintagmática rica	28
2.2.1.4 Nem língua, nem linguagem: a imagem e o som como signo	30
2.3 O PROBLEMA DA ENUNCIAÇÃO	34
2.3.1 A instância enunciativa e a subjetividade na linguagem	35
2.3.2 A enunciação cinematográfica.....	37
2.3.2.1 Metz e a enunciação impessoal	39
2.4 O PONTO DE VISTA NO FILME: FOCALIZAÇÃO, OCULARIZAÇÃO E AURICULARIZAÇÃO.....	42
2.4.1 Ponto de vista?	42
2.4.2 Focalização na narrativa verbal.....	43
2.4.3 Focalização na narrativa cinematográfica	45
2.5 O SOM NO FILME.....	49
2.5.1 O valor acrescentado: emoção, velocidade e tempo	49
2.5.2 Funções do som na cadeia audiovisual	50
2.5.3 Acusmático/visualizado: a posição do som na diegese (ou fora dela)	51
3 O HORROR DA MORTE EM HEREDITÁRIO	54
3.1 O HORROR DA MORTE EM ARI ASTER	54
3.2 COMO O HORROR DA MORTE É ENUNCIADO EM HEREDITÁRIO?	61
3.2.1 Morte de Ellen.....	62
3.2.2 Morte de Charlie.....	67
3.2.3 Morte de Steven	77
3.2.4 Morte de Annie	83
3.2.5 Outros procedimentos enunciativos.....	92
3.2.5.1 Tloc!.....	92
3.2.5.2 A trágica casa de bonecos.....	95
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Não há preocupação mais humana do que a preocupação pela morte.

Os seres humanos, como todos os seres existentes, morrem. Por isso são seres, seres vivos. A morte abraça tudo o que vive, e nada lhe escapa: as funções vitais responsáveis por manter em movimento o metabolismo de todo e qualquer organismo, da bactéria unicelular ao ser humano, cessam — seja por ação de uma força externa, seja devido ao desenvolver natural da vida.

Tudo que vive irá morrer, e tudo que já viveu está morto. Os humanos não fogem a este postulado, mas algo os destaca dentre todos os seres que também repousam sob o rege dessa lei: nós *sabemos* que vamos morrer. Tal compreensão vai além do instinto de sobrevivência, porque este encontra-se também em outros seres. Nós cavamos mais fundo; temos consciência de nossa finitude. Apenas nós, dentre todas as outras formas de vida, *significamos* a morte. E como o fazemos?

Narrando.

Narrar é o respirar da alma. A narratividade, impulso incontrollável da consciência humana, é o que organiza nossa experiência no real¹: segundo Ricoeur (1994), a experiência do humano é essencialmente temporal, e o tempo só se configura como tal para o humano porque é articulado narrativamente. Assim, narrar não apenas faz parte da existência humana no mundo; não podemos existir senão dentro da esfera de narrativas que nós mesmos criamos. Narrar é a própria existência humana. Narramos a vida porque a entendemos como narrativa. Entendemos a vida como narrativa porque ela desabrocha no tempo — tempo que é narrativo porque é humano e que é humano porque é narrativo.

Nesse sentido, de onde surge a nossa noção de tempo? Localizar a nascente do tempo na consciência humana e nomear todos os fatores que a definem é uma ambiciosa tarefa que não cabe neste trabalho. É de grande importância, entretanto, trazer à luz uma das grandes culpadas pelo tempo humano: a morte.

A consciência da morte orienta temporalmente a trajetória do humano porque lhe confere um *ponto final*, o que implica simultaneamente um diacronismo, uma direção, um sentido, uma extensão e a causalidade: o final vem *depois* de algo; esse algo vem depois de outro algo — e assim sucessivamente até que se chegue a um início, que não é antecedido por

¹ As discussões sobre a narratividade humana e a narrativa como organizadora de nosso *ser* no mundo serão aprofundadas no segundo capítulo deste trabalho.

nada. Desse modo, a morte confere à vida um caráter de todo. Percebe-se aqui os ecos da voz de Aristóteles (2008, p.51), um dos primeiros indivíduos a colocar as narrativas sob uma lente de aumento:

Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro.

Aristóteles aborda a unidade temporal da tragédia, mas podemos estender sua análise para qualquer tipo de narrativa². E, tratando de tempo e narrativa, não estaria o filósofo tratando sobre nossa própria compreensão da vida?

Portanto, narramos porque sabemos que morreremos, e tal ciência nos faz entender nossa própria vida de modo narrativo (por narrativo, infere-se também *humano*). Para Morin (1988), a preocupação pela morte é um dos passaportes que tirou a humanidade do estado de natureza e a transportou para o *estado de homem*. A História sempre teve por base o utensílio³ para medir a idade do humano; entretanto, segundo o filósofo, a preocupação pela morte é também uma prova da humanização e se manifestava já na aurora do pensamento humano, “que se traduz por uma espécie de revolta contra a morte” (PITTARD *apud* MORIN, 1988, p. 23).

Morin (1988, p. 26-30) defende que, desde os primeiros passos da humanidade, nossa relação com a morte baseou-se em dados conflituosos: ao mesmo tempo em que aceita a morte como acontecimento real, reconhecendo sua materialidade, o homem nega a morte como sua aniquilação — daí surge a crença na imortalidade, ou seja, “ao mesmo tempo que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como mortal” (MORIN, 1988, p. 26). Inerente a essa contradição, o autor identifica um sentimento que se universaliza na consciência humana e torna-se parte de sua natureza: o horror da morte, “as perturbações provocadas pela morte na vida humana” (MORIN, 1988, p. 30).

A partir dessa perspectiva, Morin (1988, p. 32), defende o horror da morte como a “consciência da perda da individualidade”, um sentimento traumático de vazio, de nada, que dá origem à própria ideia de morte, a qual está “estritamente associada à consciência realista do

² Veremos no segundo capítulo o porquê de o estudo aristotélico da tragédia grega caber a qualquer tipo de expressão narrativa.

³ Pensemos nas denominações *Paleolítico (Idade Antiga da Pedra)*, *Mesolítico (Idade Média da Pedra)*, *Neolítico (Idade Nova da Pedra)* e *Idade dos Metais* dadas aos diferentes períodos da *Pré-História*. Vamos além: reflitamos sobre como as Revoluções Industriais constituem marcos *revolucionários* da trajetória humana na Terra. Toda a História orienta-se em torno da maneira como o ser humano domina a natureza e do que se utiliza para fazê-lo.

fato da morte” (MORIN, 1988, p. 32). A ideia da morte é, portanto, “a ideia traumática por excelência” (MORIN, 1988, p. 32), o nada que a mentalidade humana tenta incessantemente preencher com promessas de vida e imortalidade. A esse complexo traumático da perda da individualidade o autor dá a denominação “traumatismo da morte”, que cria uma “zona de mal-estar e de horror” (MORIN, 1976, p. 26).

Diante do vácuo que preenche a morte, as narrativas surgem quase involuntariamente: narramos para suprir o vazio, para *preenchê-lo*. Desse modo, a morte deixa de ser apenas um fenômeno biológico e envolve-se de outras complexas dimensões. Nessa perspectiva, Morin (1988) defende que o grande mistério não está na morte em si, mas na atitude do ser humano diante da morte — atitude esta que evoca um verbo: *narrar*.

Através das narrativas, damos vida à morte. Narrando-a, trazemo-la para o mundo dos vivos, e daí vem o magnetismo que a cerca: tenhamos medo dela, evitemo-la, transformemo-la em tabu, estudemo-la, investiguemo-la, cultivemos um fascínio por ela, criemos poemas, pinturas, esculturas, romances, filmes sobre ela; mas não podemos fazê-la desaparecer de nossas vidas. É por causa dela que narramos, e é ela (ou a forma como nos relacionamos com ela) que nos atribui o caráter de *humanos*.

Assim, a morte sempre andarà entre os vivos. Estaremos sempre invocando-a em nossas narrativas⁴. Ela nos força a encará-la, exibindo seu vazio indiferente e nos desafiando a preenchê-lo de significado. E nós, incapazes de contermos a narratividade, estaremos sempre evocando-a, fazendo-a presente em nosso universo — alimentando, assim, o horror que dela sentimos.

Daqui, irrompe o questionamento: como esse horror manifesta-se nas histórias que contamos? Barthes (1976) afirma que as narrativas são inúmeras e incontáveis, e que se metamorfoseiam nas mais variadas formas de comunicação humana. Seria, portanto, presunçoso demais assumir que conseguiríamos abranger, neste trabalho, todas as formas narrativas. Portanto, limitemos nossa busca àquilo que nos interessa: o cinema; e reformulemos nossa pergunta: como o horror da morte pode manifestar-se na narrativa cinematográfica?

Para responder a tal questionamento, escolheu-se o filme *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), primeiro longa-metragem do diretor nova-iorquino egresso da Universidade de Arte e Design de Santa Fé, Ari Aster. Em *Hereditário* (2018), conhecemos a família Graham —

⁴ Dizer que a morte sempre estará presente em nossas narrativas não significa afirmar que todas as narrativas abordam diretamente o tema da morte. Entretanto, se a morte está implícita em nossa noção de tempo (humano/narrativo), e se as narrativas só existem por causa dele — o tempo humano —, fica fácil entender o porquê de a morte estar virtualmente presente em todas as narrativas: há uma interconexão e uma interdependência entre a morte, o tempo e as narrativas.

formada pelos pais Annie e Steven e pelos dois filhos, o adolescente Peter e a pequena Charlie — logo após a morte da avó materna. Já na primeira cena, o tema da morte faz-se presente: acompanhamos a família preparando-se para o funeral da avó. Lidando com o processo do luto e com a estranha presença da avó na atmosfera da casa, os Graham mergulham no horror: Charlie morre brutalmente e os segredos que a avó acobertava vêm à tona.

Como se pode perceber, o longa-metragem traz o horror da morte como um tema central. O falecimento da avó causa uma perturbação na organização familiar dos Graham, que evolui gradativamente e explode com a morte prematura da caçula Charlie. Mas a morte não vai embora: ela permanece esgueirando-se nos cantos da casa da família e espremendo-se em suas rachaduras até consumi-los por inteiro.

Afunilemos nosso questionamento: como o horror da morte manifesta-se em *Hereditário*? *Manifestar-se*, entretanto, não é o verbo mais correto para usarmos aqui. Para iniciar nossa pesquisa, precisamos compreender a forma como narramos, a forma como as narrativas são produzidas. Assim, faz-se necessário olhar para a narrativa como *discurso* — e como tal, resultante de um processo de *enunciação*⁵. Formulemos, portanto, uma pergunta mais precisa: *como o horror da morte é enunciado em Hereditário (2018)*? De que forma o horror da morte é significado no discurso narrativo e como podemos percebê-lo a partir da investigação do processo de enunciação fílmica?

Para responder a essa pergunta, travamos primeiro uma jornada em torno de nosso conceito central — a narrativa. Compreendemos a narratividade humana partir de, principalmente, Platão (2000), Aristóteles (2008), Ricoeur (1994). Então, olhamos para as definições que a Narratologia traz ao conceito de narrativa para, assim, desaguardarmos na narrativa cinematográfica. Entendendo a enunciação como o fenômeno de distinção entre os modos narrativos, aprofundamos nossa compreensão da enunciação fílmica. Para tanto, baseando-nos sobretudo em Metz (1972), olhamos o processo de significação do cinema — porque enunciar é significar; e, depois, alicerçados em Gaudreault e Jost (2009) e Metz (2015), adentramos na enunciação cinematográfica e suas particularidades, atentando aos processos de administração da informação narrativa através da focalização e, também, às potencialidades sógnicas do som no filme, principalmente através de Chion (2011).

Terminada a revisão teórica, partimos para a análise do objeto-filme *Hereditário* (2018). Em primeiro lugar, estabelecemos um panorama da obra de Ari Aster para compreender como o horror da morte aparece tematizado em suas narrativas fílmicas. A seguir, colocamos

⁵ A noção de narrativa como discurso e todas as discussões teóricas que orbitam tal questão serão aprofundadas ao longo de todos os itens da fundamentação teórica deste trabalho.

Hereditário (2018) sob uma lente de aumento e voltamos nossa atenção à instância enunciativa do filme, abordando-o como discurso. Buscamos compreender de que forma a articulação da enunciação constrói a significação do horror da morte — que procedimentos enunciativos são empregados para evocar esse sentimento e como tais procedimentos deixam marcas reflexivas no discurso fílmico.

Dessa maneira, além de investigar as possibilidades de expressão e significação da narrativa fílmica, trazemos à luz um tema que nunca se esgotará, porque sempre fará parte da vida humana e sempre se atualizará em nossas narrativas: a morte e sua presença entre os vivos. Além disso, estudar o processo de enunciação e as estruturas alicerçantes das narrativas clarificam a maneira como olhamos e interpretamos o mundo que nos envolve.

Estudar nossas narrativas é aprofundar o conhecimento sobre nós mesmos.

2 NAS VEREDAS DA NARRATIVA

Para desenvolvermos a análise a qual nos propormos a desempenhar neste trabalho, precisamos, antes, dominar os conceitos fundamentais que a alicerçarão, preenchendo nossa bagagem de ferramentas as quais nos ajudarão a investigar as entranhas do filme-objeto de pesquisa, *Hereditário* (2018). Dessa forma, percorreremos uma jornada pelos campos e florestas das teorias que se debruçam sobre nosso Norte: a narrativa. Assim, não é surpreendente que a Narratologia surja como nossa guia, visto que se consagrou justamente (o que está evidente em seu nome) como a *ciência das narrativas*. Contudo, ela não estará sozinha. Aqui, ela estará de mãos atadas a uma outra ciência – a Semiótica⁶.

As narrativas, veremos com profundidade mais adiante, são discursos. Como tal, estão inseridas em um esquema comunicacional que envolve um produtor do discurso e um *receptor* – que não apenas a recebe, mas que a *interpreta*. E é somente aí que a narrativa (e qualquer discurso) se consolida: como *significado* na mente do receptor. No cinema, devido à aderência do significado ao material de expressão em uma relação inseparável⁷, considerar o papel ativo do receptor (o espectador) na significação da narrativa torna-se ainda indispensável. Assim, unindo a Narratologia à Semiótica, percorreremos nossa jornada guiados por uma perspectiva semionarratológica⁸.

Iniciaremos a empreitada olhando para esse impulso incontrolável da mente humana que é a narratividade, a fim de compreender o que dispara nossa tendência para o narrar e como materializamos nossa potencialidade narradora através da composição de narrativas. Para tanto, recuperaremos as vozes dos primeiros a pensarem sobre a narrativa – Platão (2000) e Aristóteles (2008) –, discutindo os conceitos fundamentais de *diegesis*, *mimesis* e *muthos* à luz de Paul Ricoeur (1994) e Gérard Genette (1976): é a investigação da narrativa como fenômeno

Em seguida, reuniremos as vozes de diferentes narratólogos a fim de compreender a definição da narrativa como objeto de estudo científico dentro da Narratologia. Assim, ouvindo aqueles que se dedicam a investigá-la, dissecá-la, observar suas partes e a relação que

⁶ É importante de se fazer uma observação sobre os termos “Semiótica” e “Semiologia”. Segundo Santaella (1990), há uma diferenciação na origem dos dois campos: a Semiótica foi originada em Peirce, enquanto a Semiologia desdobrou-se da linguística com Saussure (2006). Aqui, apesar de que o termo utilizado por Christian Metz (1972; 1976; 2015) ao abordar o problema da significação no cinema “semiologia”, as considerações sobre linguagem, signo e conceitos afins (como veremos) serão feitas à luz da semiótica.

⁷ Essa discussão será aprofundada no item 2.2 deste capítulo, em que discutiremos as particularidades da narrativa cinematográfica.

⁸ Os estudiosos que se debruçam sobre a estrutura das narrativas independentemente de sua compreensão como discurso inserido em um processo de comunicação entre enunciador e receptor também podem se beneficiar de uma abordagem semiótica, porque a estrutura *interna* das narrativas é formada de elementos que também *significam* – as ações, os actantes – e que, por significarem, são interpretados.

estabelecem umas com as outras, buscaremos identificar elementos básicos que estruturam toda e qualquer narrativa.

Então, afunilaremos nosso foco. Olharemos para a narrativa cinematográfica para encontrar aquilo que é particular apenas a ela. Para tanto, precisaremos diferenciá-la de todas as outras formas de comunicação narrativa, encontrando um o ponto em que cada tipo de narrativa se torna singular: a enunciação.

Para adentrar nos problemas da enunciação, traremos a Semiótica para a conversa, consolidando nossa ótica semionarratológica. Diferenciar a narrativa cinematográfica de todo e qualquer outro tipo de narrativa através da enunciação implica, também, diferenciá-la a partir de seu processo de significação: por serem enunciadas de maneiras diferentes, sendo produzidas como discursos a partir de *semioses* distintas, as narrativas *significam* de maneiras diferentes. Enunciação e significação andam lado a lado e, no cinema, cruzam o caminho uma da outra. Assim, vamos nos debruçar sobre o mecanismo semiótico da narrativa cinematográfica e, com a ajuda de Christian Metz (1972) e Charles Sanders Peirce (1931-58; 1976 *apud* SANTAELLA, 1990), compreenderemos seu funcionamento através de sua oposição à língua e buscaremos conceitos adequados que façam jus à complexidade da significação cinematográfica.

Da significação, partiremos efetivamente para a enunciação. Na verdade, nunca deixaremos nem uma, nem outra de lado: enunciação e significação serão estudadas em conjunto (daí a abordagem semionarratológica). Tomaremos conhecimentos dos conceitos que regem a análise da enunciação na linguagem verbal, entendendo como a instância enunciativa deixa marcas nos enunciados, índices de seu processo de produção; e abordaremos o fenômeno da subjetividade na linguagem, teorizado por Émile Benveniste (1976), que nos auxiliará a entender subjetivação enunciativa implicada por tais marcas evidentes nos enunciados.

A partir daí, voltaremos a atenção ao cinema, entendendo as particularidades e complexidades de seu mecanismo enunciativo. Conheceremos a noção de enunciação impessoal cunhada por Metz (2015) para, com base nela, tratar da natureza das marcas de enunciação no filme, que, diferentemente do enunciado verbal, não possui um *sujeito enunciator*: não é falado por ninguém.

Sob a perspectiva das particularidades da enunciação filmica, trataremos da construção do ponto de vista narrativo dentro do filme – a filtragem (ou não) da informação narrativa a partir da cognição das personagens. Assim, investigaremos o conceito genettiano de *focalização* e a sua transposição ao domínio do cinema a partir da obra de André Gaudreault e François Jost (2009), calcada em outros dois conceitos: a *ocularização* e a *auricularização*. A partir disso, veremos o potencial sógnico das marcas enunciativas do filme na operação da focalização: é a

partir da interpretação dessas marcas que o espectador cria significados os quais resultam na construção desse ou daquele *ponto de vista*.

Por fim, exploraremos as particularidades do som no audiovisual, abordando suas potencialidades sógnicas e sua participação ativa na condução da percepção do espectador sobre qualquer obra audiovisual.

Tendo conhecido o caminho, partamos para nossa jornada. Começemos do início, da base de todas as ideias e reflexões que visitaremos neste capítulo. Para além disso: da base de tudo aquilo a que atribuímos o adjetivo *humano*.

Começemos pelas irmãs *narratividade* e *narrativa*.

2.1 NARRATIVIDADE E NARRATIVA

O narrar é expressão da alma humana — ele é, na verdade, condição de existência da noção de humano: somos humanos porque narramos. A narratividade alicerça o ego e o torna narrador desde o princípio, criador de histórias que, num movimento cíclico, nascem do humano, destinam-se a ele e para ele retornam, preenchendo o ego e o mundo que o cerca de sentido. Nas palavras de Huston (2010, p. 21), é inerente ao homem “essa mania especificamente humana de dotar o real de Sentido”, que transforma sua consciência em “uma máquina fabulosa... e *intrinsecamente fabuladora*” (HUSTON, 2010, p. 26, grifo da autora). Uma máquina de narrar: eis o humano.

Dessa maneira, a narratividade transborda da humanidade e preenche o mundo de narrativas, transformando-o em mundo *humano*. Conforme Barthes (1976, p. 19), “inumeráveis são as narrativas do mundo”, as quais brotam sob formas variadas e quase infinitas, sustentadas “pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias” (BARTHES, 1976, p. 19). Assim, o autor defende que a narrativa se faz evidente “em todos os tempos, em todos os lugares” (BARTHES, 1976, p. 19): ela anda ao lado, ou dentro, do humano por toda História. Estava em sua aurora e estará em seu crepúsculo — e morrerá junto com o último ser humano.

Entende-se, portanto, a narrativa como uma expressão puramente humana e como um mecanismo para dar sentido ao real que nos envolve. O que seria, então, *dar sentido ao real*?

2.1.1 Diegese e mimese: um diálogo entre Platão e Aristóteles

Recuemos na História até a Grécia da Antiguidade Clássica, onde encontramos as primeiras investidas nos vastos terrenos da narrativa. Entre os primeiros aventureiros, encontram-se Platão (2000) e os diálogos socráticos d'*A República* e Aristóteles (2008) e sua *Poética*. Apoiando-nos nesses dois grandes filósofos, discutiremos os conceitos de *mimese* e *diegese* — com auxílio de Genette em *Fronteiras da Narrativa*, capítulo da coletânea *Análise Estrutural da Narrativa* —, os quais nos ajudarão a compreender melhor a narratividade humana e suas formas de estruturação em narrativas.

Em Platão (2000), a mimese apresenta-se como uma das maneiras de transmitir a diegese. Para o pensador, há três formas de comunicação narrativa. Primeiro, a *diegese simples*, exposição pura e simples da história; a *mimética*, ou seja, que se materializa através da imitação, da mimese; e a *mista*, que apresenta simultaneamente as duas formas anteriores.

Assim, segundo Genette (1976, p. 257), Platão define “dois modos puros e heterogêneos” de materialização da diegese: “narrativo, representado pelo antigo ditirambo”, e “mimético, representado pelo teatro”. Além desses, prevê ainda um “modo misto, ou, mais precisamente, alternado, que é o da epopeia” (GENETTE, 1976, p. 257), no qual há momentos de narração, em que o narrador fala em seu próprio nome e conta os acontecimentos a partir de sua voz; e de imitação, quando o narrador cede a voz às personagens (os diálogos).

Aristóteles, por sua vez, entende a mimese como essência da arte poética — a representação artística — e a generaliza para explicar o fazer de qualquer artista: Aristóteles “reduz toda a poesia à imitação” (GENETTE, 1976, p. 258). A diegese seria, para ele, uma forma de imitação: a imitação narrativa, análoga à diegese simples de Platão, enquanto a outra forma de imitação caberia à direta – a diegese mimética platônica⁹.

Percebe-se que, apesar de parecerem bastante distintas, as classificações de Platão e Aristóteles são, segundo Genette (1976, p. 258), “uma simples variante de termos”, já que a discussão de ambos os filósofos tem sua essência na oposição entre o dramático e o narrativo. Tal dicotomia traz consigo uma preocupação que, séculos mais tarde, seria destrinchada pelos narratólogos: o problema da narração — ou da enunciação¹⁰. Afinal, opor os dois modos da arte poética (independente da denominação dada a eles) implica entendê-los e classificá-los a partir

⁹ Aristóteles não teoriza uma terceira forma de imitação (algo como uma “imitação mista”), e atribui o gênero épico ao modo narrativo da mimese. Entretanto, o filósofo “parece bem reconhecer implicitamente o caráter imitativo dos diálogos homéricos, e, portanto, o caráter misto da dicção épica, narrativa em seu fundo, mas dramática na sua maior extensão.” (GENETTE, 1976, p. 258)

¹⁰ Essa questão será desenvolvida no item 2.3 da fundamentação teórica deste trabalho.

da presença — ou melhor: da evidência ou não — de um narrador: no modo narrativo, o narrador conta (ou *narra*) os fatos através de sua voz; no modo dramático, os fatos expõem-se eles mesmos, dispensando o narrador.

Platão e Aristóteles aproximam-se nas classificações, mas distanciam-se nos valores. Platão (2000, p. 438) condena a mimese — lembremos que, para ele, a mimese é apenas uma das formas de transmissão da diegese —, afirmando que a imitação é enganosa: “a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir a parte mínima de cada coisa, simples simulacro.”

Aristóteles (2008) vai de encontro aos valores platônicos. Compreendendo a mimese como a base de toda a arte poética (não como apenas um dos modos de comunicação narrativa), o pensador defende seu caráter pedagógico — a imitação ensina. Para além disso, ela integra um processo dinâmico de composição, tanto dramática quanto diegética, que abrange qualquer manifestação da arte poética: processo definido pelo binômio *mimese-muthos*, destrinchado por Paul Ricoeur (1994) em *Tempo e Narrativa*, que nos auxiliará a compreender as entranhas do ato de construção das narrativas e o porquê, afinal, narramos.

2.1.2 O binômio aristotélico *mimese-muthos*

Agora, visitaremos Aristóteles através das lentes de Ricoeur (1994, p. 61), o qual defende que as ideias desenvolvidas por Aristóteles acerca da composição e estruturação da tragédia transcendem seus próprios limites, superando a si mesmas e abrangendo o processo de criação de qualquer narrativa: pode-se “extrair da *Poética* de Aristóteles o modelo de tessitura da intriga que nos propomos a estender a qualquer composição que chamamos de narrativa.”

Para Aristóteles (2008), a ação humana é o grande objeto da criação poética, já que “quem imita representa os homens em ação” (ARISTÓTELES, 2008, p. 39). A partir dessa compreensão, o filósofo grego estabelece um binômio inseparável que constituiria a essência do processo de criação narrativa (processo o qual, como já explicitado, pode ser entendido não apenas como a atividade de estruturação da tragédia, mas como o trabalho de composição narrativa em todas as suas manifestações): o par *mimese-muthos*.

Antes de nos debruçarmos sobre esses dois termos, é essencial esclarecer que o estudo da arte poética desempenhado por Ricoeur (1994) supõe uma noção de processo, de dinamismo. O processo da composição artística não é estático, e essa ideia contamina toda a análise do autor, abarcando os termos *mimese* e *muthos*. Tendo por base essa perspectiva, pode-se trazer uma definição aos conceitos acima: primeiro, o *muthos*. Tal conceito define “a estruturação dos

acontecimentos” (ARISTÓTELES, 2008, p. 48) e deve ser compreendido dinamicamente como a atividade de agenciar os fatos e ordená-los de acordo com um “elo de causalidade”, fazendo “surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70), ou seja, trazendo ordem ao caos. A *mimese*, por sua vez, é entendida como “o processo ativo de imitar ou de representar” e também deve ser compreendida em seu dinamismo, no sentido de “produzir a representação, transposição em obras representativas” (RICOEUR, 1994, p. 58).

Dessa forma, entende-se o *muthos* como o objeto da *mimese*: a imitação (ou representação) se realiza a partir do enredamento lógico-causal dos acontecimentos na tessitura da intriga — ou, nas palavras de Ricoeur (1994, p. 70), “a ação é o ‘construído’ da construção em que consiste a atividade mimética”. Percebe-se, também, o caráter mútuo do binômio *mimese-muthos*: um processo é definido pelo outro.

A partir dessas definições, compreende-se que a construção narrativa é essencialmente mimética, e o objeto da mimese são as ações humanas, encadeadas sob a égide da causalidade. Ademais, o enredamento dos acontecimentos no *muthos* deve formar um todo, porque é somente, segundo Ricoeur (1994, p. 67, grifo nosso) “na intriga [em oposição ao mundo físico] que a ação tem um contorno, um limite [...], uma *extensão*”, a qual reúne “a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 52). Aqui, pode-se perceber o caráter (implícito, mas presente) temporal do agenciamento dos fatos. E, por extensão, o caráter temporal da composição narrativa.

É esse caráter que interessa a Ricoeur (1994), que baseia sua obra na ideia de que a narrativa é responsável por (re)configurar a experiência humana, que é essencialmente temporal. Segundo o autor, “o tempo torna-se tempo humano em medida que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15).

Façamos uma pausa e nos transportemos ao campo da Física. Há, no campo da Termodinâmica, um conceito muito caro à Física e que rege o funcionamento de nosso Universo: o da entropia. A entropia é a medida do grau de desorganização de um sistema, da desordem: quanto maior a ordem, menor a entropia. E a entropia não diminui; permanece a mesma ou aumenta, mas nunca diminui (BOLES; ÇENGEL, 2006). A entropia nos ajuda a identificar a seta do tempo, nossa percepção de causalidade e da maneira como o tempo se desdobra: pensemos em uma xícara posta sobre uma mesa; então, em uma xícara despedaçada no chão. Se estivermos falando de acontecimentos encadeados temporal e causalmente, sabemos que a primeira situação é anterior à primeira, pois a entropia do segundo sistema é

maior do que a do primeiro. A desordem é maior. Mas não precisamos saber o que é entropia nem dominar qualquer outro conceito físico para estabelecer a relação de causa e efeito. Tal percepção parece internalizada por todos nós. Partindo do princípio de que o universo tende ao caos, consequentemente sabemos que estamos fadados a ele. Assim, projetamos nossa urgência ordenadora no universo que nos cerca na esperança de vencer o caos, de ordená-lo — de vencer o aumento da entropia.

Por que falar de Física? Porque ela nos ajuda a entender a nós mesmos: a narratividade é, afinal, o impulso humano de se correr na direção oposta ao caos. A própria Física (assim como todas as outras ciências) é uma manifestação da narratividade humana, de sua *tendência diegética*: entender o porquê de os fenômenos acontecerem como acontecem, organizá-los em uma lógica de causa e efeito — eis um dos princípios da ciência.

Voltemos à pergunta anteriormente realizada: o que seria, *dar sentido ao real*, essa função atribuída às narrativas? Dotar o real de sentido é justamente *ordená-lo, organizá-lo*. Fora da consciência humana, o real é aleatório, caótico, imprevisível. São os humanos os responsáveis por construir a causalidade através do encadeamento das ações, dos acontecimentos; através das narrativas. Assim, mimetizando a ação humana e ordenando-a logicamente, as narrativas medeiam a relação da humanidade com o real, trazendo ordem ao caos e, portanto, *dotando-o de sentido*. A narratividade pode, assim, também ser entendida como a tendência ou capacidade humana de ordenar o caos — e, por isso, de narrar.

Narrar é ordenar, e ordenar é dar sentido.

2.1.3 Narrativa como objeto de estudo da Narratologia

Em primeiro lugar, entendeu-se a narrativa como uma expressão essencial e genuinamente humana, uma *materialização* da narratividade que ordena o caos temporal da existência. Agora, parte-se para uma compreensão mais analítica desse objeto.

Não se pretende chegar aqui a uma definição perfeita e universal de narrativa, afinal, a unanimidade não foi atingida nem no campo de estudos destinado a debruçar-se sobre a ela. O objetivo desta secção é trazer a voz de diferentes autores que se dedicaram e se dedicam à análise desse objeto rico e multiforme.

Voltemos a Aristóteles (2008): sua abordagem já foi explicitada, mas é conveniente que se retenha aqui duas noções trabalhadas por ele — primeiro, a ideia de encadeamento lógico e causal de acontecimentos. A partir dessa ideia, encerrada no conceito de *muthos*, compreende-se que o acontecimento, a ação, é o bloco constituidor da estrutura narrativa; tais blocos são

ordenados logicamente em um regime de causalidade, o que implica uma mudança de estado: o acontecimento *A* levou ao acontecimento *B*. Um oráculo de Delfos condena Laio a ser morto pelo próprio filho (*A*); Laio abandona seu filho, Édipo (*B*). Causa e efeito. Tal encadeamento sugere também outro elemento importante: a transformação de estados, que reforça a natureza temporal da narrativa.

A segunda noção aristotélica essencial para a análise das narrativas é a de uma extensão limitada. Os fatos agenciados logicamente devem formar um todo,

[...] ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro (ARISTÓTELES, 2008, p. 51).

Esse todo, como já desenvolvido na seção anterior, deve ter a extensão necessária para que se possa operar a mudança de sorte da fortuna para o infortúnio (ou o contrário). Mais uma vez, a transformação.

Da Antiguidade Clássica, saltemos aos teóricos da Narratologia. Tal campo de estudos emergiu, conforme apontam Gaudreault e Jost (2009), no contexto do estruturalismo francês da década de 1960 — época em que teóricos como Gerard Genette (1976; 1995), Tzvetan Todorov (1973; 1976), Algirdas-Julien Greimas (1975; 1976; 2014) e Christian Metz (1972; 1976; 2015) voltaram-se com força ao estudo das questões da narrativa.

Foi Todorov (1973, p. 21, grifo do autor, tradução nossa¹¹) o responsável por batizar esse campo de estudos ao, em *Grammaire du Decameron*, declarar que tal livro dependia, “mais do que dos estudos literários, de uma ciência que não existe ainda, a NARRATOLOGIA, a ciência do relato [da narrativa].” O mesmo teórico, ao abordar o conceito de narrativa, define-a como “um texto referencial temporalidade representada” (DUCROT; TODOROV, 1982, p. 353-354). Assim, o que está em jogo aqui é, novamente, o aspecto temporal do texto narrativo.

Outro nome que não poderia ser excluído é o de Vladimir Propp (2001), cujos estudos participam do contexto do Estruturalismo Russo da década de 1930, responsável por um amplo estudo em busca das estruturas básicas do mito popular russo. Assim, Propp (2001) caracteriza as funções como os constituintes básicos da narrativa, as quais se concretizam nas ações realizadas pelas personagens ao longo da trama e definem-se a partir de sua significação no encadeamento dos fatos.

¹¹ Original: “más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la NARRATOLOGÍA, la ciencia del relato”.

Percebe-se em Propp (2001) a primazia da ação humana como constituinte elementar da narrativa — noção herdada de Aristóteles (2008) —, visto que o teórico russo traz a função concretizada na ação como sua partícula elementar. E vislumbra-se, também, a ideia de temporalidade e encadeamento lógico dos fatos, já que, para Propp (2001), há uma ordem de sucessão das funções a ser respeitada em todos os contos.

Seguindo os passos de Propp (2001), outro teórico evidenciou-se no campo de estudos da narrativa: Algirdas-Julien Greimas (1979), responsável pelo esquema narrativo actancial¹². Actantes seriam os atores das narrativas, responsáveis por desempenhar ou sofrer ações (GREIMAS; COURTÉS, 2016) — novamente a noção de ação utilizada para se definir a narrativa. Ademais, Greimas e Courtés (2016, p. 294) também trazem a ideia de temporalidade e transformação, visto que define a narrativa como “a passagem de um estado anterior [...] a um estado ulterior [...], operado com a ajuda de um fazer (ou de um processo) [uma ação]”.

Ainda é pertinente trazer mais dois nomes a essa discussão. O primeiro deles é o semiólogo Christian Metz (1972, p. 42), que define a narrativa como “discurso fechado [com início e fim] que irrealiza [leia-se ficcionaliza] uma sequência temporal de acontecimentos”. Em sua definição, além de trazer novamente a noção de acontecimentos encadeados, do aspecto temporal da narrativa e de sua completude (início, meio e fim), Metz (1972) apresenta um elemento ainda não mencionado aqui: o de discurso. O teórico, assim, constrói a ideia de que a narrativa está inserida em um esquema comunicacional que envolve um emissor (o narrador ou uma instância enunciativa) e um receptor. Essa noção é essencial para os estudos narratológicos que se preocupam com a dimensão da enunciação na narrativa — preocupação adotada por este trabalho.

O último nome a ser citado aqui é o de Gérard Genette (1976), cuja definição de narrativa será utilizada para atar todas as noções visitadas ao longo dessa seção. Para Genette (1976, p. 265), a narrativa é “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem”. Aqui, podemos ver reunidos todas as características básicas da narrativa abordadas anteriormente: a noção de cronologia lógica, regida pela causalidade e materializada no encadeamento de ações (ou acontecimentos, que subentendem ações) sucessivas. Ações, tempo e discurso, os grandes alicerces da narrativa.

¹² O esquema actancial criado serve como instrumento para a análise das relações semânticas estabelecidas entre os actantes no interior das narrativas. Mergulhados em um esquema de forças dentro das narrativas, os actantes são, Greimas (1975; 1976; 2014), reunidos em categorias actanciais, dentro das quais estabelecem entre si uma relação de oposição: SUJEITO vs. OBJETO; DESTINADOR vs. DESTINATÁRIO. Tais categorias dispõem-se em eixos semânticos: o eixo do desejo e o eixo da comunicação.

Segundo Reyes (2010, p. 51, tradução nossa¹³), a definição genettiana se organiza em dois eixos, dos quais podemos extrair todos os elementos constitutivos da narrativa. O primeiro eixo é o do *objeto*: “um acontecimento ou [...] uma série de acontecimentos”, que envolvem “ações encadeadas, personagens (atores), espaço e cronologia (temporalidade)”. O segundo é o eixo do *medium*: “representação [...] por meio da linguagem” que “implica um dispositivo de representação constituído por um enunciador da narrativa, da própria enunciação e de todos os elementos nela envolvidos como foco, ponto de vista, voz, sem esquecer o narratário (receptor da história)” (REYES, 2010, p. 51-52, tradução nossa¹⁴).

Nesse sentido, identifica-se duas instâncias constituidoras da narrativa: a do objeto e a da representação/transmissão, do discurso. Ou seja: seu *o quê?* e seu *como?* Assim, para apreender a estrutura da narrativa, devemos levar em consideração todas as suas instâncias, porque “compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história [...] é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 1976, p. 26). A significação, na narrativa, atravessa todas as suas instâncias.

2.2 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Tendo se conhecido a narrativa a partir de uma aproximação fenomenológica do conceito e, em seguida, visitado algumas definições que orbitam a narrativa sob uma perspectiva narratológica, pode-se partir para a forma particular de narrativa sobre a qual esta pesquisa se debruçará: o cinema. Tratemos, portanto, da narrativa cinematográfica.

Em um primeiro instante, pode parecer simples encontrar uma definição que contemple a narrativa cinematográfica. Afinal, o que seria ela senão a intermediação de todos os elementos constitutivos de uma narrativa (elucidados no item anterior) através do veículo cinematográfico, no qual a narração se constrói a partir de imagem, ruídos, fala, escrita e música (GAUDREAULT; JOST, 2009)? Tal definição é, entretanto, demasiadamente simplória e redutiva.

Para que se possa distinguir a narrativa cinematográfica de todas as inúmeras formas de comunicação narrativa criadas pelo ser humano, devemos tratar daquilo que lhe é particular.

¹³ Original: “‘événement ou suite d’événements’ implique des actions enchaînées, des personnages (des agissants), un espace et une chronologie (la temporalité)”.

¹⁴ Original: “‘représentation... par le moyen du langage’, ce qui implique un dispositif de représentation constitué d’un énonciateur du récit, de la propre énonciation et tous les éléments impliqués là-dedans comme la focalisation, le point de vue, la voix, sans oublier le narrataire (recepteur du récit)”.

E qual seria esse fator de diferenciação que distingue a narrativa fílmica (ou qualquer outra) das demais formas de narrativa?

Como vimos, Genette (1976) define dois eixos de constituição da narrativa: o *quê* e o *como*. A instância do *como* traz à tona a qualidade de enunciado da narrativa. A ideia de *representação por meio da linguagem* denota a seu pertencimento a uma situação comunicacional em que ela é *veiculada* (através da linguagem). Sendo veiculada, movimentase entre dois polos — aquele que a *veicula* e aquele que a *recebe*: “se apresenta como discurso, pois envolve tanto um enunciador (ou pelo menos uma fonte de enunciação, uma instância enunciativa) quanto um receptor (o leitor-espectador virtual)”. (REYES, 2010, p. 50, tradução nossa¹⁵).

A narrativa é portanto um discurso, porque o “discurso¹⁶ é necessariamente proferido por alguém”, em oposição ao mundo, que não é “proferido por ninguém” (METZ, 1972, p. 33-34). E o discurso, “sendo um enunciado ou uma sequência de enunciados” (METZ, 1972, p. 34), implica um ato de enunciação, já que “todo enunciado é o produto de um ato de enunciação” (GENETTE, 1995, p. 24).

Chegamos ao ponto crítico da questão: toda narrativa narra acontecimentos (encadeados causal e cronologicamente); esta é uma constante narratológica. Então, na fórmula das narrativas, a variável só pode estar na enunciação, pois é ela a instância que define a particularidade de cada de discurso narrativo. Exemplifiquemos: sabemos, ao assistir a um filme e ao ler um romance, que ambos narram fatos; entretanto, também sabemos que o livro e o romance são narrativas distintas — porque são *enunciados* de maneiras distintas.

A narrativa verbal e a narrativa cinematográfica, contudo, possuem distinções marcantes e, mesmo que não as percebamos do mesmo modo que fazem os linguistas, os semióticos e os narratólogos, somos capazes de diferenciar claramente a natureza expressiva dessas formas de comunicação narrativa: no romance, *lemos* a língua; no filme, *assistimos* às imagens e *ouvimos* os sons. O discurso chega até seu receptor de maneiras claramente diferentes, tornando a diferenciação da enunciação bastante clara. Esse limite parece esmaecer-se quando colocamos, lado a lado, o teatro e o cinema.

¹⁵ Original: “[...] se présente comme un discours, puisqu’il implique à la fois un énonciateur (ou du moins un foyeur d’énonciation, une instance énonciatrice) et um receuteur (le virtuel lecteur-spectateur)”.

¹⁶ Metz (1972, p. 34) trata da narrativa como discurso, definindo-o como “um enunciado ou uma sequência de enunciados”. Além disso, também traz à tona uma ideia implícita da existência de um *sujeito da enunciação*. Tal noção será posta em perspectiva pelo autor, que afirma que “a noção de autor é meramente uma das formas, culturalmente limitada e condicionada, de uma instância muito mais universal” que ele chama inicialmente de *instância narradora*; ou seja, traz uma impessoalidade à noção de enunciação do discurso. Essa discussão será apresentada mais à frente no presente texto.

Teatro e cinema são essencialmente miméticos — no sentido que Platão (2000) dá à mimese: imitam ações por meio de atores que personificam as personagens. Ao espectador comum, *parecem* da mesma natureza. Entretanto, no teatro o espectador *presencia* as ações, divide o espaço com as personagens, que encenam os acontecimentos. No cinema, por sua vez, as ações chegam aos olhos do espectador noutro espaço e noutro tempo através de uma instância intermediária que as registra, organiza e que conduz a percepção espectral: a câmera (e a tela)¹⁷. Ou seja, cinema e teatro não possuem a mesma natureza porque são enunciados diferentemente. Assim, para tratarmos do que é particular à narrativa cinematográfica, devemos voltar a atenção ao seu processo de enunciação¹⁸.

Antes, porém, de adentrar na enunciação e nos estudos dos clássicos nomes de narratólogos que se dedicaram a tal problema, transpondo ao cinema uma discussão que se iniciou na teoria literária, tragamos a Semiótica para nossa conversa: olhemos aos significados do filme. Afinal, afirmar que uma forma de discurso se diferencia de outras a partir da enunciação implica afirmar sua diferenciação através da significação. O cinema, devido à natureza de seu material expressivo, possui uma complexa forma de *produzir significados*, principalmente se comparado à língua¹⁹. Se é a partir da enunciação que esse material é manipulado (e significado) para se gerar uma narrativa, torna-se de extrema pertinência a compreensão do mecanismo de significação do cinema.

2.2.1 O mecanismo de significação do cinema

Tal mecanismo não está separado da instância enunciativa: enunciação e significação unem-se num mesmo corpo. Compreender um implica (e exige) a compreensão do outro — o que se intensifica quando olhamos para a narrativa fílmica porque, no cinema, os níveis da significação e da narração imiscuem-se de forma quase totalmente homogênea, e sua separação torna-se um trabalho praticamente impossível. Daí a pertinência da abordagem semionarratológica: é necessário trazer a Semiologia de Metz (1972) para a conversa.

¹⁷ A distinção entre cinema e teatro e as particularidades enunciativas da narrativa cinematográfica será vista mais profundamente no item 2.3.2 deste capítulo. Por ora, é importante reter a ideia de que as diferentes formas de comunicação narrativa se distinguem pelo processo de enunciação.

¹⁸ Percebamos aqui os ecos da discussão iniciada por Platão e Aristóteles, que já previam a enunciação como fator de diferenciação dos modos de comunicação narrativa ao opor o drama à literatura.

¹⁹ Esse confronto entre a significação da língua e a significação do cinema será desdobrado a seguir, no item 2.2.1 deste capítulo.

2.2.1.1 Narratividade e cinema

Para Metz (1972, p. 58) o cinema tem a narratividade atada a seu corpo: “o significativo é dificilmente distinto do significado”. Na verdade, a sétima arte poderia ter se enveredado por diferentes vias que não a narrativa²⁰, mas o cinema hegemônico admitiu a narratividade que preenche sua natureza e dela fez bom proveito:

Era necessário que o cinema fosse bom contador, que ele tivesse a narratividade no corpo, para que as coisas tenham alcançado e tenham permanecido desde então no ponto em que as encontramos hoje: é um fato realmente marcante e singular, esta invasão absoluta do cinema pela ficção romanesca, tendo o filme tantos outros usos possíveis, quase inexplorados numa sociedade que, no entanto, está à cata de toda uma tecnologia nova (METZ, 1972, p. 61).

Essa narratividade é inerente ao cinema porque é inerente ao humano. Há um impulso de sempre se perceber o filme a partir de uma “leitura longitudinal [...], projetada para frente, que aguarda ansiosa a ‘continuação’” (METZ, 1972, p. 61-62). Assim, é como se, ao aproximar-se duas imagens, surgisse entre elas uma atração irrecusável pelo espectador: as imagens, na cadeia do filme, são ímãs, e a justaposição desses ímãs dá origem a um campo magnético tão intenso que não há opção senão se entregar a ele.

Esse campo magnético, essa corrente que liga as imagens, não está *no filme*. Ela é uma projeção da natureza narradora do ser humano no cinema: é o homem que projeta sua narratividade no filme e cria esse magnetismo do qual também é “vítima”. O humano, nas palavras de Metz (1972, p. 63) é “este diacronista impertinente” que, sedento por levar a ordem ao caos, projeta seu magnetismo narrativo no mais aleatório acaso: verá uma sequência até em imagens aleatoriamente postas “lado a lado”. E é aqui que surge a linguagem.

Metz (1972) compara a fotografia à fotonovela para elucidar esse ponto de virada de onde, propulsionada pela narratividade, flui a linguagem. Segundo ele, a fotonovela não é uma variação da fotografia, mas do próprio cinema, esparramando no espaço o que ele distribui no tempo. Uma única fotografia é incapaz de narrar; contudo, coloca-se uma outra ao lado dela e, instantaneamente, ativa-se a bobina geradora de narratividade: “passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1972, p. 62-63).

²⁰ Houve – e ainda há – movimentos ao longo da História do Cinema que afastaram/afastam mais ou menos o cinema de seu caráter narrativo hegemônico. Entre tantos exemplos, alguns mais famosos que outros, cita-se *Entr'acte* (1924, dir. René Clair), conhecida obra do Impressionismo Francês; e, de maneira bastante distinta, Stan Brakhage e sua defesa de um cinema pré-linguagem em filmes como *Mothlight* (1963), *The Dante Quartet* (1987) e *Stellar* (1993).

Percebe-se, assim, que a linguagem cinematográfica não está puramente no filme, mas localizada entre o filme e o espectador. Para além disso, não é a linguagem cinematográfica que dá origem ao cinema narrativo. A narratividade do cinema é intrínseca a seu mecanismo semiológico e anterior à linguagem: é devido a sua capacidade de narrar, de contar histórias, que o cinema também é linguagem.

2.2.1.2 Linguagem cinematográfica *versus* língua

Compreender o cinema a partir do que ele não é também é compreender o que ele é. Justificando-se através desse raciocínio, Metz (1972) opõe a linguagem cinematográfica à língua a fim de entender os fatores que as afastam uma da outra e, então, acessar as características próprias ao cinema.

Metz (1972) traz a noção de montagem-rei — a qual dominou o pensamento sobre o cinema entre as décadas de 1920 e 1930, tendo Eisenstein e a montagem soviética como seus grandes propulsores — como dominante em uma época na qual reinava o fanatismo da montagem: tudo é montagem, o cinema é montagem.

A montagem-rei pensa o cinema como língua. Para os adeptos a esse pensamento, poder-se-ia construir com o cinema um raciocínio abstrato que transcendesse o filme através da montagem, manipulando-se o material cinematográfico como se manipulam as palavras na linguagem verbal. Assim, a “montagem-rei consistia [...] em desarticular o sentido imanente [do cinema] para fornecê-lo em fatias que se tornavam simples signos com que se podia jogar à vontade” (METZ, 1972, p. 55-58). Defender a montagem-rei seria defender a ideia de cine-língua — a compreensão de que, assim como nas línguas, o cinema poderia formar um código fortemente organizado, o qual seria anterior a toda e qualquer mensagem e dotado de uma “paradigmática bastante estrita” (METZ, 1972, p. 50).²¹

Contudo, quem olha para o cinema buscando encontrar uma língua deve trocar a sua objetiva ou não conseguirá acessar as suas verdadeiras formas de significação. Tentar buscar no cinema as mesmas estruturas da linguagem verbal não é coerente; ao se falar em cinema e em língua, estamos tratando de semioses de naturezas distintas. Compreendê-las a partir do que as afasta será muito mais elucidativo do que tentar forçar uma aproximação desajeitada.

Deve-se, portanto, direcionar a atenção para o que é propriamente cinematográfico: o discurso imagético. Diferentemente das outras formas de expressão amalgamadas pelo cinema,

²¹ É com base na noção de cinema como língua que surgem as tentativas (falhas) de se criarem as “gramáticas cinematográficas”.

o discurso imagético não é encontrado isoladamente em outras manifestações artísticas – “é um veículo específico: não existia antes do cinema e até 1930 bastou para definir o filme” (METZ, 1972, p. 76). Além disso, não tem a estruturação rígida da língua: “é um sistema aberto, difícil de codificar, com suas unidades de base não discretas (= as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado” (METZ, 1972, p. 76).

Aqui, o termo “língua” não cabe. Apesar das tentativas de teorizar a cine-língua, esse encaixe cinema-língua não é suave, é truncado. Metz (1972, p. 55) usa *língua* para definir um “código fortemente organizado”, enquanto *linguagem* é mais abrangente, sendo o termo utilizado “todas as vezes em que se diz algo com intenção de dizê-lo”. Notavelmente, o cinema encaixa muito mais na *linguagem* do que na *língua*.

As línguas, devido à rigidez natural a seus códigos, não podem ocupar o mesmo “lugar” simultaneamente. Se falo (ou escrevo em) português, não posso falar alemão a não ser que eu pare de utilizar o português. As linguagens, por sua vez, não se comportam de tal maneira: elas “aceitam melhor esta espécie de superposições” (METZ, 1972, p. 77). O cinema é uma mistura de diferentes matérias de expressão (a música, a imagem, o ruído, a fala, a escrita); se ele “dá essa impressão [...] de tornar tudo compatível com tudo, é que o essencial nele se dá longe da língua, entre a linguagem e a arte” (METZ, 1972, p. 77).

Afastando-se o cinema da língua, podemos investigar mais profundamente o que os separa: chegamos ao problema da segunda articulação. A língua é característica por sua articulação dupla — a primeira articulação se dá no nível da combinação de signos, de unidades mínimas de significação, os *morfemas*; a segunda articulação, por sua vez, se dá entre unidades que não possuem significação própria: os *fonemas*. Percebe-se que a segunda articulação refere-se ao nível do significante, e a existência dos fonemas (e do traço gráfico que compõe os signos da linguagem verbal) implica uma “grande distância entre ‘conteúdo’ e ‘expressão’.” (METZ, 1972, p. 80), entre significado e significante.

A linguagem cinematográfica é desprovida da segunda articulação: não há uma distância entre o significante e o significado; eles unem-se em um só corpo. A imagem é o que ela mostra: “é a pseudopresença do que ela mesma contém” (METZ, 1972, p. 94). No cinema, manipular o significante é inevitavelmente manipular o significado. Essa aderência entre os dois elementos impossibilita a existência de uma segunda articulação²² análoga à da língua; e

²² É justamente devido à “segunda articulação que as línguas diferenciam-se mais radicalmente”: o fonema não tem significado, logo não é traduzível. O cinema, entretanto, não possui fonemas. É pela ausência da segunda articulação e a consequente identificação do significante com o significado que o cinema é universal – é idêntico em toda parte (e, claro, devido também à fidelidade fotográfica – “porque a percepção visual, pelo mundo, varia menos que os idiomas” (METZ, 1972, p. 81).

“só se pode falar com rigor em língua onde existir uma dupla articulação. De fato, o cinema não é uma língua, mas uma linguagem de arte” (METZ, 1972, p. 82).

No que se refere à primeira articulação, o cinema também colide com a língua. A noção de cinema-língua, cultuada pelos adeptos da montagem-rei, leva à errônea concepção de que a imagem, o plano, corresponderia à palavra e a sequência, à frase; assim, a construção da sequência através dos planos dar-se-ia da mesma forma que a construção das frases através das palavras.

No cinema, todavia, não há palavras. O plano é tão diferente da palavra que, devido a seu “conteúdo semântico” (METZ, 1972, p. 84) aproxima-se mais de uma ou mais frases do que da palavra. O plano é assertivo e sempre atualizado. A imagem de Charles Kane criança em seu trenó equivale ao enunciado *Kane anda de trenó*, ou *Kane se diverte com seu trenó*, mas não a *Kane*, ou a *trenó*. Até mesmo se houvesse apenas um plano fixo do trenó sobre a neve, ainda faria mais sentido pensar em frase do que em palavra: *eis um trenó* — porque a imagem do plano é sempre atualizada. Dessa maneira, “as [frases] da linguagem verbal aceitam um retalhamento posterior em palavras, contrariamente às do cinema: o filme se deixa recortar em grandes unidades (os ‘planos’), estes planos, porém não se deixam *reduzir* [...] em unidades menores de base específica” (METZ, 1972, p. 107).

2.2.1.3 Paradigmática pobre, sintagmática rica

Ainda na operação de se chocar a língua e o cinema, surge outra diferenciação que se faz importante para a elucidação dos mecanismos semiológicos da linguagem cinematográfica. Essa diferenciação reside nas relações paradigmática e sintagmática — mais precisamente, na forma como tais relações se diferem quando se está observando a língua e o cinema.

A paradigmática da língua é fortemente estruturada. Há um inventário (vasto, mas limitado) de elementos constituidores do sistema linguístico, e tais elementos são escolhidos uns em detrimento dos outros para serem ordenados de forma a produzirem sentido. Cada elemento “só adquire seu valor e função por oposição a todos os outros” (SANTAELLA, 1990, p. 104), ou seja, por uma relação mantida com todos aqueles elementos que poderiam estar em seu lugar, mas não estão. Exemplifiquemos: “[...] eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]” (ASSIS, 2016, p. 55); cada termo da frase mantém uma relação de contiguidade com todos aqueles que pertencem a seu grupo, sua classe — entendemos o sentido do pronome pessoal *eu* porque sabemos que ele não é *tu*, *ele*, *nós*, *vós*, *eles*. Tal análise poderia se estender para os outros termos constituintes do trecho acima

O cinema, contudo, se rebela diante dessa restrição paradigmática. A paradigmática do cinema é pobre, visto que, para Metz (1972), “é somente em pequena medida que a imagem fílmica adquire seu sentido em relação às outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento da cadeia” (1972, p. 86). Não se pode nomear a totalidade de imagens que poderiam substituir aquela que se vê na tela, pelo menos não da mesma maneira como podemos listar todos os pronomes pessoais que poderiam ocupar o lugar do sujeito em uma oração, porque essas imagens não estão organizadas em um inventário pré-definido. Elas são possibilidades infinitas. Mas, para além disso: não importam. Não são essenciais para que se possa extrair significado da imagem que efetivamente nos apresenta um filme em determinado instante.

No cinema, o ausente não importa. Nas palavras de Metz (1972, p. 87, grifo do autor):

No filme, tudo está presente. [...] A elucidação das unidades presentes pelas unidades ausentes intervém muito menos aqui do que na linguagem verbal. As relações *in praesentia* são de uma riqueza que torna ao mesmo tempo supérflua e difícil a organização rigorosa das relações *in absentia*.

A imagem do cinema é soberana. Sua presencialidade recobre tudo que não lhe diz respeito, e ela se apresenta em sua totalidade absoluta e imponente, sem disparar em direção àquilo que é ausente. E assim sendo, as possibilidades de significação a partir de combinações de imagens são muito mais numerosas — para não se dizer infinitas. A fraqueza (ou quase inexistência) de seu código é o que possibilita a riqueza da mensagem: a riqueza da sintagmática no cinema.

“O cinema só sabe falar com neologismos”, afirma Metz (1972, p. 87). A ausência de uma pré-estruturação rígida que reja a linguagem cinematográfica permite que ela se reinvente constantemente no nível da mensagem. Ou seja, a paradigmática pobre garante a riqueza da sintagmática. Na língua, a forte estruturação do código permite apenas uma certa forma de combinação dos termos no eixo sintagmático: se Machado de Assis (2016) tivesse escrito “defunto não eu sou um autor propriamente”, estaria quebrando o limite da sintagmática da língua e, portanto, inviabilizando a transmissão da mensagem. Esse limite é muito mais flexível no cinema: a reorganização dos *close-ups* de Harrison Ford e Rutger Hauer no famoso monólogo do vilão em *Blade Runner: o caçador de andróides* (*Blade Runner*, 1982, dir. Ridley Scott) poderia afetar a percepção da cena por parte do espectador, mas dificilmente invalidaria a transmissão de significado.

Isso não significa, porém, recusar organização da linguagem cinematográfica, mas sim afirmar a sua polissemia intrínseca: o próprio Metz (1976, p. 207) admite a existência dessa

organização, mas argumenta que “ela não é arbitrária (contrariamente às verdadeiras gramáticas) e não é imutável (evolui mais rápido que as verdadeiras gramáticas)”.

Tal complexidade sintagmática dá-se justamente devido à narratividade intrínseca ao corpo do cinema. É esse magnetismo narrativo das imagens — que existe, na verdade, dentro do ser humano — o grande culpado da riqueza sintagmática do cinema, porque ele cria um elo narrativo entre quaisquer imagens que se aproximem: altere a ordem, o sentido muda, mas não desaparece.

2.2.1.4 Nem língua, nem linguagem: a imagem e o som como signos

A partir das noções apresentadas aqui, torna-se mais claro o mecanismo semiótico do cinema e, portanto, da narrativa cinematográfica. A linguagem que rege a mediação desse tipo de narrativa não possui uma estrutura formal semelhante à das línguas — um código rígido e organizado, uma paradigmática extensa, mas restrita, que permite e restringe suas combinações sintagmáticas. A linguagem do cinema é aberta, maleável, livre, mas ainda sim fala do humano ao humano. Por isso, pode-se dizer que o cinema é uma *linguagem sem língua*.

Ao deparar-nos com essa afirmação, torna-se importante basear o entendimento da *linguagem* na generalização e abstração de Peirce (1931-58; 1976 *apud* SANTAELLA, 1990) e sua teoria do signo – sua Semiótica. Essa ciência abrange os limites da linguagem, abarcando em seu campo “uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e significação” (SANTAELLA, 1990, p. 13) e empenhando-se para a investigação de “todas as linguagens possíveis, ou seja, [...] [os] modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1990, p. 15).

Peirce (1931-58) trata dos fenômenos²³ como linguagem, e sua noção de signo — como elemento constitutivo da linguagem — é dinâmica e complexa. Os signos intermediam a relação do humano com o mundo real e concreto:

Um signo pretende representar, ao menos parcialmente, um Objeto que é, portanto, em certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente falsamente seu objeto. Mas afirmar que ele representa seu Objeto implica que ele afete uma mente, e a afeta de tal maneira que determina naquela mente algo que é imediatamente devido ao Objeto. Essa determinação, da qual a causa imediata ou

²³ Fenômeno define-se como “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa [...], seja ela interna ou visceral [...], quer pertença a um sonho, ou uma idéia geral e abstrata da ciência, a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano.” (SANTAELLA, 1990, p. 41)

determinante é o Signo, e da qual a causa mediata é o Objeto, pode ser chamada o *Interpretante*. (PEIRCE, 1931-58, p. 2.142, grifo do autor, tradução nossa)²⁴.

O signo é, portanto, algo que representa um outro algo, seu objeto²⁵. “Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (SANTAELLA, 1990, p. 78). O signo, portanto, está no lugar do objeto, mas não o é – ele apenas o representa de determinada maneira e em certa medida. Os girassóis de Van Gogh são apenas um signo do objeto dinâmico girassol, mas não o são efetivamente, nem são a ideia geral de girassol que a humanidade possui. Chamemos Magritte (2023) para a conversa: “isto não é um cachimbo”

Dessa maneira, tudo existe como que emaranhado em uma malha de significados e significações: uma malha de linguagem, cujo objeto constituinte é o signo; tal malha só existe, entretanto, devido ao ser humano. Sem ele, não haveria signo, não haveria linguagem — porque não haveria significado.

Pode-se, assim, compreender a imagem do cinema como signo peirciano, porque representa seus objetos dinâmicos estabelecendo com eles uma relação de semelhança qualitativa, pois “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que [...] [ela] representa” (SANTAELLA, 1990, p. 14); e uma relação indicial, consequência da conexão direta e factual resultante da captação da imagem através do aparelho do cinema. Assim, utilizando a classificação peirciana, a imagem do cinema seria, ao mesmo tempo, hipoícone e índice²⁶. O som também pode ser compreendido sob essa perspectiva: reproduz a *aparência sonora*²⁷ de seu objeto dinâmico, ao mesmo tempo que também mantém com ele uma relação indicial devido à situação de captação.

²⁴ Original: “a sign endeavours to represent, in part at least, an Object, which is therefore in a sense the cause, or determinant, of the sign even if the sign represents its object falsely. But to say that it represents its Object implies that it affects a mind, and so affects it as, in some respect, to determine in that mind something that is mediately due to the Object. That determination of which the immediate cause, or determinant, is the Sign, and of which the mediate cause is the Object may be termed the *Interpretant*”.

²⁵ O signo possui dois objetos. O objeto imediato é interior ao signo e “diz respeito ao modo como o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui) está representado no signo. Se se trata de um desenho figurativo, o objeto imediato é a aparência do desenho, no modo como ele intenta representar por semelhança a aparência do objeto (uma paisagem, por exemplo)” (SANTAELLA, 1990, p. 80). O objeto dinâmico, por sua vez, é o algo que o signo substitui – algo este que é exterior a ele (SANTAELLA, 1990).

²⁶ Os signos são classificados – na relação que estabelecem com seus objetos – em ícones, índices e símbolos (a definição de símbolo foi descrita acima). O ícone é o signo que, na relação com seu objeto, apresenta-se como simples e pura qualidade; é um quase-signo porque, como qualidade, não *representa* nada efetivamente: apenas se apresenta (SANTAELLA, 1990). Da noção de ícone, surge o hipoícone: “signos que representam seu objeto por semelhança” (SANTAELLA, 1990, p. 88) – o caso da imagem. Já o índice representa seu objeto por uma conexão existencial: ele está *ligado* ao objeto; é a fumaça, por exemplo, índice do fogo.

²⁷ Ou “imagem acústica”, conceito abordado por Saussure (2006).

Estendendo um pouco mais a discussão, a imagem e o som do cinema também podem tornar-se símbolos: o cinema está imerso no contexto sociocultural de cada tempo e de cada espaço, contexto este que se imiscui nos processos de significação desempenhados pelos seres humanos. Assim, a imagem e o som, sofrendo influência desse contexto, podem sim adquirir um caráter simbólico — afinal, o símbolo é o signo cuja representação do objeto depende de uma lei, de uma convenção (as palavras, por exemplo). Tais convenções derramam-se também sobre as imagens e os sons do cinema.

Outra noção indispensável para se trazer à discussão é a do *interpretante*. Já vimos esse conceito na definição que Peirce (1931-58) traz para o signo: o semiótico constrói a ideia de signo de uma forma dinâmica, trazendo o sujeito da interpretação (o intérprete) à equação. Lembremos que o signo é o intermediador entre o indivíduo e o mundo e, portanto, seu processo de significação não acontece para nada ou ninguém além do indivíduo. Na verdade, ele acontece *no* (e tão somente) indivíduo: é dentro de nossas mentes que o significado do signo desabrocha.

A fim de conhecer melhor o interpretante peirciano, debruçemo-nos sobre o funcionamento do processo de significação do signo: um signo é

qualquer coisa que, por um lado, é determinada [...] por um objeto e, por outro lado, determina a mente de um intérprete de tal forma que este é, assim, determinado de maneira mediata, ou indireta, pelo objeto real que determina o signo. [...] A determinação da mente do Intérprete eu chamo de *Interpretante* do signo. (PEIRCE, 1976, p. 886, grifo do autor, tradução nossa²⁸)

Ou, nas palavras de Santaella (1990, p. 79),

[o signo] representa seu objeto, produz na mente [...] [de seu] intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo. [...] A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro [...].

Nesse sentido, o significado do signo não é senão também um signo, o qual interpreta (ou traduz) o primeiro signo: ou seja, é *interpretante*²⁹ dele, podendo ser “uma imagem mental

²⁸ Original: “anything which is on the one hand so determined [...] by an object and on the other hand so determines the mind of an interpreter of it that the latter is thereby determined mediately, or indirectly, by that real object that determines the sign. [...] The determination of the Interpreter's mind I term the *Interpretant* of the sign”

²⁹ O signo possui três interpretantes: o interpretante imediato é aquilo “que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer”, aquilo que, “dependendo de sua natureza, ele pode produzir”, como um sentimento; o interpretante dinâmico consiste naquilo “que o signo *efetivamente* produz [...] em cada mente singular” (SANTAELLA, 1990, p. 81, grifo da autora); por fim, o interpretante em si é o signo gerado pelo interpretante dinâmico e que surge para traduzi-lo, disparando uma corrente de signos *ad infinitum* (SANTAELLA, 1990).

ou palpável, uma ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento de alegria raiva... uma ideia, ou seja lá o que for” (SANTAELLA, 1990, p. 79). Assim, Peirce (1976) constrói o interpretante como o agente do processo de tradução dos signos em outros signos, processo este que ocorre dentro da mente do intérprete³⁰. A partir disso, Peirce (1976) insere o signo em todas as entranhas da experiência humana no mundo, porque ele não apenas intermedeia a dinâmica estabelecida entre o indivíduo e o real, mas é a essência do próprio pensamento humano: com o interpretante, o semiótico mostra que é através dos signos que pensamos — vivendo no mundo, estamos a todo o instante entrando em contato com signos; e somente interpretamos, deciframos seus significados, a partir de outros signos gerados em nossas mentes.

Transportar ao cinema o interpretante complexifica o estudo de seus processos de significação, abraçando a instância sem a qual as imagens e os sons não significariam: o espectador. O significado dado ao enunciado fílmico leva em conta a participação ativa do espectador. Se é apenas na mente do sujeito intérprete que o signo se traduz e o significado desabrocha, e se a imagem e o som do cinema são também signos, sem o espectador o cinema não produz significados — porque é o espectador o intérprete do cinema, e sem ele a sétima arte não seria nada além de uma fria dança de luz e sombra projetada em uma tela. Portanto, é indispensável que se inclua o sujeito da interpretação/significação na análise do mecanismo semiótico cinematográfico, já que é no interior desse sujeito que esse mecanismo prova sua existência e ação. Sem o espectador, o cinema não significa.

Alicerçar-se na ideia peirciana de signo e interpretante é um grande apoio para se estudar a significação no cinema. Peirce (1931-58; 1976 *apud* SANTAELLA, 1990) desenvolve noções dotadas de uma abrangência e uma abertura que caem muito bem à investigação do complexo processo de significação desempenhados pelos mecanismos semióticos audiovisuais: o cinema é polissêmico, seu significado é dinâmico e maleável, dependente de um intérprete e as possibilidades de combinações de imagens e sons para criação de sentidos outros, inúmeras. É essencial — e é este o desejo que surge em Metz (1972) — que haja mecanismos e ferramentas investigativas as quais façam jus à complexidade sêmica inerente ao cinema. Tentar transpor truncadamente os artifícios de investigação da língua ao filme é trair esse objetivo; tentar encaixar o cinema em um conceito mais restritivo de linguagem também o é.

Nessa perspectiva, o cinema será olhado aqui através de uma lente que respeite sua complexidade singular. Assim, utilizaremos os conceitos que fazem jus à polissemia e abertura

³⁰ É importante diferenciar o intérprete do interpretante. Intérprete é o sujeito, o indivíduo em cuja mente ocorre o processo de tradução sêmica através do interpretante.

semiótica característica de seus signos e para tanto, aplicaremos a partir de agora os termos signo e *semiose*³¹, termo que respeita sua abertura, dinamismo e complexidade signica³².

Definir narrativa cinematográfica a partir do que lhe é próprio implica, portanto, inevitavelmente falar dos signos cinematográficos, tratar do complexo mecanismo semiótico que é o cinema e da forma como essa semiose produz seus significados no espectador. É justamente esse mecanismo de significação, de veiculação da informação — da narrativa — que diferencia a narrativa cinematográfica de todas as outras formas de comunicação narrativa.

Portanto, tratar da especificidade da narrativa fílmica é debruçar-se sobre as engrenagens que dão vida a seu processo de criação de significados. No cinema, devido à aderência do conteúdo à forma, da expressão à matéria, do significado ao significante, esse processo está intimamente ligado à enunciação, porque *faz parte dela*.

2.3 O PROBLEMA DA ENUNCIAÇÃO

Toda narrativa é discurso.

Todo discurso é resultado do processo de enunciação.

Afirmar o processo de enunciação implica afirmar a existência de uma *instância enunciativa*, afinal “não há narrativa sem que haja uma instância que narre” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 57), e, portanto, não há *enunciado* sem uma instância que *enuncie*. Essa noção é importante para que compreendamos as entranhas do processo de criação do discurso narrativo, o ato de produção da narrativa — é nele que jazem a enunciação e a instância enunciativa³³.

Conforme Benveniste (1999, p. 83, tradução nossa³⁴), “a enunciação é esse colocar a língua em funcionamento através de um ato individual de utilização”, ou seja, é sempre um ato único, singular, individual; por isso, como afirma Spinelli (2010), não é possível constituí-la como um objeto científico em si. Dessa maneira, só se pode tomar conhecimento acerca da enunciação a partir do enunciado e das relações que este mantém com seu processo de criação

³¹ Deriva do grego *semiosis* o processo de ação dos signos, o de *criação de significado* (SANTAELLA, 1990)

³² Deleuze (1990) traz essa mesma atitude ao defender uma “Recapitulação das imagens e dos signos” para basear o desenvolvimento de sua teoria acerca da imagem-tempo.

³³ Daqui para frente, é importante de se reter a ideia de que as narrativas são enunciados ou conjunto de enunciados. Antes de adentrar na enunciação cinematográfica, faremos um panorama dos estudos sobre a enunciação advindos da linguística e da narratologia clássica, que se preocupa com a narrativa verbal. Assim, sempre que falarmos em enunciado ou em narrativa, falamos da mesma coisa; o mesmo ocorre quando falarmos em instância enunciativa ou instância narradora — porque narrativa é enunciado, já que é produzida por uma fonte (na língua, um sujeito) em determinado contexto espaço-temporal e é destinada a um receptor. Narrar é enunciar: o que está em jogo aqui é apenas uma variação de conceitos, pois o termo “enunciado” é mais abrangente do que “narrativa”: a narrativa é um tipo de enunciado.

³⁴ Original: “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.”

ocorrido em um dado contexto espaço-temporal. O estudo da enunciação só pode se dar, então, a partir da “análise do texto juntamente com sua inserção no seu contexto” (SPINELLI, 2010, p. 79). Tal análise corresponde à observação dos traços que o ato de criação do enunciado deixa em seu produto, porque a instância enunciativa apresenta-se mais ou menos evidente à percepção do receptor³⁵ através dos vestígios que deixa impressos³⁶ no enunciado.

2.3.1 A instância enunciativa e a subjetividade na linguagem

A enunciação, cujo agente³⁷ é a instância enunciativa, deixa marcas no enunciado — em nosso caso, a narrativa. É a partir da identificação e análise desses índices que se pode tomar conhecimento sobre o processo de enunciação da narrativa. É isso que nos diz Genette (1995, 1995, p. 26-27, grifo nosso), quando afirma que é

[...] a narrativa, e apenas ela, que [...] nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado *sobre a atividade que supostamente a traz a lume*: dito de outro modo, *o nosso conhecimento desta e daqueles não pode ser senão indireto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa*, dado que aqueles [acontecimentos] são o próprio objecto desse discurso e *esta [a enunciação] deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis*.

Dessa maneira, Genette (1995, p. 27, grifo nosso) conclui que “*história e narração* só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa”. *História e narração* remetem diretamente a uma outra definição de narrativa empreendida por Genette (1995), definição construída em três níveis: 1) a narrativa como o texto narrativo, o discurso, o enunciado produto da enunciação; 2) a sucessão de acontecimentos, objeto desse discurso; 3) o ato narrativo: o processo da enunciação. Genette (1995) dá novos nomes a esses níveis, visando evitar confusões que surgiriam se todos fossem tratados como *narrativa*. Assim, em ordem, Genette (1995) nomeia-os *narrativa*, *história* e *narração*, esclarecendo as relações que a narrativa — o discurso narrativo — mantém com a história e a narração:

reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo, não pode senão sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo [...], e porque é proferido por

³⁵ Percebe-se aqui a importância da retenção do interpretante peirciano durante o percurso teórico deste trabalho, já que ele nos ajuda a entender melhor a fundamentalidade de se incluir o receptor no estudo do enunciado e da enunciação.

³⁶ Para Benveniste (1976, p. 288) a enunciação também pode ser analisada como a instância de instauração do sujeito no discurso, no qual o eu “é pronunciado, e lhe designa o locutor”.

³⁷ Utiliza-se aqui a palavra *agente* para denotar o processo de enunciação como resultado da existência de uma instância enunciativa mais ou menos separável do conteúdo da narrativa. Entretanto, deve-se ter atentar ao sentido da palavra *agente* não nos engane com uma antropomorfização descabida dessa instância de enunciação.

alguém³⁸, sem o que [...] não seria em si mesmo um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere (GENETTE, 1995, p. 27).

Reforcemos: a instância narradora, no agenciamento dos acontecimentos que resultará na narrativa, deixa índices que remetem a ela mesma. É importante que se fixe essa compreensão, pois ela é a base para o entendimento de outros conceitos narratológicos abordados aqui e, também, para a análise desempenhada no presente estudo.

Outra voz importante para se compreender o processo de enunciação narrativa é a de Benveniste (1976) e a sua oposição entre *história* e *discurso*: o autor define a história, ou *enunciação histórica*, como a apresentação dos fatos como se narrados por si próprios, sem a intervenção de um locutor — como se ninguém falasse; o discurso, por sua vez, supõe um locutor (um *enunciador*) — e um ouvinte, além de “a intenção [do locutor] de influenciar, de algum modo, o outro” (1976, p. 267).

Para Genette (1976), a fronteira existente entre a história e o discurso na relação apresentada por Benveniste (1976) é turva e permeável. História e discurso, como diferentes *modos de enunciação*, apresentam-se imiscuídos um ao outro. Segundo Benveniste (1976), a diferenciação entre esses dois modos reside no fenômeno de *subjetividade na linguagem*, que diz respeito à evidência do sujeito na linguagem³⁹, à percepção de um sujeito proferidor do discurso⁴⁰ a partir das marcas deixadas por ele nesse discurso e que apontam para ele — na língua, os *dêiticos*:

indicadores da *déixis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência: ‘isto, aqui, agora’ e as suas numerosas correlações [...]. Têm em comum o traço de *se definirem somente com relação à instância de discurso na qual são produzidos*, isto é, sob a dependência do *eu* que aí se enuncia (BENVENISTE, 1976, p. 288, grifo nosso).

Relacionando os dêiticos à semiótica peirciana, pode-se entendê-los como índices os quais remetem ao processo formador do discurso (na língua, ao sujeito enunciador e a sua situação espaço-temporal). Assim, percebe-se que o discurso narrativo é integrado por uma instância enunciativa que pode estar mais ou menos evidente através das marcas indiciais que

³⁸ Novamente: *alguém* denota uma antropomorfização da instância enunciativa. O entendimento do processo de enunciação, principalmente quando tratarmos desse processo no cinema, será mais satisfatório se for retida a ideia de impessoalidade da enunciação. Trataremos sobre essa questão na seção 2.3.2.1.

³⁹ Apenas de falar em linguagem, o objeto principal de estudo de Benveniste (1976) e em torno do qual ele constrói a ideia de subjetividade da linguagem é a língua.

⁴⁰ Percebe-se novamente a noção de subjetivação da instância de enunciação. Entretanto, lembremos o objeto de estudo de Benveniste (1976) é a língua, onde a noção de voz, pessoa e sujeito são muito bem-vindas. É a sua transposição literal ao estudo da enunciação cinematográfica que devemos evitar.

deixa no interior do discurso que produz — marcas que se referem diretamente a ela. Tal ideia, entretanto, está alicerçada em estudos linguísticos que se debruçam sobre o discurso verbal, veiculado pela língua, e aplicada, portanto, às narrativas verbais. Vejamos como a noção de enunciação se comporta quando a trazemos para o cinema.

2.3.2 A enunciação cinematográfica

Como já exposto aqui, os primeiros passos dos estudos sobre a enunciação já eram dados séculos atrás, na Grécia Antiga, protagonizados por Platão (2000) e Aristóteles (2008). Estudando as formas de comunicação narrativa e opondo a poesia dramática à poesia narrada⁴¹, os filósofos já identificavam a natureza da instância enunciativa e do processo de enunciação como fatores de diferenciação entre os modos narrativos: a distinção entre a poesia dramática e a narrada estaria na evidência ou não de um narrador (ou seja, da instância enunciativa).

Platão (2000) e Aristóteles (2008), contudo, não assistiram ao nascimento do cinema. Não puderam presenciar a imagem com ilusão de movimento e som síncrono, nem a complexificação do processo enunciativo que a acompanha. Como localizar, então, o cinema na dicotomia entre ausência e presença de um narrador?

Gaudreault e Jost (2009) trazem os conceitos de *mostração* e *narração* como formas de comunicação narrativa, os quais dão continuidade à discussão iniciada por Platão (2000) e Aristóteles (2008). Segundo os autores, a mostração definiria a transmissão das informações narrativas dispensando-se o narrador do processo de comunicação, fazendo “apelo a atores cuja tarefa será de fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora) diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 40, grifo dos autores). Ou seja, a mostração diz respeito ao teatro e refere-se à diegese mimética de Platão (2000) ou à mimese direta de Aristóteles (2008).

A narração, por sua vez, é definida como

um discurso no qual se referencia — com maior ou menor dificuldade, embora ele esteja sempre presente — um narrador, essa instância que nos dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos ‘passar’ seu ponto de vista [...] (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 39).

A ideia de narração em Gaudreault e Jost (2009) traz ecos dos conceitos de diegese simples em Platão (2000) e/ou de imitação narrada em Aristóteles (2008). Além disso, ao

⁴¹ Utiliza-se aqui o termo *narrada* para indicar a evidência de um narrador.

afirmarem que a narração referencia “— com maior ou menor dificuldade — um narrador (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 39), os teóricos trazem à tona a compreensão de uma instância enunciativa que se faz mais ou menos presente no enunciado (analogamente ao sistema dêitico da língua), opondo a narração à mostração, que não possui essa instância narradora ou, pelo menos, apagá-la do processo de comunicação.

Assim, as dicotomias geradas nas relações entre poesia dramática-poesia narrada e mostração-narração discutem o mesmo problema que Benveniste (1976) discute na oposição criada entre história e discurso: “a subjetividade enunciativa em torno do conceito do narrador” (REYES, 2010, p. 37, tradução nossa⁴²) ou *enunciador*.

Nesse sentido, onde está o cinema? Ele parece aproximar-se da mostração, por fazer uso de atores os quais *vivem* os personagens para representar as ações — possui uma natureza mimética (na compreensão platônica de mimese). Entretanto, o filme não apresenta uma “*simultaneidade* fenomenológica com a atividade de recepção do espectador” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 40, grifo dos autores), visto que os acontecimentos chegam ao espectador como fatos já ocorridos, transmitidos a ele através de uma instância intermediária (como na narração) localizada entre ele e “essas instâncias ‘actoriais’ que são os diversos personagens de ficção” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 40).

Ou seja, o cinema possui a câmera e a tela⁴³.

A câmera registra o mundo profílmico⁴⁴, mas não faz apenas isso. Ela *conduz, dirige* o olhar do espectador e pode, através de seu “comportamento” (de simples movimentos, por exemplo), modificar a percepção que o espectador tem daquilo que vê na tela. Assim, a câmera pode deixar *sinais* no enunciado fílmico que remetem não ao interior da diegese, mas à instância organizadora/produtora — ou seja, enunciativa — da narrativa fílmica: o meganarrador, segundo Gaudreault e Jost (2009)

Chegamos ao problema da enunciação cinematográfica. Até aqui, tratamos da enunciação a partir das ideias advindas da Linguística e da Narratologia clássica, preocupadas com os enunciados/as narrativas verbais. A compreensão que se construiu é a de que só podemos tomar conhecimento acerca da enunciação a partir da análise dos traços (na língua, os dêiticos) que a instância enunciativa (na língua, o sujeito) deixa no enunciado que produz, traços os quais apontam para ela mesma e para sua situação espaço-temporal no instante da

⁴² Original: “[...] subjectivité énonciative autour du concept de narrateur [...]”.

⁴³ Câmera como mecanismo de captação, tela como “local” de recepção (a recepção acontece de maneira efetiva na mente do espectador, por isso as aspas em “local”).

⁴⁴ Tudo aquilo que está posto diante da câmera no momento da captação.

enunciação. Entretanto, desejamos tratar da enunciação *no cinema*, e fazê-lo implica complexificar e colocar em xeque os conceitos que desenvolvemos até aqui. Para tanto, trazemos de volta Christian Metz (2015), agora para tratar de sua *enunciação impessoal*.

2.3.2.1 Metz e a enunciação impessoal

Metz (2015) critica a tendência de se atribuir um aspecto humanoide ao aparelho de enunciação fílmica. Para o semiólogo, essa tendência baseia-se na tentativa de se transpor ao cinema o mecanismo enunciativo da linguagem verbal, baseado no caráter dêitico dos enunciados verbais; contudo, “*uma concepção dêitica da enunciação no cinema [...] é pouco adequada às realidades do filme*” (METZ, 2015, p. 30, grifo do autor, tradução nossa⁴⁵) — porque a matéria do filme não é a mesma daquela que compõe os enunciados verbais.

O sistema dêitico do enunciado verbal e a centralização desse tipo de enunciado como objeto de estudo da linguística e da narratologia cobriu o conceito de enunciação com um véu antropomorfizador: “a enunciação tende a assumir um aspecto humanoide.” (METZ, 2015, p. 29, tradução nossa⁴⁶). Contudo, enquanto “o enunciado linguístico é automaticamente atribuído a um sujeito particular, identificável ou não, [...] essa certeza começa a oscilar assim que lidamos com enunciados não-verbais” (GAUDREAULT, 1984 *apud* METZ, 2015, p. 34, tradução nossa⁴⁷)

Desse modo, Metz (2015) nega a antropomorfização da enunciação fílmica. Conforme o teórico, deve-se “conceber um aparelho enunciativo que não seja essencialmente dêitico (e portanto antropomorfo), pessoal (como os pronomes denominados dessa maneira) e que não imite tão de perto esta ou aquela configuração linguística” (METZ, 2015, p. 35, tradução nossa⁴⁸). Assim, ele propõe tratar da enunciação a partir de uma atitude que não *humanize* suas instâncias de produção e recepção. Metz traz Pierre Sorlin (1987 *apud* METZ, 2015, p. 35, tradução nossa) para apoiá-lo:

Muitas vezes um filme marca efetivamente a sua relação com o público ao sublinhar que se trata de um filme (um objeto fabricado com base em gravações visuais e

⁴⁵ Original: “*a deictic conception of enunciation in cinema [...] is poorly suited to the realities of film*”.

⁴⁶ Original: “*Enunciation tends to take on a humanoid aspect*”.

⁴⁷ Original: “*a linguistic utterance is automatically attributed to a particular person, identifiable or not, [...] this certainty starts to wobble as soon as we are dealing with nonverbal utterances*”.

⁴⁸ Original: “*to conceive of an apparatus [appareil] of enunciation that is neither essentially deictic (and so anthropomorphic) nor personal (as in personal pronouns) nor too closely imitative of this or that linguistic configuration [dispositif]*”.

sonoras), mas sem empregar o menor indicador de subjetividade. [...] Em muitos filmes, as marcas de enunciação não remetem a nenhum sujeito delegado⁴⁹.

Afastando o cinema da perspectiva dêitica, que atribui automaticamente o enunciado a um sujeito, Metz (2015, p. 35, tradução nossa⁵⁰) defende que a enunciação fílmica marca a si mesma se torna evidente no filme a partir de construções *reflexivas*: quando “o filme nos fala dele mesmo ou do cinema ou da posição do espectador” a partir de marcas deixadas pelo processo de construção do enunciado fílmico e que se referem a esse mesmo processo, revelando o filme como construção enunciativa. As marcas reflexivas, portanto, também carregam o caráter de signos indiciais: enquanto os dêíticos indexam um sujeito enunciador, as marcas reflexivas do filme indexam o próprio processo de enunciação, que não traz um sujeito como agente⁵¹.

Para Metz (2015), o caso do enunciado fílmico constitui um convite para que se expanda o conceito de enunciação para além da noção que envolve o discurso verbal — porque os enunciados extralinguísticos carregam inúmeras formas de configurações enunciativas — e para que os teóricos do cinema abracem a semiologia como ferramenta de estudo do cinema. Nessa perspectiva, depois de recuperar as vozes de diferentes estudiosos a fim de basear sua teoria, Metz (2015, p. 36, tradução nossa⁵², grifo nosso) expõe o seu conceito de enunciação:

Em linhas gerais, [enunciação] é a capacidade que muitos enunciados têm de se envolver, de aparecer aqui ou ali como em relevo, e de se desprender de uma fina camada de si mesmos na qual fica gravado o traço de outra natureza (ou de outro nível); um traço atribuído ao ato de produção e não ao produto, ou melhor ainda, se preferir, que está envolvido com a produção do outro lado. *A enunciação é o ato semiológico* por meio do qual certas partes de um texto nos falam desse texto como um ato. Não é necessário recorrer ao mecanismo da dêixis, que é complicado e resistente à comparação.

Assim, o teórico traz uma compreensão da enunciação que não se limita ao enunciado verbal, mas que abraça também todas as formas de discurso extralinguístico — incluindo o cinema. Para além disso, Metz (2015) destaca a importância de se unir a semiologia ao estudo

⁴⁹ Original: “Often a film effectively marks its relation with the public by underlining that it is a film (a manufactured object based on visual and sound recordings), but without employing the slightest indicator of subjectivity. [...] In many films, markers of enunciation do not refer back to any delegated subject”.

⁵⁰ Original: “A film speaks to us about itself or about cinema or about the position of the spectator”.

⁵¹ As marcas reflexivas do filme, entretanto, podem remeter a uma subjetividade no interior da diegese, construindo, por exemplo, um olhar de uma personagem. Veremos isso mais adiante.

⁵² Original: “Broadly speaking, it is the capacity that many utterances have of enfolding themselves, of appearing here or there as if in relief, and of shedding a fine layer of themselves on which the trace of another nature (or another level) is engraved; a trace that is concerned with the act of production and not the product, or better yet, if you like, is engaged with production from the far side. Enunciation is the semiological act by means of which certain parts of a text speak to us of that text as an act. It is not necessary to have recourse to the mechanism of deixis, which is complicated and resistant to comparison”.

do enunciado fílmico, uma vez que a apreensão do filme como enunciado se constrói a partir da *percepção*, por parte do espectador, de marcas enunciativas, afinal, “o significado dado ao enunciado fílmico leva em conta a participação ativa do espectador” (SPINELLI, 2010, p. 79). Além disso, a percepção de tais marcas não é importante apenas para alicerçar a ideia de impessoalidade enunciativa da narrativa fílmica: as marcas da enunciação revelam o filme como enunciado, mas também são responsáveis pela *criação de significados estruturantes da narrativa*.

Para exemplificar a variedade de possíveis marcas da enunciação no cinema — afinal, “o cinema não possui uma lista fixa de signos enunciativos” (METZ, 2015, p. 35, tradução nossa⁵³) — Metz (2015, p. 35, tradução nossa⁵⁴) cita o olhar através de uma janela:

se personagens assistem a um evento através de uma janela, então eles estão reproduzindo minha própria situação como espectador, lembrando-me tanto da natureza do que está acontecendo — a exibição de um filme, uma imagem dentro de um retângulo — quanto do papel que estou desempenhando.

Metz (2015), a partir desse exemplo, justifica a variedade das marcas da enunciação e o caráter impessoal e reflexivo inerente ao discurso narrativo audiovisual. Entretanto, para além dessa justificativa, a marca enunciativa descrita pelo teórico também atua para significar um olhar subjetivo de uma instância intradieética (o olhar de uma personagem), o qual integra a própria enunciação dessa personagem e a percepção que o espectador terá dela. O olhar através da janela é uma marca enunciativa, marca que detém um *potencial sígnico* e que ajuda a *significar* (ou, se quiser, enunciar) *a própria personagem*. Veremos mais à frente como a enunciação também pode, por exemplo, significar índices narrativos.

Dessa maneira, ter em vista o potencial sígnico das marcas da enunciação — as quais, como aponta Metz (2015), se manifestam nas mais diversas formas — será essencial à análise de como o horror da morte é enunciado em *Hereditário* (2018), porque tais marcas nos revelam como o sentimento teorizado por Morin (1988) pode brotar de dentro do agenciamento enunciativo da narrativa e desdobrar-se como significado na mente do espectador.

⁵³ Original: “cinema does not have a fixed list of enunciative signs” (METZ, 2015, p. 35, tradução nossa).

⁵⁴ Original: “if characters view an event through a window, then they are reproducing my own situation as a spectator, reminding me both of the nature of what is going on—a film screening, an image inside a rectangle—and the part that I am playing”.

2.4 O PONTO DE VISTA NO FILME: FOCALIZAÇÃO, OCULARIZAÇÃO E AURICULARIZAÇÃO

Abordemos, agora, um conceito fundamental na discussão sobre a enunciação fílmica: o ponto de vista. Na seção anterior, percebemos, através do exemplo de marca enunciativa trazido por Metz (2015), como a articulação enunciativa pode construir um olhar no interior da narrativa. A construção do *olhar* (e da *escuta*) é justamente o que estrutura a enunciação fílmica, já que,

no cinema, o filme é organizado por meio de diversos pontos de vista que são construídos perante determinada representação. O modo como uma imagem e/ou som é construído define uma relação entre a maneira como algo é mostrado e a maneira como este recorte é visualizado, isto é, o ponto de vista enquadrado pela câmera com relação ao olhar do espectador (SPINELLI, 2010, p. 82).

Contudo, a discussão sobre o olhar e a escuta em torno do termo *ponto de vista* requer maior atenção no cinema, uma vez que, na narrativa verbal, a ideia de *vista* adquire um sentido figurado; no filme, narrativa construída através de imagens e sons, a *vista* é literal: vemos imagens, e essas imagens podem ser vistas por diferentes instâncias no interior da diegese. Dessa maneira, tratar sobre o ponto de vista engloba uma discussão acerca da *perspectiva narrativa*, da administração da informação narrativa, mas também da maneira como as imagens e os sons são *mostrados, construídos*. Debrucemo-nos sobre tal discussão.

2.4.1 Ponto de vista?

Ao se tratar de ponto de vista dentro das narrativas, é quase impossível aos entusiastas e estudiosos do cinema não rememorarem o clássico de Akira Kurosawa *Rashomon* (1950). O longa-metragem traz em seu roteiro o relato da morte de um samurai a partir de quatro diferentes perspectivas: do assassino, de um lenhador, da esposa do samurai e do próprio assassinado. Ou seja, o crime é retratado através de diferentes *pontos de vista*.

É com esta ideia que o senso comum envolve a expressão *pontos de vista*: distintas narrativas acerca de um mesmo fato, acontecimento, assunto. Quando falamos de cinema, a noção comum pode ser associada ao conceito de *subnarração*, abordado por Gaudreault e Jost (2009): à possibilidade do filme de criar subnarrativas⁵⁵ relatadas pelas personagens, ou seja, narrativas interiores à narrativa abrangente que é o filme.

⁵⁵ A ideia de subnarrativa não é exclusiva ao domínio da narrativa cinematográfica.

Outro exemplo é *Cidadão Kane* (1941), filme já citado aqui, em que conhecemos a vida do protagonista a partir de uma colcha de retalhos originada da união de relatos enunciados por diferentes personagens, cada relato abrangendo uma etapa da vida de Kane. Assim, construímos uma ideia de quem pode ter sido Kane alicerçada em várias subnarrativas, as quais determinam diferentes pontos de vista sobre a personagem.

A ideia comum de ponto de vista, entretanto, carrega consigo uma confusão entre o que Genette (1995) chama de *voz* e *modo*. A *voz* diz respeito *àquele que narra*: é uma personagem ou é um narrador acima dela? No cinema, identificar a voz narrativa torna-se um problema mais complexo; no domínio cinematográfico, não há um narrador *do filme*, apenas narradores *no filme* (as personagens subnarradoras). Já o *modo* consiste na maneira como as informações narrativas são reguladas, e é aqui que deve ser desenvolvida a investigação do ponto de vista, dissociada da preocupação por *quem está narrando* — porque o ponto de vista, como veremos a seguir, está ligado a uma organização enunciativa do discurso em torno da cognição (ou não) de determinada personagem, o que independe de seu estatuto de subnarrador.

Reconfiguremos: ao tratar do ponto de vista da narrativa, adentramos em uma discussão que não mais se submete à preocupação por identificar o narrador — narrador este que, no cinema, é inexistente, pois a enunciação cinematográfica é impessoal e o discurso fílmico, reflexivo. Agora, a discussão vai do *quem* ao *como*: nesta seção, trataremos da administração da informação narrativa a partir da perspectiva de certa personagem (ou de nenhuma personagem). Entretanto, isso não significa abandonar a enunciação. Na teoria literária, campo onde já se consagraram os estudos acerca desse assunto, analisar o ponto de vista implica inevitavelmente tratar do narrador e, portanto, da narração/enunciação. No cinema, devido à complexidade de seu mecanismo enunciativo, identificar um ponto de vista é também, e de forma ainda mais inseparável, falar de enunciação⁵⁶.

2.4.2 Focalização na narrativa verbal

Genette (1995, p. 160, grifo do autor) afirma que

a narrativa [...] pode [...] escolher o regulamento da informação que dá [...] segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a

⁵⁶ Os paralelos com os estudos acerca do ponto de vista na narrativa verbal feitos aqui não configuram uma tentativa de transpor ao domínio fílmico de forma cristalizada os conceitos aplicados às narrativas verbais. Aqui, falaremos de Genette (1995) para primeiro compreender o que significa definir um ponto de vista narrativo; então, partiremos para a narrativa fílmica e suas particularidades.

que correntemente se chama ‘visão’ ou o ‘ponto de vista’, parecendo então tomar em relação à história [...] esta ou aquela *perspectiva*.

Dessa maneira, o autor define o ponto de vista como uma questão de *perspectiva* narrativa: a correspondência, ou não, das informações narrativas que chegam ao leitor com o conhecimento de determinada personagem ou determinadas personagens. Além disso, o teórico também reforça a distinção entre identidade do narrador e perspectiva, sendo a primeira uma questão de voz — ou seja, de identificação daquele que narra — e a segunda um “modo de regulação da informação, que precede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo” (GENETTE, 1995, p. 183).

Para evitar as confusões semânticas que podem surgir a partir do termo *vista*, já que a ideia de ponto de vista/perspectiva não diz respeito à *visão* na narrativa (afinal, a visão em uma narrativa verbal é metafórica), mas sim ao centro cognitivo a partir do qual as informações narrativas são filtradas, Genette (1995) adota o termo *focalização*, fazendo referência ao *foco da narração*.

Conforme o autor, a focalização pode ser definida a partir de relações de igualdade ou desigualdade de saber entre personagens e narrador (e, portanto, leitor). Para explicar tais relações, Genette (1996) recupera as fórmulas propostas por Todorov (1976): “NARRADOR>PERSONAGEM (A VISÃO ‘POR TRÁS’)”, caso em que “o narrador sabe mais que seu personagem” (TODOROV, 1976, p. 236, grifo do autor); “NARRADOR = PERSONAGEM (A VISÃO ‘COM’)”, quando “o narrador sabe tanto quanto os personagens” e “não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado” (TODOROV, 1976, p. 237, grifo do autor); e NARRADOR<PERSONAGEM (A VISÃO ‘DE FORA’), caso em que “o narrador sabe menos que qualquer dos personagens” (TODOROV, 1976, p. 237, grifo do autor).

Dessa maneira, o Genette (1995) teoriza seus três tipos de focalização a partir das relações expostas acima: primeiro, a *focalização zero* ou *narrativa não focalizada*, que ocorre quando há uma desigualdade de saberes que favorece o narrador em detrimento das personagens. Em segundo lugar, a *focalização interna*, quando há uma equivalência de saberes entre narrador e personagem, sendo *fixa* quando as informações narrativas são filtradas pela cognição de uma única personagem; *variável* quando, ao longo dos acontecimentos, há uma mudança de personagem focal; e *múltipla*, quando o mesmo acontecimento é narrado mais de uma vez a partir de uma focalização em diferentes personagens. Por último, tem-se a

focalização externa, quando o narrador não tem conhecimento da cognição da personagem, portanto é desfavorecido na relação de saber referente às informações narrativas.⁵⁷

2.4.3 Focalização na narrativa cinematográfica

Até aqui, abordou-se a focalização na narrativa verbal. A maioria dos exemplos trazidos por Genette (1995) são romances, e, historicamente, o problema do foco narrativo originou frutos quase que exclusivamente no campo da teoria literária até que tal preocupação fosse transposta ao cinema. Entretanto, já sabemos os perigos de se acorrentar o estudo do cinema às fórmulas da investigação desempenhada sobre as narrativas verbais: da literatura ao cinema, tratamos de semioses distintas, de diferentes processos de significação/enunciação. Assim, há dois pontos a serem destacados e observados com atenção antes de nos atermos à focalização no discurso fílmico.

Em primeiro lugar, devemos reforçar que o filme é um discurso cuja enunciação possui caráter impessoal. Assim, não falaremos em narrador do filme, porque ele não existe aqui: o que há é o próprio filme que se enuncia, que fala de sua própria enunciação. Portanto, trataremos das relações de saber entre personagens e *espectador*, porque não podemos identificar “entidade” que transmita a ele as informações narrativas, que se desdobram como significado dentro da mente daquele que assiste ao filme e o interpreta.

Em segundo lugar, conforme Gaudreault e Jost (2009), em razão da diferença entre as matérias de expressão da literatura (a língua) e do cinema (majoritariamente imagens e sons), a relação entre *saber* e *ver* complexifica-se no cinema, uma vez que o filme permite o estabelecimento diferentes pontos de vista (ou melhor, pontos de *visão*) devido à existência da câmera. Diferentemente do que acontece no romance, o filme mostra as personagens *de fora* — vemos a camada que envolve sua cognição: seu corpo, sua materialidade, mas isso não implica negar o acesso do espectador a sua interioridade, não exclui a possibilidade de que os espectadores saibam o que sentem e o que sabem as personagens.

A partir dessa perspectiva, Gaudreault e Jost (2009, p. 167) propuseram uma diferenciação “entre o ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo [do filme], dando um nome a cada um”: ao primeiro, chamou-se *ocularização*; o segundo refere-se justamente à focalização

⁵⁷ É importante destacar que, nas relações personagem-narrador aqui expostas, dizer que o narrador *sabe mais ou menos* do que a personagem é afirmar que o leitor *sabe mais ou menos* do que a personagem: é essencial incluir o leitor, receptor do discurso narrativo, nessa equação (assim como o espectador no cinema).

A ocularização é definida como “a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 168). Tal conceito diz respeito à identificação (ou não) da câmera com um olho interno à diegese, ou seja, à convergência ou divergência entre olhar do espectador e olhar da personagem. Gaudreault e Jost (2009) teorizam três formas de ocularização: *interna (primária e secundária)* e *zero*. A ocularização interna ocorre quando há uma percepção de compartilhamento entre olhar do espectador e da personagem, e será primária quando construção da imagem se der como sugestão de um olhar, como um índice (lembremos aqui o conceito peirciano de índice), porque desse modo a imagem se torna um “vestígio que permite ao espectador estabelecer uma conexão imediata entre aquilo que vê e o instrumento de captura das imagens que gravou ou reproduziu o real, pela construção de uma analogia à sua própria percepção” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 170). Desse modo, a ocularização primária existe quando o espectador percebe que aquilo que vê corresponde à visão de um olho intradieético, de uma personagem, devido à presença de “um coeficiente de deformação [da imagem] em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma visão normal em uma dada época” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 170) — movimento de câmera, desfoque e máscaras, por exemplo.

O segundo tipo de ocularização apresentado pelos autores é a interna secundária, que surge quando não há a presença de um coeficiente de deformação da imagem: a percepção da correspondência entre visão da personagem-visão do espectador surge do contexto no qual a imagem está inserida, ou seja, de *raccords* de montagem — é o caso do esquema plano-contraplano quando articula um rosto e um plano de ponto de vista (ou de ocularização).

Por fim, a ocularização zero: não há uma identificação ocular entre espectador e personagem. A imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, mas remete unicamente à câmera, o que não exclui a possibilidade da presença de marcas de enunciação: quando presentes, elas remetem à própria enunciação fílmica e, diferentemente dos casos anteriores, em que significam o olhar de uma personagem, aqui elas também ajudam a conduzir, modificar, manipular a percepção do espectador, mas geram outros tipos de significados em sua mente: os contraplongês de Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941) são um ótimo exemplo, afinal, ver Kane no nível de seus olhos e vê-lo a *de baixo* gera sentidos totalmente distintos.

Após a ocularização, Gaudreault e Jost (2009) também definem a auricularização. Compreendida de forma simétrica à ocularização, a auricularização pode ser definida como o *ponto de vista* sonoro: o ponto de escuta, já que “o cinema trabalha em dois registros – imagem e som” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 172). Dessa forma, tem-se a auricularização interna primária, em que a deformação no som denota uma *filtragem* da escuta por uma instância

intradiegética; a auricularização interna secundária, na qual a percepção do ponto de escuta interno à diegese dá-se devido à contextualização do som (através da montagem e/ou da representação visual da fonte sonora na imagem); e a auricularização zero, quando o som não remete a nenhuma instância interior à diegese, de modo análogo à ocularização zero, porque “a intensidade sonora está subordinada às variações de distância entre os personagens ou” porque respeita “unicamente critérios de inteligibilidade” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 175).

Após compreender os conceitos de ocularização e auricularização, podemos então tratar da focalização na narrativa fílmica. Antes de conhecermos os tipos teorizados por Gaudreault e Jost (2009), é importante separar e afastar a focalização da ocularização, porque “o que é visto não pode automaticamente ser assimilado ao que é sabido” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 176), já que o valor cognitivo da ocularização depende de outros fatores: ações representadas, cenário e voz over, por exemplo. A focalização corresponde, assim, ao centro cognitivo da narrativa, à relação de saber entre espectador e personagens — como a focalização da narrativa verbal —, podendo ser entendida como o produto da articulação entre ocularização e a auricularização ao longo do filme.

Os autores preveem três tipos de focalização: *interna*, *externa* e *espectatorial*. A focalização interna acontecerá quando, no filme, as informações narrativas disponíveis ao espectador resumirem-se àquilo que também sabe a personagem, o que pressupõe, num filme restrito a esse tipo de focalização, que “o personagem esteja presente em todas as sequências [...] ou que diga como obteve as informações que não testemunhou” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 177). É importante destacar a independência da focalização interna em relação à ocularização interna primária: diferentemente do que ocorre na literatura, em que a focalização interna implica a inexistência de qualquer descrição externa da personagem focal (GENETTE, 1995), no cinema o espectador pode acessar a subjetividade da personagem ao mesmo tempo que a vê “de fora”, já que “o espectador pode muito bem compartilhar os sentimentos de um personagem ou pode saber o que ele sente unicamente pela codificação de seus gestos, suas mímicas, etc.” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 178)⁵⁸.

Teremos focalização externa quando, na balança das informações narrativas, nós (os espectadores) estivermos desfavorecidos: há uma restrição de nosso saber em relação ao da personagem, e tal restrição causa efeitos narrativos. Reforcemos novamente a separação entre

⁵⁸ É interessante perceber que, na verdade, ver uma personagem *de fora* pode nos dar muito mais informações sobre sua subjetividade do que quando compartilhamos seu olhar: é o poder expressivo do rosto humano, abordado por Balász (2009) em sua teoria do *close-up*.

focalização literária e fílmica: ver uma personagem *de fora* não significa saber menos do que ela; a relação não é ocular, mas cognitiva.

Por fim, a focalização espectral. Nesse caso, a vantagem cognitiva é do espectador, que possui mais informações do que as personagens. Essa desigualdade de saberes que favorece o espectador pode ocorrer devido à manipulação espacial dentro do filme, ou seja, quando a posição da câmera permite mostrar ao espectador mais do que vê a personagem, dando ao primeiro informações as quais a segunda não acessa; ou, também, a partir da manipulação temporal — o caso da montagem alternada, que nos permite obter informações simultâneas de duas ou mais situações diferentes.

Assim, após compreender devidamente os conceitos de auricularização e ocularização, pode-se ter um conhecimento mais aprofundado das particularidades da focalização fílmica: definida pela maneira como as informações narrativas são filtradas (ou não) através da cognição de certa personagem (ou de certos personagens) e resultando em uma relação de equilíbrio ou desequilíbrio de saberes entre personagem e espectador, a focalização irrompe como resultado da administração da informação narrativa a partir da relação entre o que o espectador vê/escuta e o que os personagens devem ver/escutar (ocularização e auricularização) dentro do filme.

Ademais, a focalização também manifesta o potencial de significação das marcas enunciativas no filme e a indispensabilidade de se entender o espectador como um elemento ativo no processo de significação do filme. Como visto em Metz (2015), essas marcas, compreendidas como índices do processo de enunciação, não apenas atuam como traços enunciativos; o espectador as percebe e, a partir delas, cria diferentes significados que manipularão sua percepção do próprio filme. Os *coeficientes de distorção*, por exemplo, da ocularização/auricularização primária não são senão marcas enunciativas interpretadas pelo espectador como índices de uma fonte de olhar/uma escuta intradieética. Além disso, as marcas previstas na ocularização zero também *significam* — além de remeterem ao processo enunciativo, geram significados complexos na mente espectral (é o exemplo já citado das contraplongês de Welles).

Assim, torna-se totalmente evidente a inseparabilidade da enunciação e da significação cinematográfica, assim como o mutualismo da relação entre a criação de sentido no filme e a atividade do espectador, o que justifica nossa abordagem semionarratológica. Não se pode estudar o cinema sem levar em conta seu mecanismo semionarrativo.

2.5 O SOM NO FILME

Para se compreender tal mecanismo, é imprescindível que se aborde os potenciais de significação do som na cadeia audiovisual — afinal, um filme significa *audiovisualmente*: imagem e som. O espectador é, na verdade, um “audioespectador” (CHION, 2011), porque interpreta signos visuais e sonoros. Esses signos estão, para Chion (2011), imbricados em uma relação de valor acrescentado:

o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem (CHION, 2011, p. 12).

A relação de valor acrescentado pode injustamente dar a impressão de que o som atuaria secundariamente, apenas reforçando aquilo que já está impresso imageticamente. Contudo, o som “dá e cria” (CHION, 2011, p. 12), e o valor acrescentado opera reciprocamente: o som afeta a percepção da imagem, assim como a imagem afeta a percepção do som; “o som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das suas influências mútuas” (CHION, 2011, p. 24).

2.5.1 O valor acrescentado: emoção, velocidade e tempo

Nessa relação mútua, o som acrescenta sentidos de diferentes maneiras. Pode conduzir a perspectiva do espectador no que tange à emoção da cena — uma música, por exemplo, é capaz de conduzir emocionalmente a cena articulando ritmos, tons e fraseados “em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2011, p. 14); pode, também, manifestar “uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável” (CHION, 2011, p. 14). No primeiro caso, temos um efeito empático; no segundo, um efeito anaempático.

Além de participar da criação de emoção, o som é capaz de influenciar as percepções de movimento e velocidade. O som, em contrate à imagem, tem inerente a si a ideia de movimento, uma vez que “implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação”⁵⁹ (CHION, 2011, p. 16). Apesar disso, o som também pode sugerir

⁵⁹ É nesse sentido que Chion (2011, p. 17) afirma a potencialidade do som para *iludir* um movimento: “quando o som faz ver na imagem um movimento rápido que não está lá!”. Como exemplo, temos o clássico caso dos

imobilidade, quando “não apresenta qualquer variação no seu desenrolar” (CHION, 2011, p. 16) — o ruído de um telefone fora do gancho, por exemplo.

Por fim, o som também transforma a percepção temporal do espectador sobre a obra audiovisual: é o efeito de temporalização da imagem (CHION, 2011). A temporalização da imagem pelo som depende de uma variedade de aspectos da natureza sonora: o som pode “situar a imagem numa temporalidade por ele introduzida” (CHION, 2011, p. 19) ou ter sua temporalidade combinada com aquela já inerente à imagem; pode animar mais ou menos a percepção temporal da imagem dependendo de sua “densidade, [...] textura interna, [...] seu aspecto e o seu desenrolar” e, também, da “natureza de sua sustentação” — “um som de sustentação lisa e contínua é menos animador do que um som de sustentação lisa acidentada e trêmula” (CHION, 2011, p. 19); além disso, a própria regularidade do ritmo pode conferir uma maior previsibilidade ou imprevisibilidade ao som, o que transborda para a percepção de todo o conjunto audiovisual. Assim, a duração (ou a percepção da duração) não é exclusivamente definida pela imagem, mas é conjuntamente definida pela relação mútua estabelecida entre a imagem e o som.

2.5.2 Funções do som na cadeia audiovisual

Chion (2011, p. 43) também traz em sua teorização sobre a audiovisão as funções que o som pode desempenhar na cadeia audiovisual: “a função mais corrente do som no cinema é a que consiste em unificar o fluxo das imagens”, ou seja, em ligar as imagens no nível da sucessão temporal (o som vetoriza o fluxo das imagens e as mergulha em uma cadência de sucessão, de *antes* e *depois* — relação que se apresentava fracamente no cinema silencioso); no nível da composição espacial, criando “um quadro geral onde a imagem parece contida” (CHION, 2011, p. 43); as ambiências globais; e em um nível extradiegético, “pela presença eventual de uma música de fosso⁶⁰ que, ao escapar à noção de tempo e espaço reais, arrasta as imagens num mesmo fluxo” (CHION, 2011, p. 43).

Além disso, o som é capaz de pontuar: “Um latido de cão fora do campo, um relógio de pêndulo que soa no cenário ou um piano nas proximidades são meios discretos para sublinhar uma palavra, pontuar um diálogo, fechar uma cena” (CHION, 2011, p. 44) — um claro trabalho

ruídos de socos e choques que pontuam cenas de combate nos filmes de *kung-fu*, que “assinalam perceptivamente certos momentos e imprimem na memória um traço audiovisual forte”. O soco pode não existir como imagem, mas existe no filme porque está no som — som que transborda para a imagem.

⁶⁰ Chion (2011) dá o nome “música de fosso” a música “que acompanha a imagem a partir de uma posição *off*, fora do local e do tempo da ação” (CHION, 2011, p. 67), ou seja, a música extradiegética.

de montagem, uma clara articulação enunciativa. Além de pontuar, o som separa: outra função do som é o silêncio. Chion (2011 p. 50) o define como produto de uma relação de contraste, caracterizando o silêncio como “o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos”, ou seja, como a ausência de um som que antes estava presente. Contudo, não significa a ausência total de qualquer som: para Gorbman (1987), há três tipos de silêncio na narrativa audiovisual — o “silêncio musical diegético” (GORBMAN, 1987, p. 18, tradução nossa⁶¹), quando não há música, apenas ruídos diegéticos de ambientação; o “silêncio não-diegético” (GORBMAN, 1987, p. 18, tradução nossa⁶²), quando a pista de som é esvaziada; e o “silêncio estrutural” (GORBMAN, 1987, p. 19, tradução nossa⁶³), quando um “som previamente presente em um filme está mais tarde ausente em pontos estruturalmente correspondentes” (GORBMAN, 1987, p. 19, tradução nossa⁶⁴).

Outro conceito importante para a compreensão da função dos signos sonoros no agenciamento enunciativo da cadeia audiovisual é o de ponto de sincronização: “um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual” (CHION, 2011, p. 51). Podemos relacionar a ideia de Chion (2011) às de Metz (2015) e concluir que o ponto de sincronização, por chamar atenção à essência mecanismo *audiovisual* do cinema — a sincronia entre som e imagem —, também constitui uma marca reflexiva de enunciação.

Para Chion (2011, p. 52), os pontos de sincronização são alicerces que arquitetam todo o arco audiovisual do filme, influenciando diretamente em seu ritmo: são os lugares “onde o arco audiovisual encontra o solo e se eleva de novo” e têm “sempre um sentido em relação ao conteúdo da cena e à dinâmica do filme em geral”. Assim, é importante atentar à distribuição dos pontos de sincronização pelo filme e perceber que ecos de significado eles fazem surgir ao longo da obra.

2.5.3 Acusmático/visualizado: a posição do som na diegese (ou fora dela)

Chion (2011) traz ainda outro conceito essencial à análise dos signos sonoros no filme: a acusmática. Para Chion (2011, p. 61), acusmática significa “que ouvimos sem ver a causa originária do som”⁶⁵. Assim, nos filmes, um som pode seguir duas dinâmicas diferentes, sendo

⁶¹ Original: “diegetic musical silence”.

⁶² Original: “nondiegetic silence”.

⁶³ Original: “structural silence”.

⁶⁴ Original: “sound previously present in a film is later absent at structurally corresponding points”.

⁶⁵ Um som acusmático pode estar em diferentes níveis diegéticos: pode estar fora de quadro, mas dentro do universo diegético; ou pode estar acima dela — *over* ou *off*.

“imediatamente visualizado e depois acusmatizado” ou “inicialmente acusmático e só depois ser visualizado” (CHION, 2011, p. 61). É essa oposição entre acusmático e visualizado que baseia a ideia do *fora de campo* e nos ajuda a posicionar os sons no interior ou no exterior da diegese. Assim, um som fora de campo seria aquele som que está no interior da diegese mas é acusmatizado, ou seja, sua fonte é invisível (do contrário, teríamos um som *in*). O som *off*, por sua vez, não é apenas acusmático, mas também extradieético, “situado noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada” (CHION, 2011, p. 62).

O teórico, contudo, complexifica a tríade *in-off*-fora de campo e aponta a existência de zonas cinza: o som ambiente, que não levanta “a questão obsessiva da localização e da visualização de sua fonte” (CHION, 2011, p. 64) porque envolve a cena em uma moldura sonora mais ou menos homogênea; o som interno, que corresponde à interioridade (física ou psicológica) da personagem; e o som *on the air*, “presentes numa cena, mas que são alegadamente transmitidos eletricamente, por rádio, telefone, amplificação, etc., portanto, que escapam às leis mecânicas ditas ‘naturais’ de propagação do som” — sons que “ultrapassam livremente as barreiras do espaço” (CHION, 2011, p. 64).

Recapitulemos o caminho que percorremos ao longo deste capítulo, recuperando nossos conceitos fundamentais: primeiro, partimos da investigação da narratividade humana como ignitora de todas as narrativas que contamos, compreendendo como e por que as construímos. Então, debruçamo-nos sobre a narrativa como objeto teórico dos narratólogos, entendendo como tais estudiosos a definem. Em seguida, voltamos nossa atenção à narrativa cinematográfica, procurando o elemento que a diferencia de todas as outras formas de manifestação narrativa: a enunciação, a qual guarda uma relação inseparável com o processo de significação. Aqui, consolidamos nossa abordagem semionarratológica: unindo-nos à Semiologia de Metz (1972; 1976; 2015) e à Semiótica (PEIRCE, 1931-58; 1976 *apud* SANTAELLA, 1990), abordamos o mecanismo de significação do cinema e trazemos a interpretação do espectador para nossa equação, uma vez que o enunciado só se concretiza efetivamente quando é recebido. Então, olhamos para a enunciação através das lentes da Narratiologia. Entendemos como acontece o estudo da enunciação na narrativa verbal, portadora de um caráter dêitico, e como tal estudo deve se metamorfosear para contemplar as particularidades da enunciação cinematográfica, sua impessoalidade e a reflexividade do enunciado filmico manifestada pelas marcas da enunciação. Nessa perspectiva, avançamos para a construção do ponto de vista narrativo dentro do filme, abordando os conceitos de focalização, ocularização e auricularização e sublinhando o potencial sígnico das marcas da enunciação, assim como a indispensabilidade de se levar em consideração a instância espectral no estudo

da enunciação e significação. Por fim, observamos o poder de significação do som no filme, atentando à maneira como os signos sonoros afetam ativamente a significação na narrativa audiovisual.

Agora, ao final de nossa jornada teórica e munidos da instrumentação teórica, necessária podemos capturar nosso objeto de pesquisa e colocá-lo sob nossas lentes minuciosas. Partamos para a análise da enunciação do horror da morte em *Hereditário*.

3 O HORROR DA MORTE EM HEREDITÁRIO

Munidos de nosso arcabouço teórico, podemos nos debruçar sobre a questão central de nossa análise: como o horror da morte é enunciado em *Hereditário* (2018)? Contudo, não podemos partir para a análise de nosso filme-objeto sem estabelecer um panorama da filmografia de seu diretor. Não podemos tentar entender a significação do horror da morte (MORIN, 1988) no filme sem, pelo menos, compreender como ele surge e ressurge ao longo da obra de Ari Aster: é preciso observar a forma como Aster posiciona a morte em suas histórias. Estabeleçamos, portanto, uma contextualização da morte na filmografia de Ari Aster, buscando entender como o horror da morte faz-se presente em seus filmes.

3.1 O HORROR DA MORTE EM ARI ASTER

“Frequentemente me apego a coisas mortas”⁶⁶, afirmou Ari Aster ao *The Guardian* em entrevista sobre seu longa-metragem *Midsommar: o mal não espera a noite* (*Midsommar*, 2019). A morte, agarrada por Aster, é constantemente reinserida nas obras do diretor e já aparece em suas primeiras produções: *The strange thing about the Johnsons* (2011), filme realizado no contexto do Programa de Pós-Graduação em Direção do Conservatório *American Film Institute*, narra a relação incestuosa entre um pai e o filho, Sidney e Isaiah, que desemboca na morte de ambos — morte que é vivenciada por outras personagens: filho e mãe assistem ao atropelamento do pai com horror; Joan assassina violentamente o filho enquanto berra seu pranto.

Figura 1 - Morte de Sidney



Fonte: *The strange...* (2011)

Figura 2 - Morte de Isaiah



Fonte: *The strange...* (2011)

Em *Munchausen* (2013), a morte surge em torno de uma personagem paranoica, característica frequente nas personagens asterianas. O curta-metragem leva à tela uma mãe que,

⁶⁶ Original: “I often cling to dead things.”

incapaz de aceitar a ida do filho à faculdade, envenena-o para mantê-lo em casa. Sucumbindo a seu estado paranoico, a mãe acaba por assassinar o menino e, então, mergulha no horror ao tomar consciência da morte de seu filho.

Figura 3 - Morte do filho



Fonte: Munchausen... (2013)

Figura 4 - Mãe presencia a morte do filho



Fonte: Munchausen... (2013)

Como se pode perceber, em *The strange thing about the Johnsons* (2011) e *Munchausen* (2013), Aster não traz simplesmente a morte para suas narrativas: o diretor retrata personagens que vivenciam a morte e são consumidos pelo horror. Afinal, para entender efetivamente a morte, “é necessário revelar as paixões profundas do homem para com a morte [...] e considerar o próprio homem como guardião inconsciente do segredo.”, já que “mistério primeiro” não é a morte, mas a “atitude [do homem] para com a morte” (MORIN, 1988, p. 19).

Dessa maneira, não devemos simplesmente procurar a morte nas obras de Ari Aster. Devemos nos basear nos efeitos que a morte causa no ser humano. E, para tanto, tragamos Morin (1988) de volta à discussão: a dinâmica entre seres humanos e morte sempre se baseou em uma relação traumática — a morte seria o horror cabal, o trauma original da humanidade; seria “a ideia traumática por excelência” (MORIN, 1988 p. 32), que causa horror no humano:

o horror da morte é [...] a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático.

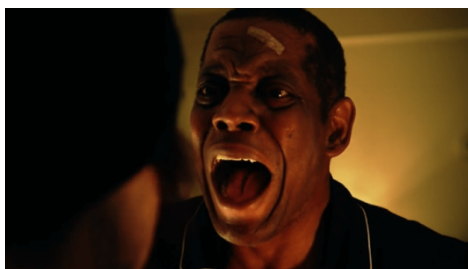
Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. (MORIN, 1988 p. 32).

Assim, a ideia de morte associa a consciência da fatualidade da morte à aniquilação do sujeito, do eu. Tal associação dá origem a um trauma: “o traumatismo da morte”, nomeia-o Morin (1988, p. 33). Dessa maneira, a relação humano-morte baseia-se na consciência do vazio, do nada que se ergue contra o humano e dispara horror e trauma — horror e trauma que causam *perturbações*: a morte esconde-se nas entranhas da vida humana e transborda para seu cotidiano criando “um sistema permanente de obsessões e angústias” (MORIN, 1988, p. 29). Desse modo, tomando por base a perspectiva moriniana, torna-se claro por que o ponto principal aqui não seria a enunciação da morte, mas a enunciação do *horror da morte* em *Hereditário* (2018). Portanto, localizemos o horror da morte ao longo da filmografia de Ari Aster.

Já se pode perceber tal horror em *The strange thing about the Johnsons* (2011): filho e mãe assistem horrorizados à morte do pai; e Joan explode em pavor enquanto assassina seu filho. O mesmo se aplica a *Munchausen* (2013): o horror diante da perda da individualidade estende-se para aqueles que estão próximos de nós — porque sua individualidade é presente e reconhecida (MORIN, 1988). No curta, esse horror dispara um instinto de proteção que evolui para uma paranoia, à qual a personagem materna sucumbe. E, ao assassinar seu próprio filho, mergulha mais profundamente no horror.

Beau (2011) é outro exemplo relevante da narração do horror da morte dentro do universo de Ari Aster. Beau, protagonista do curta-metragem, é um homem paranoico que não consegue dormir porque acredita que suas chaves foram roubadas. Sua paranoia é uma manifestação descontrolada do instinto de preservação da individualidade (a mesma paranoia vivida pela mãe em *Munchausen*, mas que, no filme de 2013, é direcionada ao outro, não ao eu). Beau tem medo de ser invadido e, portanto, aniquilado. Beau tem medo da morte.

Figura 5 - Beau grita horrorizado



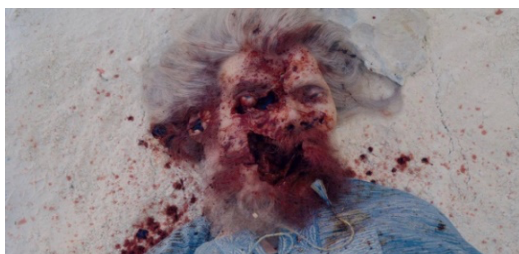
Fonte: Beau... (2011)

Assim, o horror moriniano persiste na filmografia de Aster, sendo reinserido repetitivamente em seus curtas⁶⁷ e fazendo ressurgir a morte em cada narrativa. Essa constante ressurreição da morte diante de personagens horrorizados explode nos longas-metragens do diretor: se por vezes a morte era relegada ao segundo plano — em *The strange thing about the Johnsons* (2011), por exemplo — agora ela é convocada ao centro das narrativas.

Em *Midsommar* (2019), segundo longa-metragem do cineasta, acompanhamos a enlutada Dani, após a morte de sua família: ao cometer suicídio, Terri (irmã de Dani) acaba matando também os pais das duas. Mergulhada em seu processo de luto, Dani viaja com o namorado e alguns amigos para um afastado vilarejo na Suécia em busca de conhecer o festival de verão daquela comunidade. Entretanto, o grupo descobre que tal comunidade cultiva rituais bizarros de uma cultura totalmente estranha a eles.

Aqui, o horror da morte aparece como disparador da narrativa e acompanha Dani constantemente. Dani sofre com o assassinato dos pais e o suicídio da irmã e, ao entrar em contato com a comunidade para a qual viaja, enfrenta o pavor diante de seus rituais: o sacrifício dos anciãos, por exemplo. No desenrolar da narrativa, Dani presencia a morte de todos seus amigos até que, finalmente, torna-se cúmplice do sacrifício de seu namorado, com quem mantinha uma relação tóxica.

Figura 6 - Sacrifício do ancião



Fonte: Midsommar... (2019)

Figura 7 - Dani chora com outras mulheres



Fonte: Midsommar... (2019)

⁶⁷ Ao longo de sua fase de curtas-metragens, Aster também dirigiu mais três filmes não citados aqui: *Hermann's cure-all tonic* (2008), *Basically* (2014) e *C'est la vie* (2014).

O horror da morte, portanto, acompanha Dani ao longo de todo filme: está no trauma central da personagem (a morte da família) e a persegue em sua visita ao vilarejo (nos rituais e na morte dos companheiros de viagem). Assim, ganha destaque como um dos temas principais da narrativa.⁶⁸

Retornemos, entretanto, ao primeiro longa-metragem de Aster — nosso objeto de pesquisa. Em *Hereditário* (2018), o horror da morte grita. O falecimento da avó abre as rachaduras dos Graham, por onde a morte se espreme para se esconder nos cantos da casa da família. As rachaduras escancaram-se com a morte de Charlie, e o horror toma conta da família, abalando seus alicerces e fazendo-os ruir.

Hereditário (2018) é o primeiro mergulho de Ari Aster no gênero do horror⁶⁹ — se formos considerar o gênero nos limites estabelecidos por Carroll (1999), que define o horror como um gênero identificado pelo *afeto* (*affect*), estado emocional, que objetiva causar em seu público: o horror artístico⁷⁰. Segundo Carroll (1999), tal emoção despertada no espectador ocorre (ou deveria ocorrer) paralelamente às emoções sentidas pelas personagens diante de *monstros*: “De fato, nas obras de horror, as respostas [emocionais] dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público” (CARROLL, 1999, p. 32).

Carroll (1999) caracteriza o monstro como o objeto do horror artístico. Os monstros, apesar de estarem presentes em outras narrativas que não as de horror, são, neste gênero, seres percebidos (no interior da diegese) como ameaçadores e impuros, além de “identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor” (CARROLL, 1999, p. 55). As personagens dessas narrativas devem sentir-se *ameaçadas* e, talvez principalmente, *repugnadas*, *entojadas* diante do monstro, porque “o horror artístico tem a repugnância como característica central” (CARROLL, 1999, p. 63).

⁶⁸ Após *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019), Ari Aster lançou seu terceiro longa-metragem: *Beau tem medo* (*Beau is afraid*, 2023), que recupera a personagem paranoico do curta *Beau*, agora vivido por Joaquin Phoenix, e o coloca em uma jornada para visitar a mãe. A paranoia da personagem, como já exposto, é uma manifestação hiperbólica do instinto de proteção contra a aniquilação do eu, o que dialoga profundamente com o horror da morte de Morin.

⁶⁹ Os longas subsequentes de Aster — *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019) e *Beau tem medo* (2023) — frequentemente são associados ao gênero do horror. Entretanto, se tomarmos Carroll (1999, p. 31) como base, encaixam-se muito mais no terror, porque, “embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiadamente humanos.”. O mesmo se aplica aos curtas do diretor.

⁷⁰ Carroll (1999, p. 27) distingue o horror artístico — a emoção causada no público pelas obras do gênero — do horror *natural* — o “verdadeiro” horror, o horror “que expressamos ao dizer ‘estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico’”. Para uma maior investigação das complexidades do horror artístico, ver *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração* (1999), de Noël Carroll.

Tais seres repugnantes e perigosos — as biológicas fantásticas — são gerados a partir da “intersticialidade e contradição categoriais”, ou seja, “o conflito entre duas ou mais categorias culturais em vigor” (CARROLL, 1999, p. 64). Uma das maneiras de se confrontar tais categorias para se compor uma figura monstruosa é a fusão⁷¹: “a mistura de categorias normalmente separadas ou conflitantes num indivíduo integral, espaço-temporalmente unificado” (CARROLL, 1999, p. 65) e, consequentemente, impuro, repulsivo e ameaçador.

A partir dessa perspectiva, não é difícil identificar o monstro em *Hereditário* (2018). A família Graham — formada por Annie e Steven e seus filhos Peter, o mais velho, e Charlie, a caçula — é aterrorizada pela morte da avó e, logo depois, pela morte de Charlie, que intensifica o horror. A morte invade a residência Graham e persegue as personagens: Annie vê a mãe pelos cantos da casa. Peter assiste à morte da irmã. Charlie possui o corpo de Annie, sua mãe, que, mais tarde, assiste à morte de Steven e, por fim, degola-se diante de Peter. A morte é constantemente trazida para o meio dos vivos, colocando em contradição as categorias de vivo e morto em figuras tidas, no interior da diegese, como monstruosas: o fantasma da avó, o espírito de Charlie, a incorporação de Annie — entre outros exemplos. O monstro, em *Hereditário* (2018), é a própria morte: a morte revificada, e as personagens são horripiladas por esse monstro (como teoriza Carroll, 1999). As personagens têm horror da morte.

O horror da morte, portanto, permeia a filmografia de Ari Aster: em seus curtas, aparece timidamente; nos longas, é trazido ao primeiro plano. Contudo, é em *Hereditário* (2018) que esse horror exibe todo seu potencial, preenchendo toda as cavidades do filme: a morte assume o papel de monstro e persegue as personagens, e o horror torna-se mais palpável.

Entretanto, tomemos cuidado para não nos prendermos cegamente às ideias de Carroll (1999). Sua noção de monstro e a compreensão da morte como monstro dentro da narrativa fílmica que constitui nosso objeto são essenciais para compreendermos que, em *Hereditário* (2018), mais do que nas outras obras de Aster, o horror da morte é gritante — e para justificar a escolha deste, e não de outro filme, como objeto de análise. Contudo, não devemos nos limitar às figuras concretas que materializam a morte dentro do filme — as aparições fantasmagóricas de Charlie, por exemplo — porque isso nos desviaria de nosso objetivo. Procuramos o horror da morte, e a morte não está presente apenas nas figuras monstruosas de Carroll (1999): ela está

⁷¹ Carroll (1999, p. 67) também elege a fissão como outro processo criador de monstros nas narrativas de horror: “os elementos contraditórios são, por assim dizer, distribuídos por identidades *diferentes*, embora metafisicamente relacionadas” — é o caso do lobisomem, por exemplo, em que lobo e homem habitam o mesmo corpo, mas em momentos diferentes.

presente, por exemplo, na paralisação de Peter diante da irmã morta; no funeral da caçula Graham; no sofrimento de Annie. Todas essas manifestações da morte nos serão úteis.⁷²

Figura 8 - Enterro de Charlie



Fonte: Hereditário... (2018)

Portanto, trazer Carroll (1999) à discussão nos é valioso como ponto de partida — o entendimento da morte como monstro. Mas, além disso, Carroll (1999) também nos ajuda a justificar a análise que será desempenhada a seguir. Como já explanado, através de sua teoria sobre o horror artístico, o autor defende que “a maneira como os personagens respondem aos monstros nas obras de horror” (CARROLL, 1999, p. 34) provoca uma reação análoga no público. Assim, Carroll (1999) nos confere um sólido apoio: a fim de entender o horror, precisamos compreender como a articulação enunciativa empregada no filme opera para evocar esse sentimento no espectador. Morin (1988) e Carroll (1999) convergem nitidamente — não é à toa que utilizam o mesmo termo: *horror*. O horror é uma emoção e, como tal, é *sentida por alguém*. Vejamos que artifícios são utilizados para se mimetizar tal sentimento e fazê-lo desabrochar como significado no espectador.

Voltemos a nossa pergunta: como o horror da morte é enunciado em *Hereditário* (2018)? Para respondê-la, é preciso buscar em nossa análise os procedimentos enunciativos empregados na obra a fim de provocar, no espectador, o horror análogo àquele experienciados pelas personagens: o *horror da morte*.

⁷² O esforço de Carroll (1999) para caracterizar o monstro da narrativa de horror serve como uma maneira de estabelecer os limites do gênero, mesmo que o autor reconheça que tais limites podem ser nebulosos. Aqui, entretanto, não nos importa que *Hereditário* (2018) obedeça mais ou menos aos critérios do gênero. A noção de monstro nos é importante para que percebamos como a morte é posicionada na narrativa, de forma que a sua enunciação seja, também, a enunciação do horror que dela sentem as personagens (e o próprio espectador).

3.2 COMO O HORROR DA MORTE É ENUNCIADO EM HEREDITÁRIO?

Essa pergunta é a bússola que aponta o Norte de nossa análise: a enunciação do horror da morte. Aqui, dissecaremos *Hereditário* (2018) a fim de responder tal questionamento — não de maneira a encerrá-lo totalmente, mas encarando-o como uma provocação que nos estimule a observar como as potencialidades de significação da semiose cinematográfica são utilizadas na narrativa fílmica para significar o horror moriniano.

Recuperemos nossa noção de enunciação fílmica. Para Metz (2015), a enunciação fílmica — em oposição ao caráter dêitico da enunciação verbal — é estruturada a partir de construções reflexivas. Tais construções são marcas da enunciação, as quais não fazem referência a um *sujeito que enuncia*, porque tal sujeito não existe no cinema. A enunciação fílmica, segundo as ideias metznianas, não é antropomórfica, mas reflexiva e impessoal⁷³: ao contrário dos dêíticos, que se referem à situação espaço-temporal do sujeito enunciador, as marcas enunciativas do filme apontam para a própria enunciação. Para além disso, tais marcas podem construir-se como signos geradores de significados dentro do filme, sejam eles atrelados a subjetividades intradieéticas ou à própria enunciação.

A análise aqui desempenhada é, portanto, uma leitura da imanência do enunciado fílmico a fim de destacar os aspectos enunciativos imagéticos e sonoros e explorar seus potenciais sígnicos na significação do horror da morte moriniano. Dessa maneira, debruçaremos sobre aquilo que é (ou não é) mostrado e ouvido e a forma como tais elementos são mostrados e ouvidos para entender como o horror da morte irrompe dessa articulação.

Para tanto, foram escolhidas quatro sequências do filme a serem dissecadas: as quatro mortes. Primeiro, a morte de Ellen, cuja narração inicia-se na cartela de texto inicial e se prolonga pelos minutos introdutórios da obra. Esse trecho, como será exposto, parece resumir os artifícios enunciativos que serão amplamente explorados ao longo do filme e a partir dos quais podemos estabelecer conexões entre o agenciamento da enunciação e o horror da morte.

Depois, analisaremos as outras três sequências de morte: Charlie, Steven e Annie, para entender como a enunciação articula os signos imagéticos e sonoros para conduzir as personagens e o espectador até o momento das mortes e, assim, entender como o sentimento de horror da morte desponta das engrenagens da enunciação/significação fílmica.

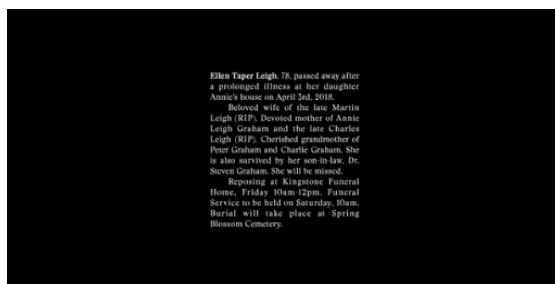
⁷³ Mesmo que a impessoalidade da enunciação cinematográfica impeça a evidência, no filme, de um alguém que enuncia, qualquer narrativa — qualquer discurso, na verdade — depende da existência de um sujeito, uma consciência narradora. A impessoalidade é inerente ao mecanismo de significação do cinema; o sujeito, condição para a existência da narrativa.

Por fim, observaremos dois procedimentos enunciativos que se repetem ao longo do filme e carregam grande potencial de significação, estabelecendo a sua relação com o sentimento teorizado por Morin (1988): a enunciação do ruído característico produzido pela personagem Charlie (*tloc!*) e a utilização de enquadramentos particulares que parecem transformar os Graham em miniaturas de uma casa de bonecos.

3.2.1 Morte de Ellen

A morte já está presente no primeiro frame de *Hereditário* (2018): uma cartela (Figura 9) preta com um texto — um obituário⁷⁴.

Figura 9 - Cartela de texto inicial



Fonte: Hereditário... (2018)

Ao longo da duração da cartela, escutamos um ruído musical grave em *off* cujo volume cresce até cessar repentinamente. Corte. Uma casa vista através de uma janela (Figura 10).

Figura 10 - Plano da casa da árvore vista através da janela

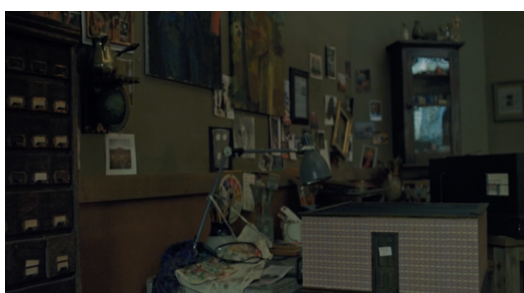


Fonte: Hereditário... (2018)

⁷⁴ Tradução nossa: “Ellen Taper Leigh, 78, faleceu após um prolongado período doente na casa de sua filha Annie, no dia 3 de abril de 2018. Amada esposa do falecido Martin Leigh. Devota mãe de Annie Leigh Graham e do falecido Charles Leigh. Querida avó de Peter Graham e Charlie Graham. Ela deixa, também, seu genro, Dr. Steven Graham. Ellen deixará saudades. Velório na Funerária Kingstone, sexta-feira, das 10h às 12h. O sepultamento ocorrerá no sábado, às 10h, no Cemitério Spring Blossom” (*HEREDITÁRIO*, 2018)

Sobre a imagem, surgem os créditos iniciais. Uma mosca mexe-se no parapeito da janela, levanta voo, passeia pela imagem e sai de quadro enquanto a câmera se afasta lentamente do vidro e inicia um lento movimento de panorâmica para a direita. Vemos um ateliê bagunçado com pincéis, ferramentas, plantas-baixas coladas nas paredes e diferentes maquetes, algumas quase terminadas, outras claramente incompletas. A panorâmica (Figuras 11 e 12) continua e ao ruído em *off* misturam-se outros sons: uma nota grave, o que parece um tique-taque de um relógio, algo como uma respiração ofegante, um som semelhante a um enxame de abelhas (ou moscas).

Figura 11 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

A câmera para diante da maquete de uma casa, aparentemente incompleta, com os cômodos expostos ao estilo de uma casa de bonecos.

Figura 12 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Então, em um *travelling*, começa a se aproximar de um dos cômodos: um quarto. Os ruídos aumentam e transformam-se em uma nota grave que se esvai em um *fade out*, enquanto lentamente a câmera aproxima-se do quarto da maquete até que ele ocupe toda a imagem em o que poderíamos chamar de um plano geral do quarto (Figura 13).

Logo vemos que um menino dorme na cama desse quarto. A câmera para. Alguém bate à porta e entra. Um homem de terno preto traz um outro terno em mãos. “Venha, Peter, acorde. Aqui está seu terno.”. Ele deixa o terno sobre a cama e para. “Você sabe se sua irmã

dormiu no quarto dela essa noite?”. Peter não sabe. O homem, pai de Peter — Steven Graham, como indica o obituário —, sai do quarto.

Figura 13 - Plano geral do quarto de Steven ao final do *travelling*



Fonte: Hereditário... (2018)

Annie espera no carro e Steven vai até a casa da árvore, onde encontra Charlie. A menina havia passado a noite lá. A família chega ao funeral da avó, Ellen Leigh. A cerimônia é tradicionalmente ocidental: foto de Leigh, caixão aberto, todos de preto. Annie discursa a respeito da mãe — era uma pessoa meiga e carinhosa, mas reservada e discreta, difícil de se interpretar e provavelmente estranharia os rostos novos em seus velórios.

No velório, Charlie encara a avó com apreensão e percebe estranhos sorrindo para ela e passando algo em seus lábios. Também nessa cena descobrimos que a menina é alérgica a amendoim, quando Steven e Annie mostram-se preocupados ao vê-la comendo uma barra de chocolate: “Isso tem nozes? Porque eu não trouxe a injeção.”. Annie afirma preocupada.

Aqui, também somos introduzidos a um signo sonoro cujo potencial de significação será explorado pelo filme: o som de estalo da língua que Charlie costuma fazer. Enquanto desenha a mãe, que discursa no púlpito, a menina estala a língua, gerando um ruído característico: *tloc!* Esse ruído, aparentemente simples e insignificante, ganhará um sentido mais complexo.

É interessante perceber como o primeiro movimento enunciativo de *Hereditário* (2018) é o de interpelar o espectador. O filme traz, em seus primeiros segundos, uma cartela de texto. Para Metz (2015), as cartelas de texto podem ser cartelas de diálogo e, assim, são diegetizadas pelo espectador, postas na boca dos personagens; ou, podem ser cartelas explanatórias, sejam de comentário, sejam de textos que “provisoriamente substituem a imagem em sua função narrativa e fornecem de forma autônoma certos elementos do enredo em vez de comentar sobre eles” (METZ, 2015, p. 75, tradução nossa⁷⁵).

⁷⁵ Original: “[...] provisionally replace the image in its narrative function and independently supply certain elements of the story rather than comment on them [...]”.

A presente situação parece não se encaixar exatamente em nenhuma dessas categorias. A cartela em questão claramente não é um diálogo. Entretanto, também não parece ser um comentário sobre a narrativa nem substituir um acontecimento que poderia ter sido representado audiovisualmente, porque ela traz um texto que poderia estar inserido no universo da diegese: o obituário de uma das personagens. Assim, o emprego da cartela objetiva “informar o espectador diretamente, provisoriamente retirando o sustento da natureza [*physis*] interveniente e autônoma de uma personagem” (METZ, 2015, tradução nossa⁷⁶). Contudo, o conteúdo verbal da cartela em *Hereditário* parece localizar-se em uma zona cinza entre o diegético e o não diegético, porque o texto apresentado constitui-se no obituário de uma personagem e poderia estar impresso em uma superfície pertencente à diegese. De qualquer maneira, tal cartela é uma evidente marca da enunciação, revelando o caráter enunciativo do filme e desempenhando uma verbalização da morte para o espectador nos primeiros frames da obra — verbalização que incita uma expectativa sobre a diegese: a primeira informação narrativa é a morte de uma personagem; não assistimos a essa morte (que está no passado narrativo), mas nos perguntamos sobre seus efeitos. Antecipamos suas consequências

Já nos primeiros minutos de *Hereditário* (2018), percebem-se também outros movimentos da enunciação para se criar um estado de antecipação que perpassará o filme inteiro. Chion (2011, p. 49) afirma que, no filme, os sons e as imagens “têm tendências, indicam direções, têm leis de evolução e de repetição que mantêm um sentimento de expectativa, de esperança, de saturação a quebrar ou, pelo contrário, de vazio a preencher”. Através da articulação dos sons — tanto na música quanto nos ruídos e nos diálogos —, pode-se criar uma curva de evolução que implica a espera de uma cadência, e “a antecipação desta cadência pelo ouvinte vem então apoiar a sua percepção” (CHION, 2011, p. 49).

Assim, o conjunto de sons que acompanha a duração da cartela dinamiza a percepção temporal do espectador: não se percebe apenas uma cartela estática; a percepção de tal cartela é afetada pelo som, que gera o estado de antecipação no espectador. Todos esses sons são não-diegéticos, sons *off*, e a soma de tais sons resulta em um conjunto sonoro acidentado que, por sua natureza desigual e irregular, é dotada de uma imprevisibilidade a qual (e ainda mais porque desempenha um *crescendo*⁷⁷) “coloca o ouvido e toda a atenção em alerta constante” (CHION, 2011, p. 19). O mesmo ocorre alguns segundos depois, quando esse conjunto sonoro acidentado volta a surgir.

⁷⁶ Original: “[...] to inform the spectator directly, provisionally withdrawing sustenance from the intervening and autonomous nature [*physis*] of a character”.

⁷⁷ Um crescimento gradual da intensidade do som.

A antecipação, iniciada no som, também é construída pelos signos imagéticos. Primeiro, a movimentação da câmera — a panorâmica lenta provoca a imaginação (antecipação) do que pode ser revelado ao final de seu percurso. Mas, para além disso, há uma questão relacionada à focalização (ou, mais especificamente, à ocularização): o padrão lento e a longa duração do movimento de panorâmica tornam a presença da câmera evidente, mas não há nada que indique a identificação da câmera com um olho intradieético — uma ocularização interna (GAUDREULT; JOST, 2009). O que há, portanto, é uma ocularização zero: “a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, nenhum personagem, [...] ela é um puro *nobody’s shot* [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 172). Esse processo marca a enunciação fílmica, porque

Na configuração cinematográfica mais comum, é majoritariamente através das personagens (e praticamente só delas) que estamos habituados a obter nossa informação (uma vez que, no fim de contas, é tudo sobre isso), informação que, quando considerada coletivamente, retrata, constrói, é a ficção. Quando a informação vem de outro lugar, mesmo que só em parte, o processo ‘marca-se’ e o espectador sente que a enunciação o está a levar por um caminho menos trilhado, mesmo que esteja (agora) bem desbravado (METZ, 2015, p. 76, tradução nossa⁷⁸).

Desse modo, o comportamento da câmera somado à ocularização zero gera uma marca enunciativa que capta a atenção do espectador e, inconscientemente, gera dúvida sobre o estatuto da imagem que ele está a observar. Essa dúvida cria também uma antecipação de sua resolução.

Além da antecipação, que abarcará todo o filme, há também a ruptura. Andando ao lado da antecipação (porque depende dela), a ruptura também se manifesta nos primeiros segundos de filme: o corte da cartela para a imagem da janela — aqui, há uma interrupção síncrona da imagem e do som, o que cria um ponto de sincronização (CHION, 2011). Como já exposto, o ponto de sincronização compreende uma convergência evidente entre um instante sonoro e um instante visual e pode ser interpretado também como uma marca reflexiva da enunciação.

Para Chion (2011), a maneira como os pontos de sincronização se distribuem ao longo do filme tem um potencial de significação em relação à narrativa como um todo. Aqui, nos primeiros segundos de *Hereditário* (2018), é evidente a criação do ponto de sincronização

⁷⁸ Original: “In the most common cinematic setup it is rather from characters (and practically only from them) that we are used to getting our information (since in the end this is what it’s all about), information that, when taken collectively, depicts, constructs, is the fiction. When information comes from elsewhere, even if only in part, the process “marks” itself, and the spectator feels that the plot is leading him down a less trodden path, even if it is (now) well cleared”.

através da ruptura na imagem e no som. Tal ruptura voltará a surgir no filme. Mantenhamo-nos atentos a ela.

Na perspectiva aqui dissecada, os primeiros minutos de *Hereditário* (2018) parecem servir para lançarem sementes que germinarão ao longo do filme⁷⁹ — a utilização de mecanismos enunciativos para gerar antecipação e ruptura. Tais processos se repetirão em outras sequências da obra e servirão, também, para mimetizarem o sentimento de horror da morte moriniano ao longo da obra de Ari Aster. Nas próximas seções, veremos como essas manobras enunciativas ocorrem.

3.2.2 Morte de Charlie

A família Graham vive o luto após a morte de Ellen. Annie questiona suas emoções: “Isso é estranho... Eu deveria estar mais triste?”, ela pergunta ao marido. Ela duvida de seu luto, entrando em conflito com os códigos culturais que definem a conduta correta a se adotar diante da morte: conforme Morin (1988, p. 27), a “expressão das emoções funerárias” é “moldada num ritual definido e ostensivo” e pode deformar as emoções reais provocadas pela morte.

Peter parece indiferente. Charlie sofre mais: “Quem vai cuidar de mim? [...] Quando você morrer?”, a menina pergunta à mãe. É o reconhecimento da realidade perturbadora da morte, a qual pode, segundo Morin (1988, p. 30), “ser detectada, à sua nascença, por assim dizer, na consciência infantil.”. O horror da morte brota em Charlie. Annie, por sua vez, segue em sua confusão interior. Ela recorre a um grupo de ajuda para tentar processar a morte da mãe e seus próprios sentimentos.

Acontecimentos estranhos brotam aqui e ali, antecipando as tragédias que se seguirão. Um pombo choca-se contra a janela da sala de aula de Charlie; a menina corta sua cabeça com uma tesoura e prepara para ele um corpo de sucata — assim como Annie, Charlie também constrói seus próprios bonecos.

Peter é convidado para uma festa de colegas da escola. Ele pede o carro à mãe, que o questiona sobre levar a irmã. Charlie resiste, mas a mãe não deixa escolha: ela deve se divertir com outras pessoas. Charlie cede e acompanha o irmão.

No carro, Charlie não parece nada animada. *Tloc!* — ela segue seu ritual sonoro, estalando a língua. Na estrada, um poste ganha estranho destaque: o carro segue viagem

⁷⁹ Pode-se estabelecer uma conexão entre esse trecho de *Hereditário* e o prólogo de *Persona* (dir. Ingmar Bergman, 1966). Ambos os trechos parecem colocar o espectador em um estado de espírito necessário à absorção da obra fílmica que se desenrolará a seguir.

enquanto a câmera, primeiramente acompanhando o percurso do veículo em uma panorâmica, para e enquadra um poste no centro da tela.

Os irmãos chegam na barulhenta festa. Uma ameaça nos é apresentada: alguém picota pedaços de amendoim. Charlie e Peter andam pelo ambiente lotado, até que o garoto encontra uma amiga e a convida para fumar maconha. Ele deixa a irmã, mas Charlie resiste — ela não quer ficar sozinha. Peter a persuade: “Olha! Estão dando bolo de chocolate!”. Charlie, novamente, cede.

Enquanto Peter fuma com os amigos em um quarto, Charlie come um pedaço do bolo de chocolate. Mas algo não parece certo; a menina começa a ter dificuldade para engolir. Ofegante, ela aparece no quarto, chamando pelo irmão: “Peter? [...] Está difícil de respirar.” Desesperado, Peter a carrega para o carro.

O carro percorre a estrada deserta em alta velocidade. Peter aperta fundo o acelerador, prometendo para a irmã que estão quase no hospital. No banco de trás, Charlie se debate, as mãos na garganta. Sufocando, ela abre o vidro e projeta seu corpo para fora da janela do carro, em uma busca desesperada por ar.

O carro está em alta velocidade. Peter desvia os olhos da estrada e chama pela garota. Quando volta a atenção para a rodovia, percebe um animal morto. Ele rapidamente vira o volante, desviando do animal. O carro aproxima-se do acostamento. Com a cabeça para fora da janela, Charlie vê o poste se aproximando.

Charlie é decapitada pelo poste.

Peter freia. O carro para.

Silêncio.

Peter está imóvel. Ele tenta olhar para o retrovisor, mas não consegue. Chorando silenciosamente, fala para si mesmo que “está tudo bem” e dá a partida no carro. Chega em casa, estaciona e deita-se em sua cama para dormir. É apenas no dia seguinte que Annie e Steven descobrem o corpo decapitado de Charlie. Annie desmonta em berros.

Tratemos, agora, das pertinências enunciativas que podem ser percebidas nesta sequência e como o horror da morte brota delas. A primeira ideia a ser destacada é a construção de uma antecipação dos acontecimentos a partir do agenciamento enunciativo: a enunciação fílmica sublinha mais ou menos certos elementos diegéticos que parecem, à primeira percepção, surgir aleatoriamente; é apenas depois da morte de Charlie que tais elementos alinham-se na coerência da narrativa e confirmam-se como índices narrativos.

Barthes (1971, p. 31) afirma que “a sanção dos índices [narrativos] [...] é uma sanção paradigmática” porque, para que os índices sejam significados como tal, é preciso passar para

um nível superior [de significação] (ações dos personagens ou narração), pois é somente aí que se esclarece o índice”⁸⁰. Nessa perspectiva, vejamos como a consolidação dos índices que apontam para a morte de Charlie está subordinada à articulação enunciativa e à consequente criação de marcas da enunciação.

Temos (na sequência da festa) o poste como primeiro índice. O carro desloca-se pela estrada e a câmera acompanha-o em uma panorâmica para a esquerda. O carro vem do fundo do quadro, passa pela frente da lente e sai de quadro, mas a câmera não continua o acompanhando: ela para seu movimento e centraliza o poste no enquadramento (Figuras 14 e 15).

Figura 14 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 15 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Aqui, o movimento de câmera terminado no enquadramento do poste torna-se uma marca da enunciação porque vai de encontro com a expectativa do espectador. Para Lotman (1977 *apud* GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 64) a enunciação (ou a percepção dela) pode ser compreendida como “um sistema de diferenças em relação a um sistema de expectativas ditadas pela experiência”, ou seja, o espectador “comum” só percebe a enunciação a partir de elementos *marcados* que se distanciam daquilo que ele *esperava* ver. Assim, a panorâmica, ao acompanhar o carro, estabelece um padrão que é quebrado quando o carro sai de quadro e a câmera permanece no poste. A enunciação sublinha o poste e, por consequência, sublinha a si mesma.

Essas marcas, entretanto, não são sempre facilmente evidenciadas. Às vezes, é preciso um olhar mais atento para identificá-las. Quando Charlie e Peter chegam à festa, há um plano

⁸⁰ Barthes (1976, p. 27, destaque do autor) propõe a divisão da narrativa em três níveis de significação: “o nível das *funções*” (no sentido dado a essa palavra por Propp), “o nível das *ações*” (na perspectiva actancial que Greimas confere a esse vocábulo) “e o nível da narração” (ou, da enunciação — nosso destaque aqui). Em um esforço para identificar as unidades mínimas da narrativa, Barthes define a função como sua “unidade de conteúdo” (1976, p. 29). Então, divide tais unidades funcionais em duas classes: “certas unidades têm como correlatas unidades de mesmo nível; ao contrário, para saturar as outras, é necessário passar a um outro nível” (1976, p. 30) — o primeiro caso seriam as unidades distribucionais, as funções (propriamente ditas, no sentido proppiano); o segundo caso refere-se aos índices. Para aprofundamento dos conhecimentos sobre as funções, ver Propp (2001); e, sobre o esquema actancial greimasiano, ver Greimas (1975; 1976; 2014).

conjunto de três meninas conversando na cozinha enquanto preparam um bolo: uma lava algo na pia, outra bate a massa e uma terceira, mais próxima da câmera, corta amendoins (Figura 16). Corte. A câmera aproxima-se da tábua com amendoins, sem mudar o ângulo frontal (Figura 17) — um salto para frente, enquadrando de perto a ação da menina.

Figura 16 - Plano conjunto das meninas na cozinha



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 17 - Plano detalhe do amendoim sendo cortado



Fonte: Hereditário... (2018)

Novamente, a enunciação sublinha um elemento diegético. Desta vez, a evidência da enunciação não é tão grande, porque o plano dos amendoins já se encaixa, mais ou menos, na coerência do encadeamento narrativo: o espectador já tem consciência da alergia de Charlie; assim, quando experiencia o corte de aproximação para a tábua de corte, identifica o elemento diegético e conecta-o com a informação que possui. Apesar de não tão evidente, o corte de aproximação constitui um claro dispositivo enunciativo de sublinhamento — porque conduz o olhar do espectador para o que é pertinente, limitando sua visão do universo diegético. É um movimento de seleção imperativo, um “olhe para isto!”; é justamente por isso que configura uma marca reflexiva, pois destaca o caráter construído do filme, sua natureza de enunciado. Tal marca é eficiente em seu objetivo: assim como o exemplo anterior, aqui a enunciação também cria antecipação, porque destaca uma clara ameaça à personagem. O espectador antecipa o

momento em que Charlie e o amendoim convergirão (porque já tem conhecimento da alergia da personagem)⁸¹.

A construção da antecipação a partir do esquema enunciativo gera suspense — pois há uma lacuna entre o que sabem as personagens e o que sabe o espectador. Estamos diante, portanto, de um jogo de focalização: o espectador possui “uma vantagem cognitiva sobre os personagens” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 180); logo, estamos tratando de uma focalização espectral cuja função é criar suspense⁸², conferindo ao espectador mais informações narrativas do que aos personagens. Peter e Charlie estão (pelo menos até o momento em que chegam na festa) alheios ao poste e ao amendoim. Tais elementos são destacados apenas para o espectador, e é por isso que a enunciação parece sair da invisibilidade: como já explicitado, segundo Metz (2015), quando as informações chegam ao espectador de outro lugar que não das personagens, cria-se uma marca que revela mais ou menos o mecanismo enunciativo do filme. Claro que não há uma quebra absoluta da fruição do espectador, mas a própria marcação da enunciação encobre-se de uma função narrativa — o espectador sabe que, naquele instante, algo diferente ocorreu; talvez não compreenda os processos enunciativos do filme, mas reterá a informação sublinhada em sua consciência: há um poste lá, há amendoim aqui. Quando a personagem come o bolo ou coloca a cabeça para fora da janela do carro, o espectador tende a encaixar a peça que reteve no quebra-cabeça narrativo que se monta em sua mente. Então, antecipa o que pode acontecer; daí surge o suspense.

Agora, olhemos para a cena-clímax desta sequência: a morte de Charlie. Depois que Peter coloca Charlie no carro e dá a partida, corta-se para um plano geral da estrada. Uma panorâmica acompanha o movimento do veículo, que surge do fundo do quadro, passa perto da câmera e segue novamente para o fundo. O próximo plano é um rápido *travelling* com a câmera próxima ao chão, como se estivesse acoplada ao carro. A partir daí, os cortes tornam-se numerosos e o ritmo da montagem se intensifica: temos planos dos pés de Charlie, *close-ups*

⁸¹ Além dos dois índices narrativos citados, há um terceiro que não parece ganhar um destaque pela enunciação: quando Peter sobe para o quarto a fim de fumar com seus amigos, eles estão deitados na cama assistindo, em um *tablet*, a uma cena do filme *Historie d'un crime* (dir. Ferdinand Zecca, 1901), em que uma personagem é guilhotinada — prenunciando não somente a morte de Charlie, mas todas as decapitações de *Hereditário* (2018).

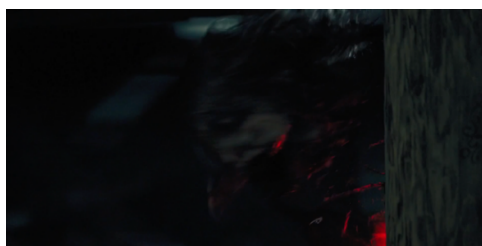
⁸² A utilização da focalização espectral para geração de suspense define um artifício largamente utilizado por Alfred Hitchcock em seus filmes. É celebre a oposição entre surpresa (focalização interna) e suspense (focalização espectral) que o diretor faz em uma de suas entrevistas a Truffaut, através do exemplo da bomba sob a mesa: podemos acompanhar uma conversa entre personagens sentados a uma mesa e, de repente, uma bomba explode — o público experiencia uma surpresa. Entretanto, se cortamos para a bomba durante a conversa, há uma “participação” maior do público, uma dinamização emocional: o espectador espera que a bomba exploda e a conversa desbanaliza-se; a lacuna de saber entre personagem e espectador faz com que o último queira avisar o primeiro do perigo, tirá-lo dali. Para aprofundar o assunto, ver Truffaut e Scott (2020).

de Peter na direção, *close-ups* de Charlie sufocando, detalhe do pedal do acelerador sendo pressionado por Peter, detalhe do velocímetro, detalhe da mão de Charlie abrindo o vidro, *close-up* de Charlie com a cabeça para fora da janela, entre outros planos. É interessante perceber como essa sequência de planos aproximados, além de hiperconduzir a percepção do espectador, realiza um esquartejamento dos corpos das personagens, seccionando-os através dos closes e antecipando a tragédia que acontecerá instantes depois. Há, assim, uma simbiose entre o agenciamento enunciativo e o conteúdo narrativo.

A proximidade entre os cortes traz à sequência um ritmo frenético que é intensificado pelo som. Junto aos ruídos diegéticos (motor do carro, freio, respiração de Charlie) e às vozes dos personagens, há uma música em *off* composta de um tom grave e de sons percussivos que remetem a batidas, impactos. Esse conjunto dá origem a uma massa sonora irregular cuja temporalidade afeta a temporalidade da própria imagem — “a temporalidade do som combina-se [...] com a temporalidade já existente na imagem” (CHION, 2011, p. 19). A faixa sonora e o ritmo frenético da montagem da imagem criam um estado de alerta e de antecipação crescente de uma possível tragédia.

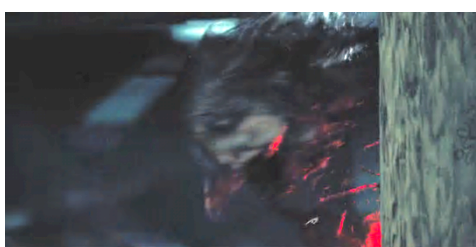
A tragédia se consolida: Charlie é decapitada pelo poste na beira da estrada. O momento da morte acontece em dois planos: em um plano que enquadra o poste e o carro passando atrás dele; e em um plano em que a câmera, acoplada no carro, enquadra as costas de Charlie. O impacto é mostrado duas vezes, mas os planos são tão curtos que, quando vistos na cadência do filme, dão a impressão de um único movimento — o que demonstra uma preocupação da inteligibilidade do impacto (Figuras 18 a 21).

Figura 18 - Morte de Charlie, enquadramento lateral



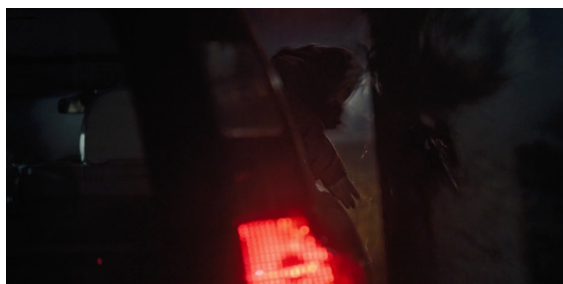
Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 19 - Morte de Charlie, enquadramento lateral (brilho aumentado)



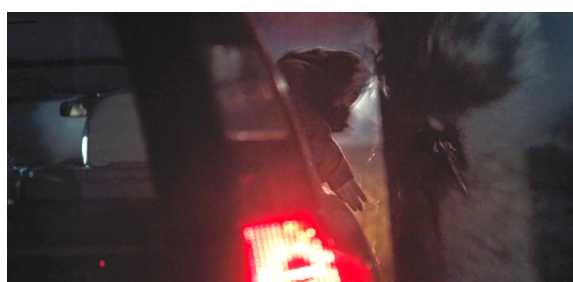
Fonte: Hereditário... (2018) (efeito nosso)

Figura 20 - Morte de Charlie, enquadramento traseiro



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 21 - Morte de Charlie, enquadramento traseiro (brilho aumentado)

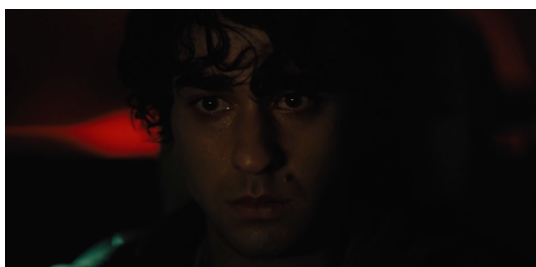


Fonte: Hereditário... (2018) (efeito nosso)

No momento do impacto na imagem, a música cessa: temos novamente um ponto de sincronização (CHION, 2011) — uma ruptura na imagem, uma ruptura no som (acompanhada do ruído agonizante do pescoço da menina partindo). O corpo sem cabeça amolece e Peter freia o carro. Um plano da roda do veículo acompanha sua rápida desaceleração. Então, corta-se para um plano geral da estrada, o carro parado ao longe acompanhado de um rastro de fumaça.

A montagem desacelera drasticamente: os cortes demoram a vir. Vemos um *close-up* de Peter. Ele treme, inexpressivo. A câmera demora em seu rosto. Seus olhos erguem para o retrovisor e corta-se para um plano da estrada através do para-brisas. Aqui, compartilhamos o olhar com Peter — temos uma ocularização interna secundária (GAUDREAULT; JOST, 2009), porque a intercalação dos *close-ups* de Peter (Figura 22) com o plano da estrada (Figura 23) faz com que o espectador identifique tal plano com o olhar intradieético da personagem.

Figura 22 - *Close-up* de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 23 - Plano de ocularização de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

A câmera-olho de Peter faz menção de enquadrar o retrovisor, mas logo se volta para a estrada. Vemos novamente Peter. Uma lágrima cai de seu rosto. Vemos suas mãos, que seguram o volante. “Está... tudo bem”, ele sussurra para si mesmo em um primeiro plano. Em um plano detalhe, vemos seu pé liberar a embreagem. Voltamos para o plano geral — o carro segue a viagem.

No que se refere ao som, temos, nessa segunda metade da cena, o silêncio. Baseando-nos em Gorbman (1987), o silêncio empregado nesta cena pode ser considerado silêncio musical diegético: escuta-se apenas os ruídos diegéticos, o que serve para “deixar o espaço diegético mais imediato, mais palpável” (GORBMAN, 1987, p. 18, tradução nossa⁸³). Esse tipo de silêncio, segundo Chion (2011, p. 50), “só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta” — esse silêncio é, então, “produto de um contraste”. É justamente isso que acontece aqui: o conjunto de sons da primeira metade da cena contrasta-se com sua ausência na segunda metade. Além disso esse silêncio também produz um efeito anaempático na cena (CHION, 2011); o ruído do motor e o som do atrito do pneu na estrada exprimem certa indiferença com a horrorosidade que acabou de acontecer. Essa dinâmica sonora une-se à mudança de ritmo da montagem: primeiro, frenética; depois, lenta. Os planos longos e o silêncio preenchem a diegese de vazio.

A respeito da focalização, após a morte de Charlie a enunciação parece passar de uma focalização espectral para uma focalização interna em Peter, que vai até o final da sequência. Quando Peter chega em casa, acompanhamos em um *travelling* lento o menino caminhar até seu quarto enquanto escutamos, fora de quadro, Annie suspirar aliviada: “Ah, maravilha! Eles chegaram.”. Aqui, escutamos o que Peter escuta — devido ao contexto dado pela imagem (Annie está fora de quadro, e escutamos apenas a sua voz), sabemos que compartilhamos nosso ponto de escuta com Peter. Assim, temos uma auricularização interna secundária (GAUDREAU; JOST, 2009), que reforça a focalização interna.

Esse é o mesmo processo que ocorre quando Annie descobre a morte da filha. Vemos apenas o rosto inexpressivo de Peter deitado na cama. Fora de quadro, escutamos Annie anunciando que irá sair de carro: “Volto em 20 minutos” e, então, o grito de horror. É interessante a escolha de deixá-lo fora de quadro, o que parece intensificar o seu efeito — afinal, para Chion (2011, p. 24), evitar mostrar certos elementos pode servir para “sugerir o espetáculo de uma forma muito mais impressionante do que se o estivessemos realmente a ver”.

⁸³ Original: “to make the diegetic space more immediate, more palpable”.

O grito de Annie, ouvido por Peter, prolonga-se para os próximos planos e estabelece a ligação entre as imagens finais da sequência.

Vemos a cabeça destruída de Charlie na estrada, coberta de formigas.

Vemos Annie debruçada, gritando desesperadamente no chão de seu quarto, enquanto uma panorâmica revela Peter escutando-a atrás da porta.

Vemos o enterro de Charlie, enquanto o caixão adentra na terra e a câmera o acompanha, sendo também engolida pela terra.

Analisando os mecanismos enunciativos na construção da focalização e na manipulação dos ritmos da sequência — e as consequentes marcas da enunciação que se evidenciam nesses mecanismos —, podemos observar como a enunciação também pode evocar o horror moriniano. Observemos como a sequência se constrói a partir de uma dinâmica de antecipação (que gera suspense), criada a partir do sublinhamento de elementos diegéticos através de marcas enunciativas as quais captam a atenção do espectador⁸⁴ e resultam na consolidação de uma focalização espectral. Tal antecipação é acentuada pelo ritmo cada vez mais frenético da montagem da imagem e do som, até que, então, ocorre a ruptura. O ritmo dos cortes na imagem diminui; no som, o silêncio.

Há, portanto, uma dinâmica de antecipação e ruptura — ou, mais precisamente, uma antecipação *da* ruptura. Os mecanismos enunciativos dinamizam temporalmente a narrativa através do suspense e da manipulação do ritmo para, então, quebrar tal padrão, rompendo-o. É justamente essa ruptura que o espectador antecipa, ruptura que é fruto de contraste: animação temporal, frenesi rítmico *versus* vazio, imobilidade. Movimento *versus* paralisia. Vida *versus* morte.

A morte, portanto, não está apenas na aniquilação da personagem, mas transborda para os dispositivos da enunciação fílmica, congelando os ritmos da montagem, esvaziando a faixa sonora. A antecipação construída pela enunciação é a própria antecipação da morte — a morte de Charlie e a morte dos ritmos sonoros e visuais. Aqui jaz uma importante conexão com o conceito de Morin (1988): lembremos que o horror da morte irrompe da consciência da finitude humana. O reconhecimento da aniquilação da subjetividade dispara o horror traumático, que transborda para todas as instâncias da vida humana. Assim, vivemos com medo da morte — e a tememos porque a antecipamos. Para Morin (1988), o horror da morte define o humano porque não o abandona: temos horror dela porque a antecipamos, e a antecipamos porque dela

⁸⁴ Por revelarem o caráter enunciativo do filme.

temos horror. É este estado de espírito que o espectador de *Hereditário* (2018) experiencia: vivemos em constante suspense, antecipando a ruptura e a chegada inevitável do vazio.

É este o vazio que tentamos preencher ao longo de nossa vida. É o vazio indiferente da morte, sublinhado aqui pela enunciação fílmica — o efeito anaempático do silêncio diegético após a morte de Charlie. A ausência de uma música extradiegética e a permanência da ambiência sonora e dos ruídos diegéticos contrastam com o estado emocional de Peter e com a realidade atroz da tragédia que ocorreu em seu carro. O silêncio e o ritmo lento da montagem evocam também a paralisia — tanto a paralisia, a imobilidade da morte quanto a paralisia de um Peter horrorizado diante dela. Peter tenta encará-la, mas não consegue (aqui, referimo-nos ao momento de ocularização interna secundária da sequência, Figuras 22 e 23). Desvia seu olhar e nega — afinal, essa é a natureza humana: negar a morte (MORIN, 1988).

Por fim, outra qualidade do horror moriniano é também exposta aqui: o horror da morte é

simultaneamente ruidoso e silencioso [...] [e] se encontrará com esse duplo aspecto por toda a história humana. Ruidoso: explode nos funerais e no luto, tropeja do alto dos púlpitos, clama nos poemas: “Oh, espetáculo de terror; morte disforme e terrível de ver; horrível de imaginar e quão horrível de sofrer” (*Paraíso Perdido*, liv. II). Silencioso: corrói a consciência, invisível, secreto, como que envergonhado, no próprio coração da vida quotidiana. Quem ousaria lamentar-se na maldição comum? (MORIN, 1988, p. 31)

Diante da morte, Peter paralisa-se. O menino nega, silencia a morte da irmã: “*Está tudo bem*”. Annie, por sua vez, tropeja seu horror. Esse tropejo é deslocado para fora de quadro: acompanhamos a trágica descoberta de Annie a partir do ponto de escuta de Peter em uma auricularização interna secundária. Essa manobra enunciativa sublinha o sofrimento que reside nos berros de Annie — a ausência da imagem da mulher gritando somada ao prolongamento da duração de sua lamentação (os gritos permanecem até o fim da sequência, guiando a montagem das imagens) acaba destacando as qualidades próprias do som. Há, portanto, um incentivo para o que Chion (2011, p. 30) chama de “escuta reduzida”: “a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente de sua causa e do seu sentido; e que considera o som [...] como objeto de observação em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa [...]”. Assim, o deslocamento inicial de Annie para fora de quadro unido à prolongação da duração de seus berros acaba destacando a natureza sonora desses berros, o ritmo, as interrupções. Os sons emitidos por Annie tornam-se “assim [...] verdadeiros objetos” (CHION, 2011, p. 30), o que potencializa o desconforto provocado no espectador.

3.2.3 Morte de Steven

A morte do pai da família Graham acontece já no último ato de *Hereditário* (2018) e encerra a penúltima sequência do filme. Annie está transformada, paranoica. Após ter sido apresentada por Joan — mulher que conheceu durante as idas ao grupo de apoio a enlutados — a um ritual de invocação para comunicar-se com Charlie, Annie está convencida de que a família sofre nas mãos de um espírito mau. Estranhamente, Joan (a quem Annie parece ter conhecido por acaso) está em fotos do álbum da falecida Ellen, junto a livros sobre invocações de demônios⁸⁵.

Durante o ritual de invocação, Annie utilizou um caderno de desenhos de Charlie para ligar-se ao espírito da filha. Agora, ela tem certeza de que precisa destruir o caderno para salvar a sua família — contudo, acredita estar ligada ao caderno: ao tentar atear fogo ao objeto, uma chama surgiu em seu braço. Assim, destruí-lo significaria matar a si mesma.

Ela tenta, portanto, convencer o marido a incendiar o caderno. Ambos descem para a sala de estar, onde Annie já havia preparado a lareira. Em prantos, ela implora para que Steven jogue o caderno no fogo. “Você tem que jogar”. Annie se declara a um marido atônito e pede uma última vez para que ele atire o caderno no fogo. Steven vai em direção à lareira.

Ele para. “Eu não vou mais fazer isso com você.”. Annie está incrédula. “Não, isso não vai te ajudar. Você está doente, Annie. Eu preciso chamar a polícia.”.

Annie não hesita. Ela pega o caderno das mãos de Steven e o atira na lareira.

De repente, Steven é engolido por chamas. Annie, horrorizada, assiste ao marido sendo queimado vivo.

Do momento em que Annie e Steven descem para a sala até a recusa de Steven em jogar o caderno na lareira, todas as ações são cobertas por um único plano: uma panorâmica para a esquerda que inicia enquadrando a escada no fundo do quadro e acompanha os personagens andando até a frente da lareira, terminando com um pequeno *travelling* de aproximação (Figuras 24 e 25).

⁸⁵ Em um livro, Annie encontra marcado um capítulo sobre a invocação do demônio Paimon, o Rei da Maldade que traria riquezas a seu invocador. Paimon teria preferência pelo corpo masculino. Essa informação é necessária à compreensão da narrativa para aqueles que leem esta análise sem terem assistido ao filme.

Figura 24 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 25 - Final da panorâmica/do *travelling*

Fonte: Hereditário... (2018)

Durante todo o diálogo e todas as ações, não há cortes. A ausência de cortes afeta o ritmo da montagem — não exatamente trazendo lentidão à narrativa, mas contribuindo para a construção da antecipação. Somado à ausência de corte, há a informação de que Annie irá morrer: a própria personagem afirma seu destino — “Se destruímos esse caderno... ele vai me levar também”. Assim, o espectador antecipa o momento da morte de Annie.

A câmera está parada, enquadrando as duas personagens. Annie está em um estado deplorável de lamentações e Steven não expressa reações. O diálogo é demorado; o plano é longo, o corte parece nunca vir. A imobilidade da câmera somada à duração do plano e à demora da consolidação da morte profetizada por Annie dinamizam temporalmente a percepção do espectador, que antecipa os acontecimentos. Cria-se, assim, tensão, acentuada por uma música extradiegética constante que acompanha o plano desde seu início: as notas começam graves e tornam-se cada vez mais agudas, até que uma nota aguda é prolongada quando Steven dirige-se à lareira. A música, assim, contribui para a animação temporal (CHION, 2011) do plano.

Não podemos dizer que há suspense, pelo menos não o suspense teorizado por Hitchcock (TRUFFAUT; SCOTT, 2020), porque aqui não há uma lacuna de conhecimentos entre o espectador e Annie: sabemos tanto quanto ela — há uma focalização interna (GAUDREULT; JOST, 2009) em Annie. Na verdade, é interessante observar que, durante o filme, a focalização é majoritariamente interna variável entre Annie e Peter; a focalização espectral resume-se praticamente aos momentos antecipatórios da morte de Charlie (como visto na seção anterior) e à sequência final do filme⁸⁶. Nesses momentos, a focalização espectral é utilizada para gerar suspense, enquanto a focalização interna é utilizada para causar o efeito de surpresa: somos surpreendidos quando Steven pega fogo no lugar de Annie.

⁸⁶ Há um outro momento de focalização espectral no filme além dos mencionados: quando Annie vai pela terceira vez à casa de Joan, em busca de explicações após descobrir que a mulher já conhecia sua mãe, a porta da casa está trancada. Não há ninguém dentro, a câmera posiciona-se no interior do apartamento e vemos que, na mesa, há uma espécie de cenário ritualístico com a foto de Peter. Annie, entretanto, não tem conhecimento disso — ela bate desesperadamente na porta, sem sucesso.

Diferentemente do processo enunciativo que acontece na morte de Charlie, por exemplo, em que há marcas de enunciação que sublinham elementos diegéticos (o poste, o amendoim) e indexam o trágico acontecimento, aqui toda informação nos chega através de Annie. Surpreendemo-nos junto com ela.

Apenas quando Steven recusa o pedido de Annie, vem o corte. Vemos um plano médio de Annie, e uma panorâmica para a esquerda (Figuras 26 e 27) a acompanha enquanto ela arranca a caderneta das mãos do marido e a atira no fogo. A nota aguda continua até aqui, contribuindo para a antecipação: a expectativa sobre o momento de trégua da nota potencializa exponencialmente a tensão do momento. Vemos, então, Steven ser engolido pelas chamas: em outra panorâmica (para cima), a câmera acompanha as chamas subirem de seus pés à sua cabeça (Figuras 28 e 29).

Figura 26 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 27 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 28 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 29 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Os planos são mais curtos, e as panorâmicas são rápidas. A nota aguda é interrompida pelo ruído das chamas e os gritos de Steven, mas a música não para — sons agudos continuam e misturam-se à confusão sonora diegética da cena. Todos esses elementos intensificam o ritmo, aumentando o contraste com o plano único e longo que os antecedeu. E, então, o emblemático plano do filme: um enquadramento aberto, lateralizado e com foco total de Annie encarando o marido em chamas (Figura 30).

Figura 30 - Plano conjunto de Annie e Steven



Fonte: Hereditário... (2018)

Aqui, percebemos novamente a construção da antecipação pela enunciação, mas de uma forma diferente daquela empregada na morte de Charlie. Enquanto lá, a antecipação é construída a partir da focalização espectral — com marcas enunciativas sublinhando índices que, juntos, convergem na morte da menina — e de um ritmo sonoro e visual intenso e crescente, aqui o caso é outro: a antecipação surge da espera da consolidação de um acontecimento profetizado por Annie e é acentuada pela dilatação temporal através de um ritmo mais lento da montagem (um plano único) acompanhado de uma música com agudos cada vez mais frequentes e que, em determinado momento, congelam. Apesar da diferença, a antecipação aqui também se relaciona com o horror da morte moriniano: é a antecipação da morte (literalmente); dessa vez, da morte de Annie. A enunciação opera de forma a evocar esse horror no próprio espectador através da criação de antecipação que, novamente, é seguida por ruptura — o rompimento dos ritmos da montagem e do som; e o rompimento da expectativa do espectador: quem morre não é Annie, mas Steven. Vemos, por fim, um *close-up* do homem pegando fogo e, depois, da mulher horrorizada. Uma luz perpassa a sala e parece entrar em Annie e, então, sua expressão se neutraliza — o que antes assombrava sua família agora possuiu seu corpo.

A quebra da expectativa e dos ritmos é logo seguida por uma ruptura na própria imagem: depois do *close-up* de Annie, corta-se para um plano de estabelecimento da casa dos

Graham durante o dia (Figura 31). Então, um corte sem alteração de enquadramento: de repente, é noite⁸⁷ (Figura 32).

Figura 31 - Frame anterior ao corte



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 32 - Frame posterior ao corte



Fonte: Hereditário... (2018)

É interessante perceber como esse corte, que denota a passagem do tempo, parece também se relacionar com o que acabou de ocorrer: a morte de Steven. Um corte repentino, uma mudança de estado instantânea acompanhada de uma alteração da ambiência sonora: um ponto de sincronização (CHION, 2011) — dia, noite. Vida, morte.

Ademais, é importante destacar o emprego, recorrente no longa e presente nesta sequência, de *close-ups* das personagens com as feições deformadas pelo horror⁸⁸ (Figuras 33 a 35).

⁸⁷ Nesse plano (Figura 32), percebe-se que há várias pessoas nuas no entorno da casa. A percepção de tais personagens depende de um olhar atento, mas já é um claro movimento de focalização espectral: nós sabemos que essas pessoas cercam a casa; Peter, que dorme no quarto no plano seguinte, não.

⁸⁸ Esse tipo de plano é recorrente em outros filmes de Ari Aster — como em *Münchhausen* (2013) (Figura 4), *Beau* (2011) (Figura 5) e *Midsommar* (2019) (Figura 7).

Figura 33 - *Close-up* de Annie



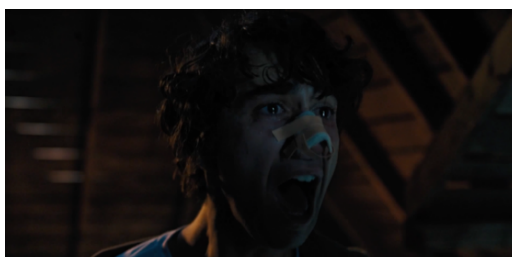
Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 34 - *Close-up* de Annie



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 35 - *Close-up* de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

As expressões faciais das personagens são distorcidas pelo horror que brota de suas profundezas, à semelhança da obra-prima de Munch (Figura 36).

Figura 36 - O grito, de Edvard Munch



Fonte: Google imagens

O emprego do *close-up* aqui traduz, na materialidade do rosto do ator, o horror que toma conta da personagem. Esses planos surgem em momentos nos quais as personagens encaram a morte de perto — Annie vê o filho morto em um sonho (Figura 33); Annie vê o marido em chamas (Figura 34); Peter testemunha a mãe degolando-se ao lado de desconhecidos (Figura 35). O que sentem essas personagens é um horror que não cabe em suas palavras, e é por isso que não recorrem a elas; apenas berram. Nesse sentido, Balász (2009, p. 275, tradução nossa) afirma que

A expressão facial é a mais subjetiva manifestação do homem, mais subjetiva ainda do que a fala, porque o vocabulário e a gramática estão sujeitos a convenções e regras mais ou menos universais, enquanto a representação dos traços faciais [...] não é governada por regras objetivas, ainda que seja em larga medida uma questão de imitação. O *close-up* torna objetiva essa que é a mais subjetiva e individual das manifestações humanas.⁸⁹

Desse modo, o *close-up*⁹⁰ traz à tona, à materialidade do rosto, o horror que vive amortecido nos humanos. O *close-up* de rostos horrorizados em face da morte é uma das máximas representações da *enunciação do horror da morte*.

3.2.4 Morte de Annie

Peter está deitado em sua cama, dormindo. É noite, após a morte de Steven. Peter descansa, machucado — ele quebrou o nariz mais cedo em um episódio semelhante a uma possessão durante a aula.

Peter acorda. Está escuro e, na parede do seu quarto, há uma figura humana grudada no teto: é Annie. Peter não a vê. A figura sai voando pelo corredor. O menino se levanta e, lentamente, anda pela casa à procura dos pais. Ninguém lhe responde, a casa está deserta e silenciosa. Peter desce para a sala, onde encontra o corpo do pai carbonizado. Em choque, ele chora. Annie continua à espreita no teto, mas Peter ainda não a vê.

Peter para de chorar. Algo parece estranho. Ele vira-se para trás e percebe um homem nu sorridente encarando-o. Baque. Peter olha para o teto. Não há nada lá. Então, Annie surge

⁸⁹ Original: “Facial expression is the most subjective manifestation of man, more subjective even than speech, for vocabulary and grammar are subject to more or less universally valid rules and conventions, while the play of features [...] is a manifestation not governed by objective canons, even though it is largely a matter of imitation. This most subjective and individual of human manifestations is rendered objective in the *close-up*”.

⁹⁰ Um filme que leva ao extremo essa potencialidade do *close-up* teorizada por Balász (2009) é *A paixão de Joana d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928, dir. Carl Dreyer), através dos closes das personagens que compõem o julgamento da mulher — traduzindo em imagens os sentimentos que não poderiam ser racionalizados por palavras.

das sombras e corre atrás do filho. O garoto foge para o sótão, onde se tranca. Annie, grudada no teto como uma aranha, bate repetidamente a cabeça na portinhola do sótão, enquanto Peter implora para que a mãe pare.

Ela para. Silêncio.

Peter olha em volta. O sótão está cheio de moscas. Em um canto, ele percebe velas em torno do que parece ser a marca de um corpo sem cabeça — o local onde antes estava o corpo de Ellen, descoberto por Annie. Peter não vê, mas há pessoas nuas escondidas nas sombras. Ele anda até as velas e descobre uma foto de seu rosto com os olhos furados.

Convencido de que está sonhando, o garoto estapeia-se tentando acordar, mas sua atenção é captada por um ruído. Ele olha para cima e vê a mãe pendurada no teto pelo pescoço, degolando a si mesma com um fio. Sangue espirra de sua jugular enquanto os movimentos de suas mãos se aceleram. Apavorado, Peter percebe a presença dos desconhecidos nus. Ele corre para a janela e se joga no jardim. O ruído do degolamento de Annie continua e, então, cessa. Ouvimos seu corpo caindo no chão, mas não o vemos — estamos olhando para Peter de bruços no jardim. Uma sobra passa por cima de seu corpo e, então, uma luz (a mesma que atingira Annie anteriormente) paira sobre Peter. O demônio agora está em seu corpo.

Peter vê o corpo da mãe flutuando até a casa da árvore. Ele sobe na construção e encontra uma dezena de pessoas nuas ajoelhadas. A cabeça de Charlie com uma coroa artesanal está espetada em um corpo de sucata. O corpo de Annie e de Ellen, ambos sem cabeça, estão também ajoelhados. Todos os corpos parecem saudar a cabeça de Charlie.

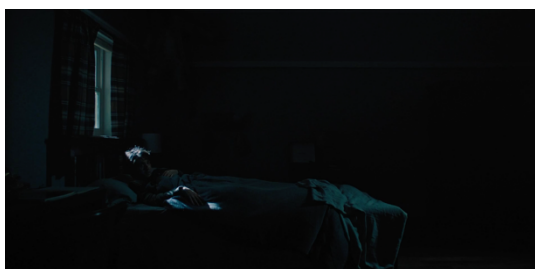
Joan está lá. Descobrimos, então, que Peter não é mais Peter; é Charlie. E que Charlie era o demônio Paimon, cujo corpo foi corrigido (Paimon tem preferência por corpos masculinos). Charlie, no corpo de Peter, é coroada. E, então, completa-se o ritual: Paimon foi invocado com sucesso: “Salve, Paimon!”

Percebe-se que, nesta sequência, a morte de Annie não é o fato central — diferentemente do que ocorre com a morte de Charlie e de Steven. Nas outras sequências, tudo se encaminha para a morte da personagem, que se configura como o ponto climático da ação. Aqui, a centralidade vai para a resolução do conflito: a coroação de Paimon. Contudo, é importante observar como aqui também há uma dinâmica de antecipação-ruptura que envolve a morte de Annie.

O primeiro ponto a se destacar é a focalização: nesta sequência, a focalização espetatorial retorna. O espectador está em vantagem cognitiva em relação a Peter “graças unicamente à sua posição (posição que lhe é atribuída pela câmera)”, ou seja, há uma manobra enunciativa desempenhada através do enquadramento, que fornece, “no interior de um só plano,

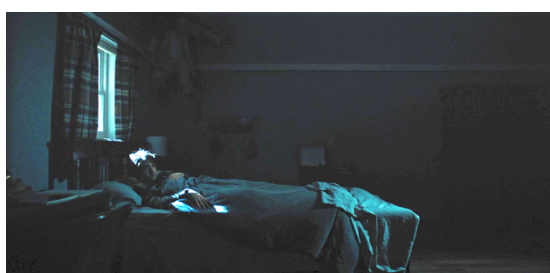
informações ignoradas pelos personagens” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 180). Estamos novamente diante de um caso em que as informações não chegam ao espectador através das personagens, o que cria uma marca (METZ, 2015): o enquadramento favorece aquele que assiste ao filme (Figuras 37 e 38). Peter não vê Annie, mas nós a vemos.

Figura 37 - Annie suspensa no teto do quarto de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 38 - Annie suspensa no teto do quarto de Peter (brilho aumentado)



Fonte: Hereditário... (2018) (efeito nosso)

O mesmo acontece depois, quando Annie é mostrada ao fundo do quadro no teto da sala enquanto, em primeiro plano, Peter encara o corpo do pai (Figura 39). E, também, no sótão, quando uma mulher nua aparece escondida nas sombras, atrás de Peter (Figuras 40 e 41).

Figura 39 - Annie suspensa no teto da sala



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 40 - Mulher nua escondida no sótão



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 41 - Mulher nua escondida no sótão (brilho acentuado)

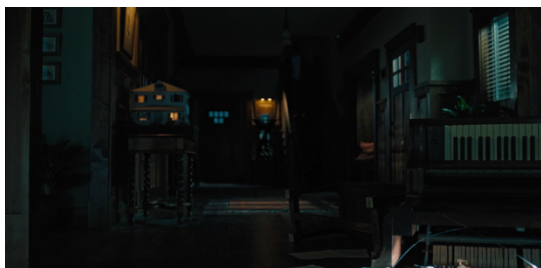


Fonte: Hereditário... (2018) (efeito nosso)

Assim, voltamos ao suspense hitchcockiano originado da diferença de saberes entre personagem e espectador. Somado a isso, há a duração dos planos e a lentidão de movimentos da câmera. Planos longos que acompanham a vagarosa caminhada de Peter pela casa: a câmera acompanha-o pelo corredor enquanto ele procura os pais.

Depois, corta-se para a sala de estar. O enquadramento aberto mostra Peter descendo as escadas no fundo do quadro. Em um *travelling* lento, a câmera aproxima-se de seu rosto enquanto ele se aproxima da câmera (Figuras 42 e 43).

Figura 42 - Início do *travelling*



Fonte: Hereditário... (2018)

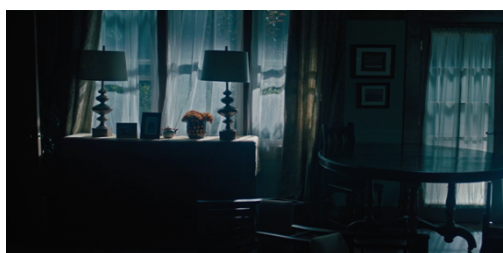
Figura 43 - Final do *travelling*



Fonte: Hereditário... (2018)

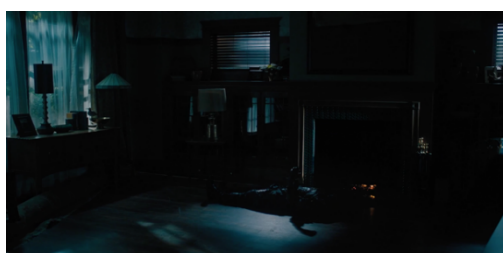
Temos, então, um momento de ocularização interna secundária⁹¹ (GAUDREAULT; JOST, 2009): do rosto de Peter, corta-se para o contraplano da sala. É o ponto de vista do menino. Uma vagarosa panorâmica para a direita abrange a sala bagunçada e, no final do percurso, revela Steven carbonizado (Figuras 44 e 45).

Figura 44 - Início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 45 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

A lentidão da câmera e a longa duração dos planos somam-se à vantagem cognitiva do espectador para aumentar a antecipação. Há um padrão aqui: um ritmo vagaroso no movimento de Peter em quadro, no movimento da câmera e na montagem. Esse padrão é reforçado pelo som: primeiro, silêncio musical diegético (GORBMAN, 1987). Depois, quando cortamos para sala, surge uma faixa musical em *off* que se inicia grave e se torna cada vez mais aguda. Novamente, um padrão. E, como afirma Chion (2011), os padrões criam a expectativa sobre sua quebra.

Quando Peter escuta o baque e olha para o teto da sala, a música crescente cessa: ruptura — um ponto de sincronização (CHION, 2011). O silêncio diegético domina por um instante, até que Annie surge da escuridão e corre atrás do filho.

⁹¹ Alguns segundos depois, temos outro momento de ocularização interna secundária em Peter aos moldes do anterior: uma panorâmica lenta abrange o corpo carbonizado de Steven.

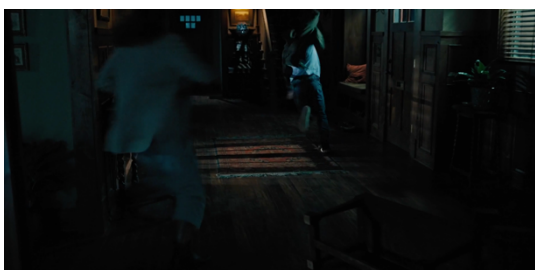
Aqui, temos outro ponto de sincronização: quando Annie surge, a música volta com ritmo frenético. É o clássico *jumpscare*. Os personagens correm e uma rápida panorâmica para a direita os acompanha (Figuras 46 e 47).

Figura 46 - Annie surge da escuridão - início da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 47 - Final da panorâmica



Fonte: Hereditário... (2018)

O corte vem mais rápido e no próximo plano, que acompanha Peter subindo no sótão enquanto a mãe o persegue, o movimento da câmera também é ágil. Os ritmos sonoros e visuais contrastam com o silêncio e a lentidão da montagem que os precedem.

Annie bate repetidamente a cabeça na porta do sótão, até que o ruído cessa. Assim, temos novamente a antecipação gerada pelo ritmo vagaroso da montagem e silêncio diegético: os planos que mostram Peter explorando o sótão são mais longos; a movimentação da câmera é lenta. Escutamos apenas os sons diegéticos — o ruído das moscas, o passo de Peter. Há também um momento de ocularização interna secundária em Peter semelhante ao anterior, com uma panorâmica lenta para a direita que abrange o sótão.

Quando Peter percebe sua foto, surge novamente uma faixa musical aguda e crescente, que reforça a antecipação. No momento em que Peter desconfia estar sonhando, a música cessa. Peter estapeia-se e voltamos ao silêncio diegético.

Um ruído fora de quadro surge. Em um *close-up*, Peter imobiliza-se e, com dificuldade olha para cima. A frequência sonora aguda e extradiegética retorna. Corte. Vemos, em

contraplongê, Annie decepando seu pescoço. A intercalação entre os *close-ups* de Peter (Figura 48) e o plano de Annie (Figura 49) soma-se ao posicionamento da câmera (a contraplongê destaca que a câmera está posicionada no mesmo local onde antes estava Peter: abaixo do corpo de Annie) para resultar em uma ocularização interna secundária em Peter. Contudo, além de servir para significar a ocularização em Peter, o ângulo da câmera também contribui para conduzir a percepção do espectador sobre o horror da imagem de Annie degolando-se, colocando-o literalmente abaixo dela.

Figura 48 - *Close-up* de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 49 - Plano de ocularização de Peter



Fonte: Hereditário... (2018)

O surgimento do ruído fora de quadro estimula a escuta causal (CHION, 2011): o espectador não sabe sua causa, então imagina qual seria sua fonte, aumentando a antecipação e o suspense. Quando a fonte sonora é mostrada, o som encobre-se de uma natureza grotesca e repugnante: é a reciprocidade do valor agregado (CHION, 2011). Assim, ao mostrar Annie degolando a si mesma, o som do atrito do fio com a pele torna-se ainda mais repugnante, contaminado pela repugnância da imagem.

Peter está imóvel. A frequência sonora extradiegética continua sua crescente, acompanhada do ruído do degolamento. Então, uma nota aguda e silêncio. Peter percebe as pessoas nuas escondidas na sombra. A música cessou, ouvimos apenas os ruídos diegéticos (destaque para o som provocado por Annie, que continua). Apavorado, o menino atira-se da

janela. O ruído do fio no pescoço de Annie continua fora de quadro e, de repente, cessa. Instantes depois, ouvimos um baque surdo. Não precisamos de mais nada para concluir o que acontecera: o corpo decapitado e sem vida de Annie caiu no chão do sótão. Mesmo sem visualizar o acontecimento, compreendemo-lo, porque aqui o som basta para significá-lo na mente espectral devido ao “dualismo de direito do filme sonoro” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 43): o filme sonoro é uma narrativa dupla — do som e da imagem — e tais narrativas imbricam-se fortemente, mas não são a mesma⁹².

Percebe-se novamente nesta sequência a criação de antecipação através da expectativa diante da quebra de um padrão: um ritmo vagaroso da montagem, a lentidão da câmera, a lentidão dos movimentos dentro de quadro e o silêncio diegético. E, novamente, a antecipação é sucedida por uma ruptura — a ruptura do padrão estabelecido pela mudança de ritmo e pela quebra do silêncio diegético.

Novamente, podemos relacionar esse movimento de antecipação e ruptura com o sentimento de horror da morte. A antecipação, como já visto, é a própria antecipação da morte — a antecipação da morte das personagens, criada através dos mecanismos enunciativos do filme e que transborda para o espectador, evocando nele o estado de espírito de alerta resultante da antecipação da morte. Tal estado de espírito é análogo àquele provocado pela consciência da realidade da morte, da aniquilação do ser (MORIN, 1988) — relembremos: antecipamos a morte porque temos horror dela, e temos horror dela porque a antecipamos.

A atitude de antecipar a morte é a atitude de convocá-la para o mundo dos vivos. Antecipando o falecimento das personagens através da enunciação, os mecanismos enunciativos fazem surgir a morte na consciência do espectador antes que ela ocorra de fato. E isso gera tensão, gera medo. Gera horror diante do que ainda está por vir: a ruptura final. A ruptura da vida. A morte.

Por fim, vale também destacar como a enunciação fílmica sublinha o caráter grotesco e repugnante da morte. A repugnância, como visto em Carroll (1999), é um importante constituinte do gênero do horror e, neste filme, ela é atada à morte — para Morin (1988, p. 28, grifo do autor), os efeitos do horror da morte nos vivos relacionam-se ao “*horror da decomposição do cadáver*”:

⁹² Gaudreault e Jost (2009, p. 42) citam o exemplo de um filme publicitário francês para provar a dualidade narrativa do cinema sonoro: na imagem, “um copo que, diante de um fundo neutro, se esvaziava sozinho enquanto se ouviam trechos de conversas (‘beba mais um copo antes de partir!’), ruídos de pneus de um automóvel que partia e, finalmente, o horrível choque provocado por um acidente”. Para os autores, havia aqui duas histórias entre as quais o espectador estabelecia uma relação de causa e efeito: “uma muito simples, a exibição de um copo que se esvazia, a outra, mais complexa, inteiramente sugerida por palavras e sons”.

A impureza do morto é a sua putrefação e o tabu da impureza que afeta os parentes, obrigados a cobrir-se com um sinal distintivo ou a esconder-se, é o próprio luto, isto é, a quarentena da família, na qual grassa o contágio da morte. Assim, as ondas mais poderosas das perturbações que se manifestam por intermédio do funeral e do luto têm base no cadáver que apodrece, aquela coisa horrível, aquele ‘não seu quê, que não tem nome em nenhuma língua’ (MORIN, 1988, p. 28).

Hereditário (2018) atravessa esse tabu e expõe a impureza da morte, recobrando-a com seu véu repugnante. Para tanto, são utilizados signos que se tornam índices da decomposição cadavérica: formigas e moscas (Figuras 50 e 51).

Figura 50 - Cabeça de Charlie na estrada



Fonte: *Hereditário...* (2018)

Figura 51 - Peter coberto de formigas no sonho de Annie



Fonte: *Hereditário...* (2018)

Além disso, há um destaque enunciativo para essa qualidade da morte — os planos ilustrados acima são enquadrados de perto, em *close-ups*; ademais, quando Annie aparece degolando-se na sequência final, por exemplo, há três planos que a enquadram sucessivamente mais de perto. Primeiro, um plano de corpo inteiro (Figura 48). E, logo depois de um *close-up* de Peter, um meio primeiro plano⁹³ de Annie (Figura 52) seguido de um primeiro plano (Figura 53).

⁹³ Utilizamos, aqui, o termo “primeiro plano” como sinônimo de “*close-up*”.

Figura 52 – Meio primeiro plano de Annie



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 53 - Primeiro plano de Annie



Fonte: Hereditário... (2018)

É evidente o movimento de sublinhamento da crueza e materialidade da morte⁹⁴ através dos cortes de aproximação. Novamente, há uma hipercondução da percepção espectral por parte da articulação da enunciação, que revela o filme como construção enunciativa, como discurso — outra marca reflexiva. Cria-se assim uma hiperbolização da morte que acentua seu caráter material; outro exemplo é a preocupação demonstrada pela inteligibilidade do impacto de Charlie no poste, comentada na seção 4.2. Ari Aster convida o espectador a experienciar a morte *de perto*.

3.2.5 Outros procedimentos enunciativos

Além da análise das sequências de morte em *Hereditário* (2018), também é importante destacar procedimentos enunciativos que se distribuem ao longo da obra e carregam grande potencial sógnico. Tratem, aqui, de dois deles.

3.2.5.1 *Tloc!*

Primeiro, tratemos de um elemento distribuído ao longo de *Hereditário* (2018) e que carrega grande importância narrativa: o estalar da língua de Charlie — *tloc!* Esse ruído diegético, isoladamente, não constitui uma marca enunciativa; o que nos interessa aqui é o agenciamento enunciativo de tal som, ou seja, a maneira como esse ruído é *enunciado*.

É no funeral de Ellen em que somos apresentados ao estranho hábito de Charlie. A cena inicia-se com um plano de Annie discursando sobre sua mãe. Além de sua voz e de um ruído ambiente, silêncio diegético. Ela fala sobre Ellen — “Minha mãe era uma mulher muito discreta e reservada”. Enquanto Annie discursa, sua voz transforma-se em uma voz *over* e vemos um plano de Charlie ao lado do caixão da avó. Ela olha para o caixão e logo vemos seu

⁹⁴ Essa atitude pode ser identificada ao longo da trajetória de Aster como cineasta — um exemplo é o *close-up* do ancião cujo rosto foi despedaçado em *Midsommar* (Figura 6).

ponto de vista (ocularização interna secundária): o cadáver de Ellen. Corte; um plano detalhe do colar da avó (uma imagem que reaparecerá ao longo do filme: o símbolo da seita de Ellen). Então, inicia-se em *off* uma frequência sonora crescente. Voltamos para o plano de Charlie; ela olha para trás e vê um homem sorrindo e encarando-a.

De volta a Annie: um plano médio frontal da personagem, que continua seu discurso. Além da voz da personagem, a frequência sonora continua, agora constante. Criou-se, assim, um conjunto audiovisual mais ou menos homogêneo e padronizado. Então, *tloc!* O ruído, inicialmente estranho, surge fora de quadro.

Um *close-up* de Peter olhando para a mãe. *Tloc!*

Close-up de Steven. *Tloc!* Steven olha para baixo.

Vemos seu ponto de vista: um plano sobre o ombro de Charlie. A menina desenha um retrato da mãe.

Finalmente, um *close-up* de Charlie. Ela estala a língua: *tloc!*

Percebe-se que o ruído sonoro produzido por Charlie é apresentado no filme como um elemento de ruptura: primeiro, um conjunto audiovisual mais ou menos padronizado que — *tloc!* — é quebrado repentinamente por um som acusmatizado cuja fonte logo é visualizada. (CHION, 2011). Mais adiante, quando Peter leva Charlie para a festa que desembocará em sua morte, a enunciação do ruído segue a mesma dinâmica: o *tloc!* surge fora de quadro, em um primeiro plano de Peter dirigindo. Peter reage ao som olhando para o retrovisor, e é nesse momento que vemos Charlie num plano detalhe do espelho.

Chion (2011, p. 61) afirma que “um som ou uma voz deixados acusmáticos criam, com efeito, um mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte”⁹⁵. Nos exemplos citados, é exatamente isso que acontece: a acusmatização inicial do som cria um suspense e uma *antecipação* em relação à revelação da fonte sonora, que acontece logo depois. E, além disso, o som surge como *ruptura* de um padrão audiovisual mais ou menos consolidado.

Contudo, ao final do primeiro ato do filme, Charlie morre — e a enunciação do ruído complexifica-se. O som volta a aparecer novamente depois que Annie é apresentada por Joan a uma maneira de invocar a filha. Annie está no carro, ela chora enquanto dirige para casa. A ambientação sonora (ruído do motor) mistura-se aos sons emitidos pelo pranto de Annie e a uma grave e crescente frequência sonora em *off*. Novamente, o padrão do som *off* somado à

⁹⁵ Ou seja, estimula a escuta causal (CHION, 2011).

duração mais longa do plano (um *close-up* lateral de Annie) também criam um estado de antecipação.

Tloc!

O som *off* é interrompido e Annie assusta-se. Ela olha para trás, procurando a fonte do som, mas não há ninguém além dela no veículo.

Aqui, o ruído surge novamente como ruptura de um padrão pré-estabelecido. A reação de Annie, a interrupção da música e o surgimento repentino do estalo constituem um ponto de sincronização (CHION, 2011). Essa mesma dinâmica ocorre mais à frente no filme, quando Peter escuta o estalo em sala de aula: um som *off* crescente que é interrompido pelo *tloc!* — antecipação e ruptura.

Essa dinâmica soma-se a outro fator para complexificar a enunciação do estalar da língua de Charlie. Até a morte da personagem, podemos considerar o som um ruído diegético, esteja sua fonte dentro ou fora de quadro. Após a morte da menina, a posição do som é alterada: ele é diegético, porque as personagens reagem a ele, mas não está dentro nem fora de quadro. Antes, o padrão seguido era o de ruptura seguida da revelação da fonte; agora, a revelação da fonte não ocorre, uma vez que tal fonte não está presente (pelo menos materialmente) na diegese. Agora, o som em questão caracteriza-se justamente pela ausência material de sua fonte e, ademais, sua enunciação passa a ser caracterizada por um processo de auricularização interna secundária (GAUDREAULT; JOST, 2009) — sabemos que compartilhamos o ponto de escuta de Annie e Peter pelo conteúdo da imagem: na cena da sala de aula citada acima, apenas Peter ouve o ruído, porque apenas ele reage ao som. A soma desses fatores (ausência da fonte sonora e auricularização interna secundária) parecem caracterizar o que Chion (2011, p. 64) chama de “som interno”: o som que, “estando situado no presente da ação, corresponde ao interior tanto físico quanto mental de uma personagem”.

Esse som interno passa a funcionar como um signo indicial — já que “indica uma outra coisa com a qual ele está actualmente ligado” (SANTAELLA, 1990, p. 90). Assim, sempre que surge como som interno após a morte de Charlie, o estalar da língua recupera na mente do espectador a morte da menina (uma vez que está de fato conectado a ela), criando, desse modo, uma imagem de ausência: *Charlie está morta*.

Essa imagem de ausência dialoga intimamente com as ideias teorizadas por Morin (1988). Para o autor, como já explanado, o horror da morte é disparado no humano pela consciência da aniquilação da subjetividade — ou seja, pelo entendimento de que a morte significa vazio, ausência do ser. O processo enunciativo do ruído da língua de Charlie traz à tona justamente esse vazio, essa ausência.

3.2.5.2 A trágica casa de bonecos

Conforme Metz (2015, p. 167, tradução nossa⁹⁶):

muitos planos estão livres de qualquer marca. Eu não detecto neles — ou, melhor, não facilmente — nem um sinal de atribuição a uma personagem (por isso eu os chamo de objetivos), nem mesmo um traço de intervenção direta por parte de um agenciamento enunciativo. Esses são planos (ou sons) ‘ordinários’.

Esses planos são os *nobody's shots* — planos de ninguém. São aparentemente neutros, mas, como o semiólogo afirma (METZ, 2015, p. 168, tradução nossa⁹⁷), “não há imagens neutras” porque

todo elemento visual ou sonoro no filme, mesmo que não se encaixe nas categorias principais de voice-off, mise-en-abyme, e por aí em diante, mesmo que seja realmente um dos tipos mais ‘ordinários’, é construído a partir de múltiplas decisões implicando uma *atividade*. (METZ, 2015, p. 168⁹⁸, grifo do autor, tradução nossa)

Nessa perspectiva, toda manifestação audiovisual no filme é *construída* e, portanto, é orientada. A “enunciação” (que não é a mesma coisa que suas marcas) é “onipresente e responsável por todos os pormenores” (METZ, 2015, p. 168, tradução nossa⁹⁹). A partir dessa ideia, podemos analisar um conjunto de imagens persistentes em *Hereditário* (2018) para investigar o possível significado que dele emana e suas relações com o horror da morte.

Ao longo do filme, são recorrentes os enquadramentos abertos abrangendo diferentes cômodos da casa dos Graham. A câmera está fixa ou move-se muito lentamente. Os personagens são enquadrados de corpo inteiro, a profundidade de campo é alta — o foco é total — e não há distorções visíveis de lente. É como se a lente da câmera fosse muito maior do que aqueles ambientes; como se filmássemos miniaturas (Figura 54).

⁹⁶ Original: “Many shots are free of any particular marker. I do not detect in them— or, rather, not easily—either a sign of attribution to a character (that is why I have called them objective) or even a trace of direct intervention by an enunciative agency. These are “ordinary” images (or sounds)”.

⁹⁷ Original: “There are no neutral images”.

⁹⁸ Original: “Every visual or sonic element in film, even if it does not fit into the main categories such as voice-off, mise-en-abyme, and so on, even if it is really one of the most “ordinary” types, is built on multiple decisions implying an *activity*”.

⁹⁹ Original: “Enunciation [...] is omnipresent and answerable for every detail”.

Figura 54 - Enquadramento-miniatura



Fonte: Hereditário... (2018)

Percebe-se que muitos desses planos são lateralizados, como se o espectador encarasse um palco italiano. Há, contudo, um enquadramento específico que também parece remeter a miniaturas, mas difere dessa composição (Figura 54): os planos zenitais de Charlie caminhando no bosque e do escritório de Steven (Figuras 55 e 56).

Figura 55 - Enquadramento zenital



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 56 - Enquadramento zenital

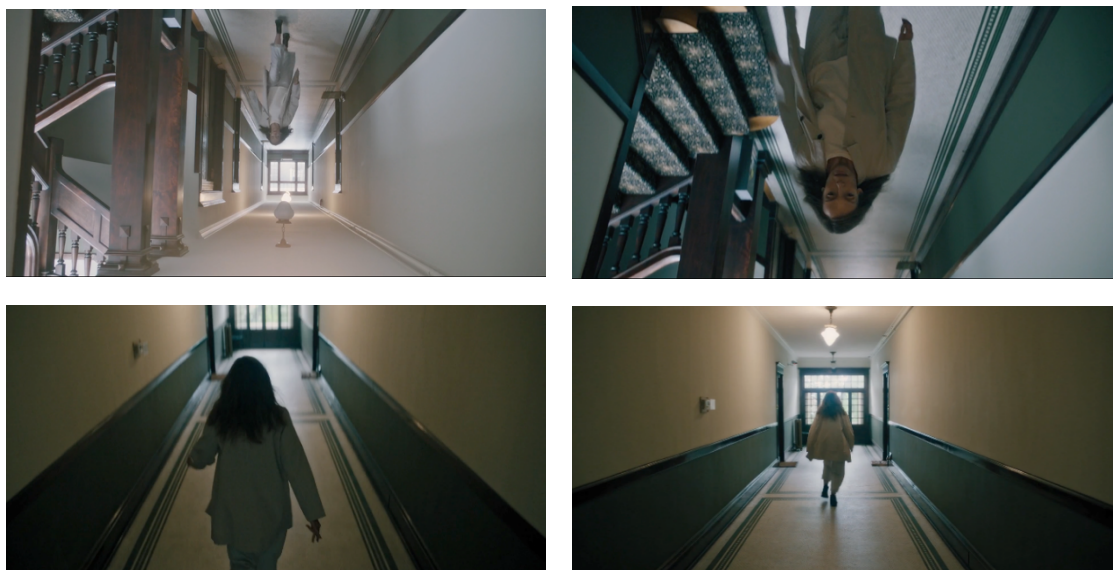


Fonte: Hereditário ...(2018)

Diferentemente dos enquadramentos anteriores, o ângulo da câmera afasta a percepção de neutralidade nestes planos. A câmera colocada em uma *plongê* absoluta — também chamado de enquadramento zenital ou demiúrgico — chama a atenção para si mesma: a angulação particular da câmera, afastada da frontalidade “neutra”, constitui portanto uma marca reflexiva. Tal marca parece evocar a mesma percepção daquela observada nos planos anteriores: como a câmera parece muito maior do que os objetos profílmicos (o que é acentuado pelo foco total e pela geometrização característica do ângulo zenital), dá-se a impressão de que o que está diante da lente é uma miniatura.

O termo *demiúrgico*, que por vezes caracteriza esse tipo de quadro, deriva do vocábulo *demiurgo* — que, no pensamento platônico, dá nome à “inteligência ordenadora do cosmos” (LIMA, 2020, p. 54), ao “deus-artesão” (LIMA, 2020, p. 37), “criador e pai do mundo (LIMA, 2020, p. 55). Nos enquadramentos citados acima, a câmera parece evocar essa ideia de um olho-deus, um olho imponente, maior do que o universo que vê — e não apenas que vê, mas que cria e ordena. Essa interpretação traz um quê de exibicionismo para a câmera, que é acentuado em um plano específico do filme: quando Annie corre para a casa de Joan, em busca de respostas sobre a presença da mulher nas fotos da mãe, a câmera a filma em um plano que começa de cabeça para baixo e, em uma panorâmica vertical, acompanha a protagonista enquanto ela anda pelo corredor do prédio de Joan (Figura 57). É quase como se a câmera se exibisse sua liberdade diante das marionetes que enquadra.

Figura 57 - Câmera exibicionista



Fonte: Hereditário... (2018)

A transformação dos Graham em bonecos, miniaturas é reforçada no início do filme — com o *travelling* em direção à miniatura da casa dos Graham, onde Steven e Peter surgem — e no final, com o último plano do longa (Figura 58):

Figura 58 - Plano final



Fonte: Hereditário... (2018)

O recorte da casa da árvore sobre o fundo preto redobra a percepção de uma maquete, de uma *casa de bonecos*. Essa associação não é gratuita, afinal as miniaturas são parte integrantes da narrativa: são o trabalho de Annie e o *hobby* de Charlie. Elas aparecem, também, em momentos aparentemente aleatórios inseridos pela montagem. Por exemplo, entre dois planos da festa a que Peter leva Charlie (um plano da amiga de Peter reenquadrada pelos adolescentes e o plano conjunto dos dois conversando), há dois planos de Annie posicionando uma miniatura de Ellen na maquete do quarto dela e do marido (Figuras 59 e 60).

Figura 59 - Annie e a miniatura de Ellen



Fonte: Hereditário... (2018)

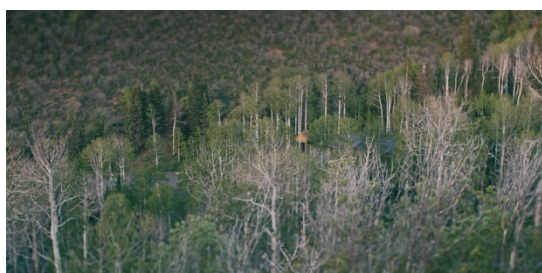
Figura 60 - Annie e a miniatura de Ellen



Fonte: Hereditário... (2018)

Outros exemplos são o plano de uma maquete da floresta que envolve a casa dos Graham servindo como transição entre cenas (Figura 61) e a maquete de uma creche inserida logo após a discussão travada por Annie e Peter no jantar (Figura 62).

Figura 61 - Maquete da floresta



Fonte: Hereditário ... (2018)

Figura 62 - Maquete da creche



Fonte: Hereditário... (2018)

E, claro, não podemos deixar de colocar lado a lado a maquete em processo de construção pelas mãos de Annie (Figura 63) e a imagem da casa dos Graham (Figura 64).

Figura 63 - Maquete da casa dos Graham



Fonte: Hereditário... (2018)

Figura 64 - Casa dos Graham



Fonte: Hereditário... (2018)

A repetição de quadros enquadrados como se a câmera filmasse miniaturas em uma casa de bonecos parece transformar a família Graham nesses bonecos. Annie, Peter, Charlie e Steven são bonecos, passíveis de manipulação como a que Annie e Charlie fazem com suas miniaturas. É marcante a cena em que Peter quebra o nariz na sala de aula — seus movimentos corporais evocam os de uma marionete erguida por cordas. Seriam os Graham marionetes de uma força maior?

Ao final da narrativa, descobrimos que a morte dos Graham estaria planejada pelo grupo invocador de Paimon, cuja líder seria Ellen. Todas as tragédias convergiriam na invocação do Rei do Mal. Isso é reforçado pela carta de Ellen que Annie descobre em meio aos livros: “tente não se desesperar com as perdas. Você verá que elas valeram a pena”. Podemos considerar que Ellen manipulou seus descendentes como se jogasse com peças em um tabuleiro — ou como se brincasse com bonecos?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise enunciativa de *Hereditário* (2018), desenvolvida a partir de uma perspectiva semionarratológica, permite-nos observar como o agenciamento da enunciação evoca à sua maneira o sentimento de horror da morte teorizado por Morin (1988), preenchendo, de um lado, a diegese com esse sentimento e, de outro, fazendo-o surgir como significado na mente do espectador. Assim, ao compararmos, do ponto de vista enunciativo, as diferentes mimeses da morte em *Hereditário* (2018), podemos perceber uma dinâmica que atravessa todo o filme e que compõe a enunciação do horror moriniano: a dinâmica de *antecipação-ruptura*.

O estado de antecipação provocado no espectador brota como resultado de diferentes procedimentos enunciativos. Destacamos, primeiro, a criação de índices — os quais, segundo Barthes (1971), dependem de um nível superior de significação (o da enunciação, por exemplo) para se consolidarem como tal: na morte de Charlie, há uma sequência de marcas da enunciação que sublinham elementos diegéticos aparentemente alheios às ações do presente narrativo e que *indexam* e *antecipam* a tragédia. Além disso, também podemos compreender a sequência inicial e o próprio título do filme como outros importantes índices: a cartela de texto comunica a morte de uma avó-mãe-sogra e une-se ao título do filme e à maquete da casa para levantar uma pergunta que abraça toda a obra — *qual a relação entre a hereditariedade e a casa dos Graham?*

A criação de índices relaciona-se intimamente com a focalização. O sublinhamento de elementos diegéticos através da articulação enunciativa (o plano detalhe do amendoim e a panorâmica que para no poste da estrada, por exemplo) conduz a percepção do espectador — “preste atenção a isto!” — e cria marcas reflexivas porque concedem ao espectador informações que não partem das personagens (METZ, 2015), deixando-as em desvantagem cognitiva em relação àquele que assiste ao filme. Aqui, há um claro jogo de focalização espectral que faz o espectador antecipar aquilo que as personagens não sabem. A focalização espectral também surge na sequência da morte de Annie: o espectador vê Annie esgueirando-se no teto acima de Peter e, portanto, antecipa o momento em que ela vai atacá-lo. A focalização espectral, contudo, não é constante: essa dinâmica muda na morte de Steven — nessa sequência, temos as mesmas informações que Annie tem. A narrativa é filtrada por uma focalização interna na mulher e, assim como a personagem, também acreditamos que a carbonização do caderno resultará em sua morte; por consequência, antecipamos esse momento.

O jogo de focalização combina-se com o agenciamento dos ritmos da narrativa para acentuar o estado de antecipação. Cria-se padrões na montagem e na mixagem de que definem

tendências de evolução as quais levantam a expectativa sobre de seu rompimento. Na morte de Charlie, os cortes cada vez mais frequentes diminuem a duração dos planos e dialogam com uma faixa sonora acidentada que mistura música *off* aos sons diegéticos em uma confusão ruidosa e crescente. Nas mortes de Steven e Annie, o movimento antecipatório é o oposto: no lugar da aceleração dos ritmos, temos a lentidão — que também cria expectativa. Nesses casos, os planos longos e a lentidão da câmera acompanhados de uma música *off* cada vez mais aguda ou do silêncio diegético evocam o estado de alerta em que as personagens estão mergulhadas e que é provocado no próprio espectador.

Dessa maneira, unindo a administração da informação narrativa à manipulação dos ritmos visuais e sonoros, a articulação enunciativa desempenhada em *Hereditário* (2018) coloca o espectador em um estado de antecipação que é acentuado progressivamente e, então, rompido. Essa ruptura é também operada no nível da manipulação dos ritmos e da informação narrativa. No primeiro, é o próprio momento das mortes, que vão de encontro com a expectativa do espectador (que antecipa ou não o acontecimento). No segundo, é a ruptura dos padrões audiovisuais pré-estabelecidos, tanto pela desaceleração da montagem articulada com o silêncio diegético (na morte de Charlie); quanto pelo oposto — a aceleração da montagem acompanhada da quebra do silêncio diegético e/ou do padrão musical em *off* (nas mortes de Steven e Annie); e, também, pela criação de pontos de sincronização, distribuídos ao longo de toda a obra e gerados através de uma ruptura repentina e simultânea no som e na imagem. A partir dessa perspectiva, podemos reforçar a percepção da primeira sequência de *Hereditário* (2018) (a morte de Ellen) como um grande índice, porque ela indexa os procedimentos enunciativos empregados ao longo de todo o filme através da dinâmica de antecipação e ruptura evocada pela articulação dos elementos sonoros em *off*, pela lenta panorâmica da câmera e pelo ponto de sincronização no primeiro corte do filme.

Esse padrão também se manifesta na enunciação de um signo sonoro marcante no longa-metragem: o estalo da língua de Charlie. Como foi explicitado, o ruído é enunciado de forma a romper um padrão sonoro mais ou menos estabelecido: um som *off* crescente, um silêncio diegético... *tloc!* Além disso, a significação desse ruído é complexificada ao longo do filme — após a morte de Charlie, torna-se não mais um som diegético que fora ou dentro de quadro, mas um som interno que funciona como signo indicial e que cria uma imagem de ausência.

A identificação desses padrões enunciativos e a exploração de suas potencialidades sógnicas revelam a pertinência da perspectiva adotada ao longo deste trabalho — uma perspectiva semionarratológica. Uma leitura semionarratológica sob o prisma da enunciação

auxilia no aprofundamento do conhecimento sobre todas as instâncias que compõem a produção de uma narrativa cinematográfica (roteiro, montagem, direção, etc.) — de qualquer narrativa, na verdade — porque permite esclarecer os mecanismos de significação empregados pela semiose cinematográfica e, assim, perceber a relação simbiótica estabelecida entre os dois níveis da narrativa, o da narração e o do narrado (GENETTE, 1976).

A casa de bonecos amarra essa relação. A repetição de tipos específicos de enquadramentos e composições imagéticas pode ser interpretada como uma condução da cognição espectral em direção a uma perspectiva particular sobre as personagens — a ideia de que os Graham seriam bonecos manipulados como marionetes por forças maiores. A sequência inicial do filme, com uma panorâmica que enquadra a maquete da casa onde surgem as personagens, parece confirmar tal aceção.

Convergindo os procedimentos enunciativos destacados ao longo de toda a análise, podemos estabelecer uma interpretação tripla da narrativa de *Hereditário* (2018). O primeiro nível de tal interpretação foi antecipada na seção anterior. Entretanto, desdobremo-lo aqui.

Em uma cena no início do filme, Peter está em uma aula de literatura, alheio à lição do professor sobre a tragédia de Héracles. O destino do herói grego, profetizado pelo oráculo, estaria selado: ele nunca teve escolha sobre seu fim. Porém, se pudesse escolher, isso tornaria sua história mais ou menos trágica? Uma aluna sabiamente responde: “Acho que é mais trágico, pois, se tudo é inevitável, os personagens não têm esperança. Eles nunca tiveram esperança porque... são como peões numa terrível máquina da qual não há saída.”

Podemos, assim, enxergar os Graham como protagonistas de sua tragédia: peões vítimas da hereditariedade. Mas eles não estão totalmente alheios a sua sina trágica — Annie, por exemplo, parece inconscientemente resistir à correnteza do destino: enquanto procrastina a entrega das maquetes encomendadas por seus clientes, ela reproduz elementos de sua vida pessoal e de seu universo interior — a casa de sua família, a morte de Charlie, Peter decapitado em seu quarto, Ellen assistindo a ela e ao marido adormecidos. Manipulando suas criações, a mulher tenta tomar o controle de sua própria trajetória, mas não consegue escapar da demiúrgica maldição da hereditariedade. Ela antecipa seu trágico destino e tenta vencê-lo, mas é incapaz de tal tarefa.

Em um segundo nível: o mesmo processo do qual os Graham são vítimas não seria também o processo do qual o próprio cineasta é agente? Afinal, o segundo plano de *Hereditário* (2018) nos mostra uma casa da árvore vista através de uma janela e, segundo Metz (2015), o olhar através da janela no filme é uma marca reflexiva que relembra quem assiste à obra de sua posição de *espectador de uma narrativa audiovisual*. Não estaria, assim, Aster exibindo-se

como Grande Marioneta audiovisual? O cineasta constrói e desconstrói vidas, escreve destinos e manipula suas personagens, meras marionetes à mercê de sua vontade. Também é o cineasta um demiurgo manipulador de universos, assim como também o é qualquer um que *narre* — porque narrar é um ato demiúrgico. Narrar é manipular o tempo, e o tempo é a essência da experiência humana. Narrar é determinar um início, um meio e um fim; narrar é construir, mas é também destruir. Narrar é dar a vida e rompê-la. Narrar é driblar a morte para, por fim, deixá-la vencer: porque toda narrativa tem um fim. Toda narrativa morre.

A morte é onipresente: aqui jaz o terceiro nível de nossa interpretação do longa-metragem. Mergulhados no fluxo implacável da inevitabilidade, as personagens não têm escolha senão caminhar para seu imponente destino final, a morte. É justamente esse caráter inevitável da morte que integra o sentimento de horror teorizado por Morin (1988): a irremediável aniquilação do ser, do eu, contra a qual não podemos lutar. Paralisados pelo horror, podemos negar — como faz Peter —, podemos berrar e mergulhar em um estado paranoico de desespero — como faz Annie —, mas não podemos vencer a morte. Negando e trovejando, *antecipamos* a morte, momento da *ruptura* final. Aqui, percebemos a relação simbiótica que se estabelece entre narração e narrativa, enunciação e enunciado: o horror da morte brota do próprio agenciamento enunciativo em *Hereditário* (2018), dos procedimentos enunciativos que antecipam e rompem, para invadir a diegese e transbordar no espectador. Antecipação e ruptura expõem inexorabilidade da morte: tudo já está definido, caminhamos tragicamente em direção à aniquilação, curvando-nos para a figura demiúrgica da morte.

É esse demiurgo que molda a vida humana, manipulando a percepção do próprio humano sobre sua trajetória. Viver no tempo e viver para a morte. Ela é o vácuo que nos suga implacavelmente, que cria o tempo e o destrói. É desse vácuo que sentimos horror. Horrorizados diante de nossa impotência, tentamos nos afastar do vácuo, sem perceber que vivemos em função dele. Estamos constantemente o invocando para perto de nós — *antecipando a morte*. Antecipação da ruptura: está aí a dinâmica do horror moriniano. Horror se fará presente enquanto ainda houver qualquer resquício de humanidade. Horror que não se esgota. Horror que se retroalimenta.

Tloc!

Horror que é hereditário.

REFERÊNCIAS

- A TRAIÇÃO DAS IMAGENS, René Magritte. *In*: GOOGLE imagens, 2023. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/> Acesso em 12 nov. 2023.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.
- BALÁSZ, Béla. The Close-Up and The Face of Man. *In*: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (ed.). **Film Theory and Criticism**. 7. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009. p. 273-281.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BEAU. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon. Faux Beef Production, 2023. Disponível em: <https://archive.org/details/ari-aster-short-films/Beau.mp4> . Acesso em: 17 nov. 2023.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Nacional, 1976.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística general II**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1999.
- BOLES, Michael A.; ÇENGEL, Yunus A. **Thermodynamics: An Engineering Approach**, 5. Ed. [S/I]: McGraw-Hill, 2006
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror - ou paradoxo do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. *In*: **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1990.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative film music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: Ensaos semióticos. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014. 256 p.

GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**, São Paulo: Contexto, 2016.

HEREDITÁRIO; Direção: Ari Aster. Produção: Kevin Frankes, Lars Knudsen, Buddy Patrick. Estados Unidos: A24, 2018. 1 Blu-Ray.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**: Um breve estudo sobre a humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2010. 144 p.

LIMA, Camila Souza. **A figura do demiurgo no Timeu de Platão**. Páginas de Filosofia, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 35-57, 2020.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. *In: Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1976.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. **Impersonal enunciation, or the place of the film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

MIDSOMMAR. Direção: Ari Aster. Produção: Lars Knudsen, Patrik Andersson, Jeffrey Penman, Beau Ferris, Tyler Campellone. A24, B-Reel Films, Square Peg, 2019. Via *streaming*: Amazon Prime.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.

MUNCHAUSEN. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon. A24, 2013. Disponível em: <https://archive.org/details/ari-aster-short-films/Munchausen.mp4> . Acesso em: 17 nov. 2023.

NICHOLSON, Amy. Midsommar director Ari Aster: 'I often cling to dead things'. **The Guardian**, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/jun/28/horror-director-ari-aster-hereditary-midsommar-terrors>. Acesso em: 11 agosto de 2023.

O GRITO, Edvard Munch. *In*: GOOGLE imagens, 2023. Disponível em: <https://cdn.culturagenial.com/imagens/712px-edvard-munch-the-scream-google-art-project-cke.jpg> Acesso em 12 nov. 2023.

PEIRCE, Charles S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vols. 1-6, Hartshorne and Weiss (eds.); vols. 7-8, Burks.(ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931-58, 2094 p.

PEIRCE, Charles S. *The new elements of mathematics*. EISELE, Carolyn (ed.). Atlantic Highlands: Humanities Press Inc., 1976. v. III/2

PLATÃO. **A república**. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. [S. l.]: CopyMarket.com, 2001. 137p.

REYES, J. O. **Le film comme lecteur du texte littéraire**: L'Heure de l'Etoile et Les Nuits du Sertão. Lille: Diffusion ANRT, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 8. ed. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SPINELLI, Egle Müller. As marcas da enunciação no cinema. **Significação**: revista de cultura audioisual, São Paulo, v. 37, n. 34, p. 77-85, 2010.

THE STRANGE Thing About the Johnsons. Direção: Ari Aster. Produção: Alejandro de Leon. American Film Institute, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/ari-aster-short-films/The+Strange+Thing+About+the+Johnsons.mp4> . Acesso em: 17 nov. 2023.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Gramática del Decamerón**. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2020.