

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

**O EXORCISTA: A REPRESENTAÇÃO DO MEDO NA CONSTRUÇÃO  
NARRATIVA DO FILME DE WILLIAM FRIEDKIN**

ALVES, Fernando Figueiredo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esta pesquisa pretendeu realizar uma reflexão sobre a representação e a construção do medo no cinema. Para isso, foi apresentado um panorama geral sobre as teorias metafísicas e suas relações com as ficções do gênero do horror, com o intuito de tentar entender os motivos de por que sentimos medo no cinema e apresentar certas propostas acerca de nossa atração por esse tipo de filme. A fim de tentar exemplificar, acrescentar e ver se é possível alguma aplicação das teorias na prática, foi realizada uma análise fílmica da obra “O Exorcista” (1973), clássico dirigido por William Friedkin. Os elementos criados dentro da narrativa dita convencional do filme se revelaram fundamentais para compreender que “O Exorcista” vai além do mero choque imagético, explícito e psicológico, mas também se insere na época em que foi realizado, e que antes de tudo, é sobre as mudanças da sociedade americana dos anos 1970.

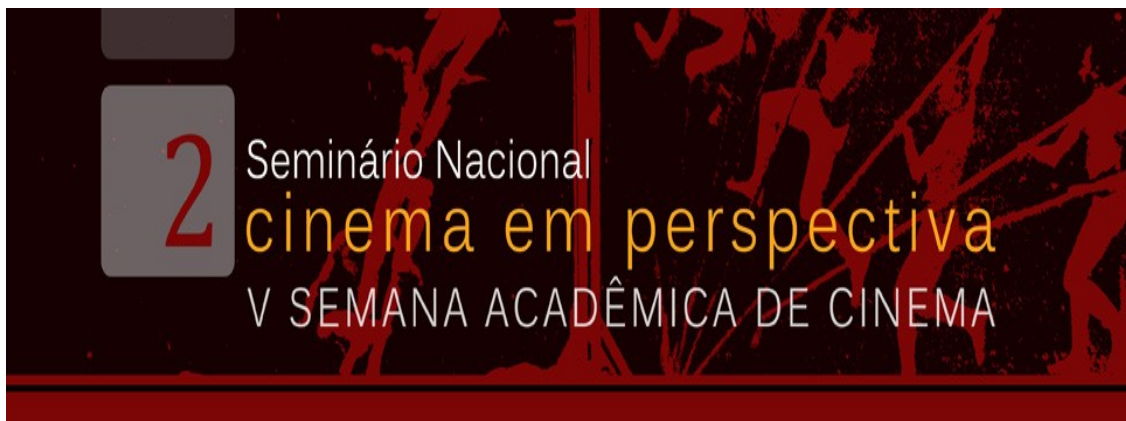
**PALAVRAS-CHAVE:** Medo, Horror, O Exorcista, William Friedkin.

## INTRODUÇÃO

**O Exorcista** está completando este ano 40 anos desde sua primeira exibição e ainda consegue aterrorizar alguns espectadores da nova geração. Foi lançado nos cinemas nos EUA em 26 de dezembro de 1973, sendo um dos filmes de terror mais rentáveis da história do cinema.

---

<sup>1</sup> Graduado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. Pós-graduando em Produção Audiovisual em Multiplataformas na Universidade Positivo. E-mail: fernandofigueiredo123@gmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

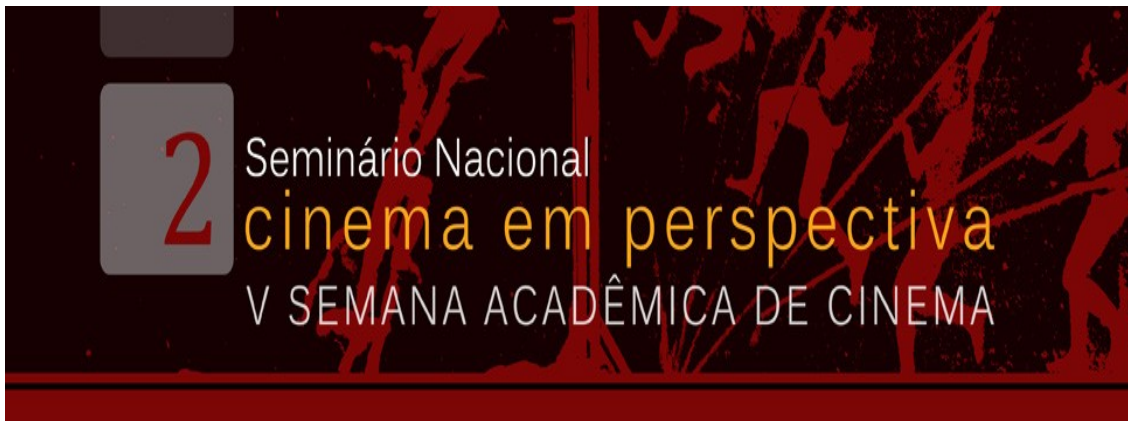
ISSN 2317-8930

As filas davam a volta no quarteirão em todas as grandes cidades onde foi exibido e, mesmo nas menores, as quais normalmente encerravam o movimento pontualmente às 19h30, foram realizadas sessões à meia-noite. Grupos da Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos pontificaram-no; locutores leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. O país, sem sombra de dúvidas, viveu durante dois meses tomado por uma embriaguez. (KING, 1981, p. 184-185).

O filme ainda recebeu oito indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme (feito inédito até então no gênero de horror), levando a estatueta em duas categorias: a de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Som. A versão analisada neste texto foi a edição em Blu-ray “O Exorcista – Versão Estendida do Diretor”, com 11 minutos de cenas inéditas.

O filme conta a história de Regan, uma menina de 12 anos, que é possuída pelo demônio Pazuzu. Chris, a mãe de Regan, depois de recorrer (em vão) à medicina convencional, decide procurar a ajuda do padre e psiquiatra Damien Karras. Convencido de que realmente se trata de um caso de possessão demoníaca, tenta a autorização da Igreja para realizar o exorcismo, junto com o experiente padre Merrin.

O espírito maligno Pazuzu faz parte da mitologia suméria (antiga Mesopotâmia). É o rei dos demônios e personificação do vento (sudoeste), muito temido pelos antigos mesopotâmios, por trazer a fome, doenças, devastação e tempestades de gafanhotos. William Peter Blatty, escritor do romance homônimo, também roteirista do filme, descreveu nas primeiras páginas do livro as características do demônio: “Era a cabeça de pedra verde do demônio Pazuzu, personificação do vento sudoeste. Manifesta-se por moléstias e enfermidades” (BLATTY, 1983, p. 15). “E então lançou um olhar de soslaio a uma estátua de pedra calcária que avolumava *in situ*: asas hirsutas, garras nas patas,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

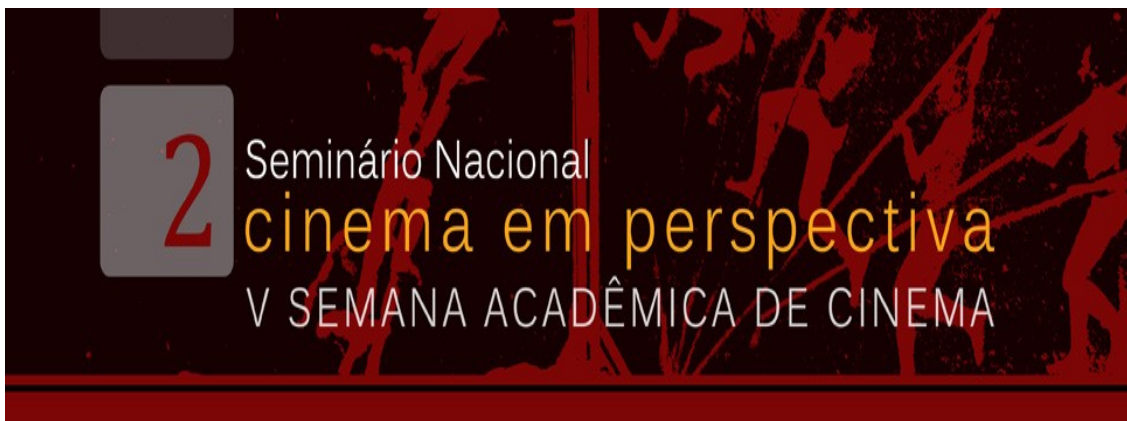
ISSN 2317-8930

pênis bulboso, saliente, curto e grosso, e uma boca tensa, arreganhada num esgar de riso feroz. O demônio Pazuzu.” (BLATTY, 1983, p. 17).

A intenção principal deste artigo é investigar e refletir sobre a representação do medo na construção narrativa no filme de William Friedkin. Porém, antes de entrar diretamente na análise do filme, convém uma visão breve sobre a estrutura da emoção que chamamos medo. Para iniciar uma linha de raciocínio, primeiramente se faz necessário delinear alguns pontos importantes sobre o gênero do horror. Muitos críticos e teóricos divergem a respeito do “lugar” em que o filme se encaixa, o que naturalmente faz com que haja certa confusão sobre o pertencimento ou não de alguma obra cinematográfica no gênero do horror. Noel Carroll, em seu estudo “A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração”, tenta definir o horror de gênero (ou “horror artístico”, como ele prefere chamar) salientando os seguintes pontos: 1. O público deve se sentir sensibilizado/horrorizado com o filme (sentimento de rejeição ou repugnância); 2. O filme deve conter monstros (seres naturais, antinaturais, reais ou irrealis). Carroll completa:

É crucial que entrem em ação dois componentes avaliativos: que o monstro seja considerado ameaçador e impuro. Se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto de ameaça quanto da repugnância. (CARROLL, 1999, p. 45).

Deixando clara a definição do gênero em questão apresentada pelo autor, voltemos à atenção para a estrutura da emoção.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

## **A REPRESENTAÇÃO DO MEDO**

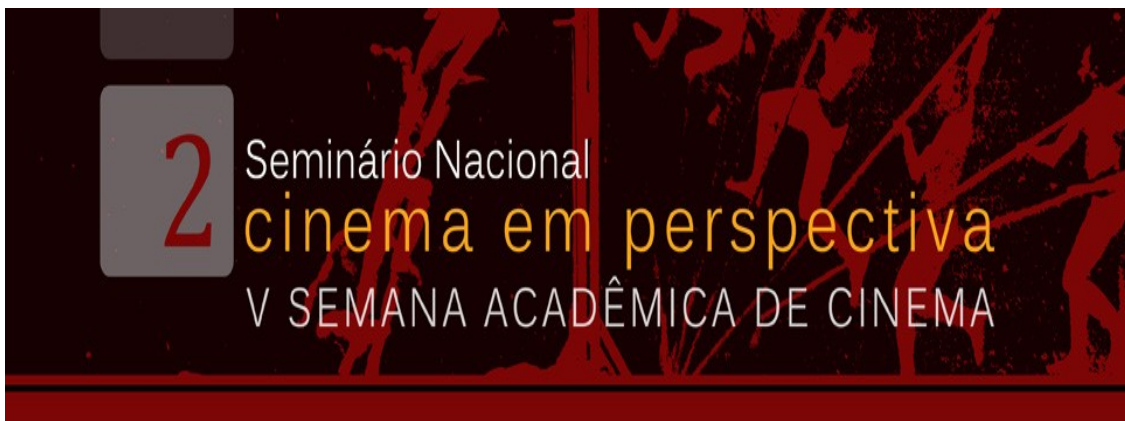
O foco do artigo não é investigar as origens e a essência primitiva, histórica ou sociocultural do medo. Portanto, para fins de melhor compreensão do texto, vamos partir da ideia inicial de que o medo é um estado emocional, um sentimento de vulnerabilidade e insegurança, que sempre vem acompanhado de algumas sensações físicas (tais como calafrios, paralisias, náuseas, aumento do batimento cardíaco, contrações musculares), e de pensamentos/crenças sobre um objeto, situação ou indivíduo<sup>2</sup>. Noel Carroll diz que “nenhum estado físico específico representa uma condição necessária ou suficiente para um dado estado emocional” (CARROLL, 1999, p. 42). Por isso, em sintonia com os sintomas físicos, é necessário, como citei anteriormente, esse “pensamento com conteúdo”.

Mas, então por que sentimos medo de um filme de horror, sendo que o que vemos é uma ficção? Qual é a atração ou o que nos move ao cinema para assistir a um filme dessa natureza? Irei novamente recorrer aos pensamentos de Carroll. São três tipos principais de estruturas ou teorias que se propõem a estudar o assunto: “1. Somos autenticamente tocados por ficções; 2. Sabemos que aquilo que é retratado nas ficções não é real; 3. Somos tocados autenticamente apenas pelo que acreditamos ser real.” (CARROLL, 1999, p. 128).

A primeira é a chamada “teoria da ficção como ilusão” (CARROLL, 1999, p. 97). Quando estamos em frente a uma tela, simplesmente acreditamos que tal monstro realmente existe ou que estamos na presença dele. A pequena distância que separa o

---

<sup>2</sup> Ideias retiradas de várias definições gerais encontradas em alguns dicionários da língua portuguesa.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

espectador da tela de cinema facilitaria essa crença. Essa *suspensão da descrença*<sup>3</sup> acarreta em vários problemas, sendo o maior e mais óbvio deles, o de que necessariamente dependemos da *ideia* de querer acreditar em algo.

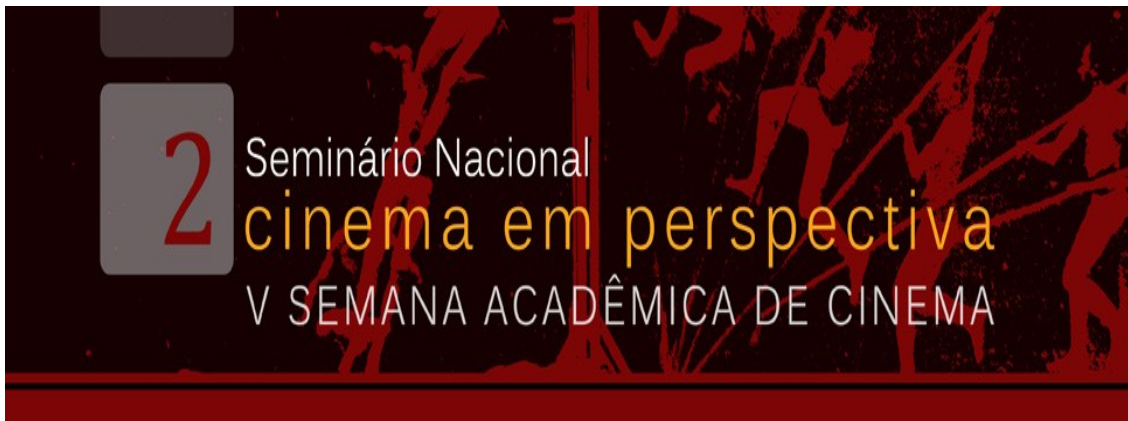
A segunda teoria foi desenvolvida pelo teórico Kendall Walton em seu ensaio “Temores Fictícios”. No texto, o autor se utiliza do exemplo de Charles que está sentado no cinema e assistindo uma cena em que um monstro denominado Gosma Verde caminha em direção à tela. Para explicar sua teoria, Walton faz uma analogia: O pai “brincando de monstro” com seu filho. O pai tenta “assustar” a criança se aproximando do menino e fingindo ser uma criatura horrível. O menino, por sua vez, sai correndo, gritando, seu coração fica acelerado, suas mãos suadas, enfim, desperta na criança algumas sensações físicas, que provavelmente estão ligadas ao estado emocional do medo. Mas o que Walton propõe nessa “teoria do fingimento” é que na verdade o que a criança sente é um *quase-medo* – expressão do próprio Kendall - (sensações fisiológicas e psicológicas). O fato de ambos (pai e filho) estarem cientes que se trata de um “jogo de faz-de-conta”

oferece a base para certas crenças fingidas de que Charles se vale para jogar o jogo do pavor de faz-de-conta. Não sai correndo do cinema; está ocupado demais jogando o jogo de faz-de-conta. Não está autenticamente assustado com o Gosma Verde, de um modo que pressuponha sua existência mortífera. Está fingindo estar horrorizado. E isso explica o tipo de comportamento real, não-defensivo, dos espectadores normais de filmes de terror, comportamento esse, ademais, que permaneceria misterioso sob a teoria da ilusão. (CARROLL, 1999, p. 107).

Assim como a primeira, a “teoria da resposta ficcional como fingimento” (CARROLL, 1999, p. 104), também apresenta alguns buracos, apesar de ter a vantagem

<sup>3</sup> CARROLL, Noel. 1999, p. 100.





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

sobre outras, porque Walton conseguiu desenvolver uma solução para como *seria* possível termos medo de algo que não existe. Porém, ficamos presos a rejeição do faz-de-conta. Todas minhas emoções diante de um filme de horror são realmente fingidas? Noel Carroll complementa que uma

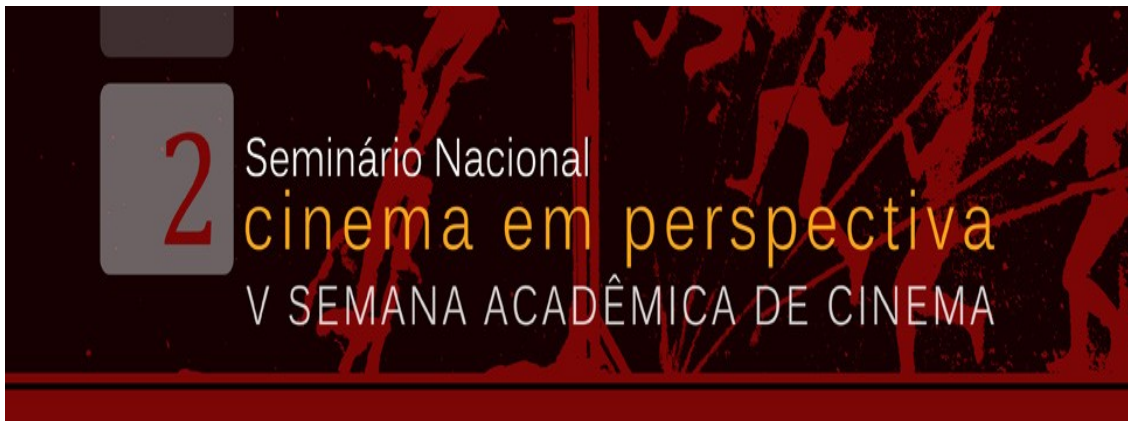
razão para pensar que ficamos autenticamente horrorizados artisticamente e não fingimos estar nesse estado é que não parecemos estar conscientes de estar participando de uma brincadeira de faz-de-conta. [...] Não parece correto dizer que estamos jogando um jogo, de faz-de-conta ou não, se não soubermos que o estamos fazendo. [...] Além disso, essa maneira de descrever o caso [o de Charles e o Gosma Verde] não é mera *façon de parler*, ela está ligada à idéia de Walton de que o medo requer a crença por parte do sujeito de que esteja em perigo e, por extensão, de que o medo de faz-de-conta requer um fingimento de perigo. (CARROLL, 1999, p. 111-112).

A terceira teoria descrita por Carroll é a do “pensamento como respostas emocionais às ficções” (CARROLL, 1999, p. 117). Diferentemente das anteriores, essa acredita que as sensações de medo são reais (não fingidas), pelo fato de que tal sensação pode ser consequência de um pensamento, ou melhor, pelo conteúdo de um pensamento do espectador frente a uma situação ou personagem/monstro.

Antes de fechar o tópico, cabe aqui fazer alguns apontamentos sobre a teoria psicanalítica, que Carroll considera *pouco abrangente*<sup>4</sup>. De um modo geral, os monstros podem representar nossos medos e angústias.

A monstrosidade (ou o monstro) é a metáfora que usamos para referir o mal transposto para o reino estético, das sensibilidades e emoções. Os homens precisam de monstros para se tornarem mais humanos, para pensar sua própria humanidade. Pedimos aos monstros que nos inquietem que nos provoquem vertigens que abalem nossas

<sup>4</sup> CARROLL, Noel. 1999, p. 243.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

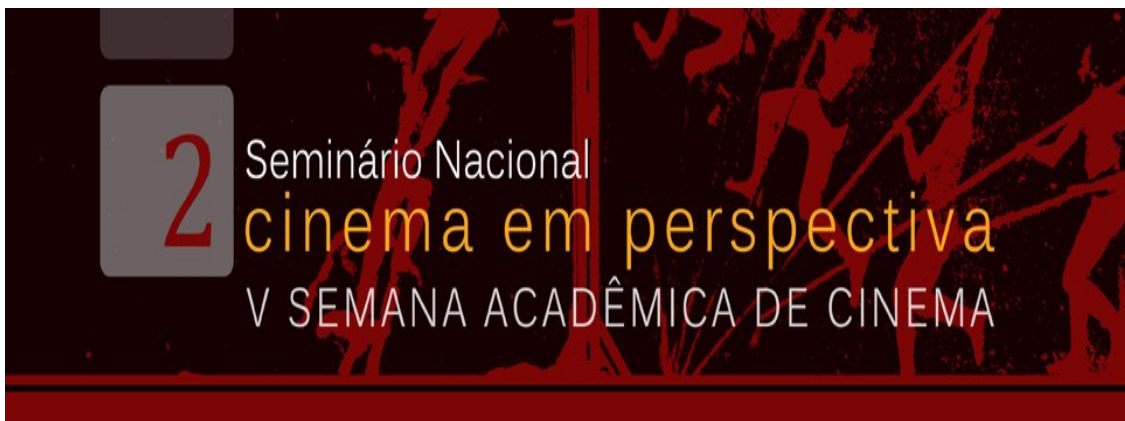
**ISSN 2317-8930**

certezas. (BRANDÃO, Verônica Guimarães. O monstro, o cinema e o medo ao estranho. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=11733>> Acesso em: 12/08/2013.).

Essa teoria pode ser a chave para talvez entender o porquê sentimos prazer em ir ao cinema para ver um filme de horror. Para explicar mais concisamente a proposta, um texto de Sigmund Freud é primordial para a discussão: “O Estranho”. No texto, publicado no outono de 1919, Freud afirma que o estranhamento tem origens em traços da infância do indivíduo. Quando algo “estranho” (aparentemente desconhecido) vem à tona, nos causa a sensação de medo ou terror. Contudo, é devido a algo já conhecido, “preso” no inconsciente, e de certa forma, familiar, que experimentamos tais sensações. Tal familiaridade está relacionada com algum tipo de recalque, quase sempre associado a uma fantasia infantil (e investida de libido), que tem influências externas. É uma rejeição (interna) de uma memória causada por um fator de fora (externo). Noel Carroll complementa, quando reflete sobre a teoria psicanalítica do horror, desenvolvida por Ernest Jones:

Somos atraídos pelas imagens de horror porque, apesar das aparências, tais imagens permitem a satisfação de desejos psicosssexuais. Esses desejos só poderiam ser satisfeitos de modo aceitável se se desse ao censor a sua parte. Ou seja, a repugnância pelas criaturas do horror é, na verdade, o meio pelo qual – dada uma visão freudiana da maneira como a economia do indivíduo é explicada – se pode obter prazer. (CARROLL, 1999, p. 246).

Para concluir, já que estamos refletindo sobre os motivos pelos quais o consumidor procura uma obra de horror, mostrarei de forma breve e resumida a teoria que o próprio Noel Carroll criou (para filmes de horror narrativos e com drama de revelação). Se desvencilhando da teoria psicanalítica (mas admitindo que esta pode



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

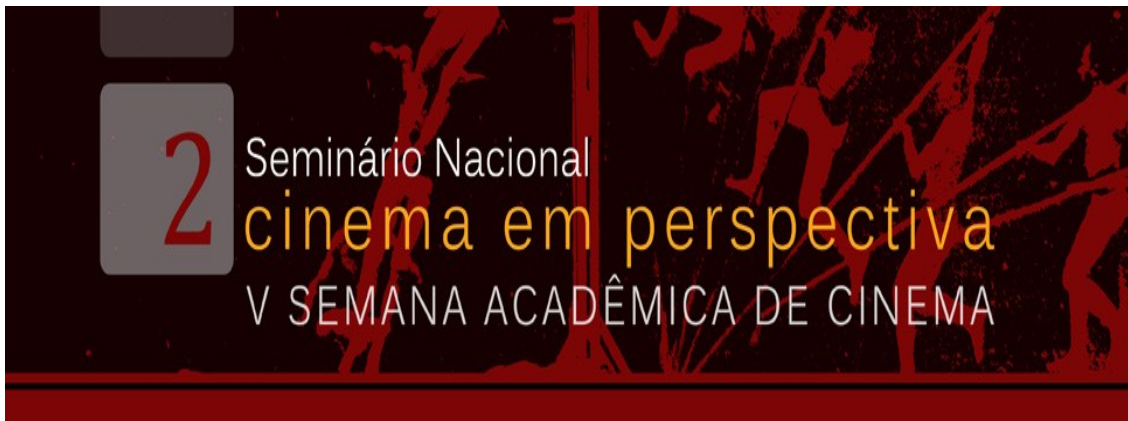
ISSN 2317-8930

complementar a sua), o autor enfatiza que a narrativa e as imagens (ou seja, como se manifestam os elementos dentro de uma estrutura fílmica) é crucial para entendermos nosso interesse e/ou atração pela sensação de medo. Os enredos de horror, frequentemente “giram ao redor de provar, desvelar, descobrir e confirmar a existência de algo impossível.” (CARROLL, 1999, p. 259). Resumindo, nossa curiosidade e fascinação se dão com a finalidade de conseguirmos comprovar ou descobrir a existência de alguma criatura, que na realidade não existe. E mais, o interesse está também se esse monstro poderá ser enfrentado a fim de satisfazer esse prazer que o espectador procura. Dito isso, passamos agora para a análise da narrativa do filme **O Exorcista** para tentarmos identificar na estrutura fílmica e nas pistas que William Friedkin concede ao espectador, como se dá a construção do medo na obra.

## **O EXORCISTA: A CONSTRUÇÃO DO MEDO ATRAVÉS DA NARRATIVA**

Durante a Guerra do Vietnã, a sociedade americana se deparou com o medo de uma forma mais próxima e pessoal. Os filmes não representavam mais o medo na forma de animais gigantes, modificamos pela radioatividade (em consequência ao lançamento das bombas atômicas no Japão), e sim, personificado nos próprios seres humanos, que se matavam nas guerras e passou a atormentar os inocentes pelas ruas. A onda de filmes sobre *serial killers* (apesar do termo ainda não estar em voga na época) eram cada vez mais crescentes. O final dos anos 1960 e início dos 1970 também foram os anos em que as liberdades individual, intelectual e sexual estavam evidenciadas, impulsionadas por movimentos mundiais em grande escala e pelo avanço da ciência e da tecnologia.





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Podemos citar como exemplos: os “cinemas novos”, o Woodstock e a ascensão dos movimentos sociais (feministas e homossexuais). O medo também estava dentro de casa. Conflitos internos entre “velhos” e “novos” eram mais comuns: medo dos pais diante de seus filhos, com a insegurança de os perderem para as drogas, para a violência ou para as “más companhias”. O futuro parecia algo sombrio. E o caminho para o “sonho americano” estava ameaçado.<sup>5</sup>

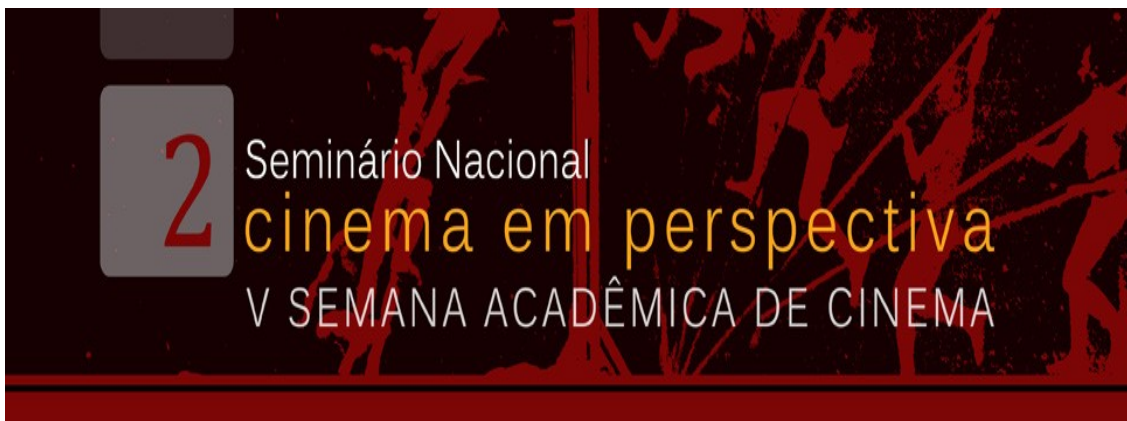
**O Exorcista**, antes de tudo, é um filme sobre as mudanças da sociedade americana, e sobre a ameaça aos pilares mais importantes dos EUA: A Família e a Igreja. Isto, talvez explique o porquê **O Exorcista** “fez tão pouco sucesso quando foi distribuído na Alemanha Ocidental, país que tinha uma série completamente diferente de temores sociais naquele momento (estavam mais preocupados com os radicais terroristas que com jovens de discurso infame).” (KING, 1981, p. 142).

[O Exorcista] trata essencialmente das explosivas mudanças sociais, um ponto de enfoque amolado pacientemente por toda aquela explosão da juventude que teve lugar no final da década de sessenta e início de setenta. Foi um filme para todos aqueles pais que sentiram, numa espécie de terror e agonia, que estavam perdendo seus filhos e não podiam compreender por que ou como isso estava acontecendo. (KING, 1981, p. 185).

Regan, 12 anos, é a filha única de Chris MacNeil, atriz, mãe solteira e divorciada, pertencente a uma família de classe média. A clássica e (a princípio) indestrutível estrutura das MacNeil é rompida logo no início do filme. Os primeiros sinais de dissociação entre mãe e filha se dão quando Regan mostra o Tabuleiro Ouija

---

<sup>5</sup> Reflexões retiradas do filme “Nightmares in Red, White and Blue”. 2009. Direção: Andrew Monument. Nos EUA, especificamente, outros fatores que contribuíram para esse “novo temor social” foram o Caso Watergate e a Crise do Petróleo.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

(um tipo de jogo que se pode fazer contato com espíritos) para Chris. A menina diz que encontrou o tabuleiro no armário e mostra para a mãe como brinca:

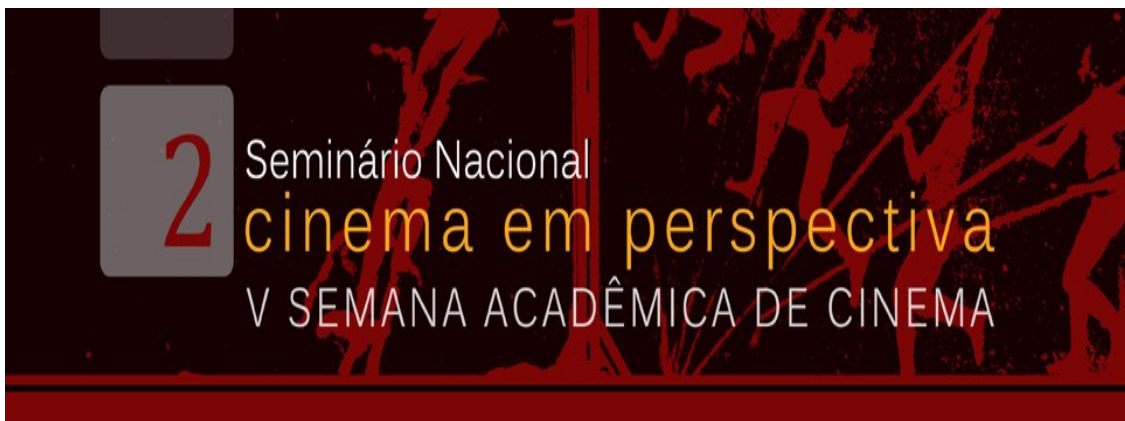
Chris: Precisa de duas pessoas.  
Regan: Não. Eu brinco sozinha.  
Chris: Vamos brincar em duas... Ah, você não quer que eu brinque né?  
Regan: Eu quero. Mas o Capitão Howdy não quer.  
Chris: Quem?  
Regan: Capitão Howdy.  
Chris: Quem é ele?  
Regan: Você sabe, eu pergunto, e ele responde.  
Chris: Capitão Howdy.  
Regan: Ele é legal.  
Chris: É sim.  
Regan: Vou te mostrar. Capitão Howdy, acha minha mãe bonita?  
Capitão Howdy? Capitão, isso não é gentil.  
Chris: Talvez ele esteja dormindo.  
Regan: Você acha?  
(THE EXORCIST, 1973).<sup>6</sup>

O desrespeito da menina frente aos adultos vai aumentando no decorrer do filme. Em uma consulta médica, Regan age de maneira agressiva, fala palavrões, cospe na cara dos médicos. Na festa promovida por sua mãe, Regan desce as escadas de pijama e dirige a palavra a um dos convidados: “Você vai morrer lá em cima”<sup>7</sup>, urinando no tapete do chão em seguida. O ápice do conflito familiar, e que vai se dar também no âmbito religioso, é quando Regan se masturba violentamente com um crucifixo. Agora, em uma época em que a ciência avança rapidamente, é preciso se curvar ao misticismo novamente.

Ora, numa sociedade extremamente conservadora e contraditória como a americana, esses comportamentos pesam muito. Regan representa o medo (citados

<sup>6</sup> Legendas do Blu-ray.

<sup>7</sup> Legendas do Blu-ray.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

anteriormente) dos pais diante de seus filhos. Isso explica o porquê do filme, hoje, não ter o mesmo impacto que teve nos anos 1970, pelo menos para alguns espectadores mais jovens.

Contudo, vamos priorizar a análise da estrutura fílmica. Que elementos (dentro do filme) o diretor William Friedkin utiliza para a construção desse medo?

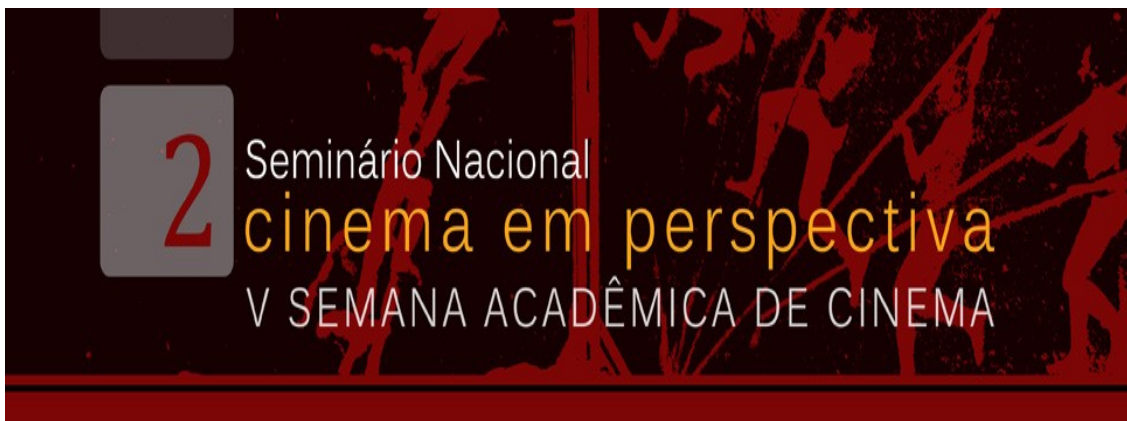
**O Exorcista** possui uma estrutura de “narração clássica”<sup>8</sup>, ou seja, uma história linear uniforme, espaço e tempo lógicos e bem definidos, com conflitos bem delineados, um protagonista como agente causador dos problemas a serem resolvidos por outros personagens e clímax final. “O cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera, ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão.” (BORDWELL, 2005, p. 291). Os *close-ups*, movimentos de câmera (em geral *travelling* e zoom), plano e contra plano, os gerais para situar um determinado espaço, auxiliam para a criação de uma montagem invisível, ou seja, que o espectador não perceba, ocultando-a.

O filme se inicia com um prólogo no Norte do Iraque. O primeiro personagem a ser apresentado é o padre Merrin, que lidera um grupo de escavadores arqueológicos. Merrin é chamado para avaliar alguns objetos encontrados nas escavações. Ele segura nas mãos uma pequena escultura do rosto de uma criatura: o demônio Pazuzu. No final da sequência, o padre fica frente a frente com a estátua de corpo inteiro do demônio, como se o desafiasse. No mesmo enquadramento, dois cachorro brigam em cena. Há aqui a noção clara de uma analogia criada entre o cães que se se mordem e o conflito do final do filme entre Merrin e o demônio encarnado em Regan.

Os outros personagens vão sendo apresentados no decorrer do primeiro ato. Além de Chris e Regan, o padre e psiquiatra Damien Karras. A personalidade de Karras

---

<sup>8</sup> BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. 2005.



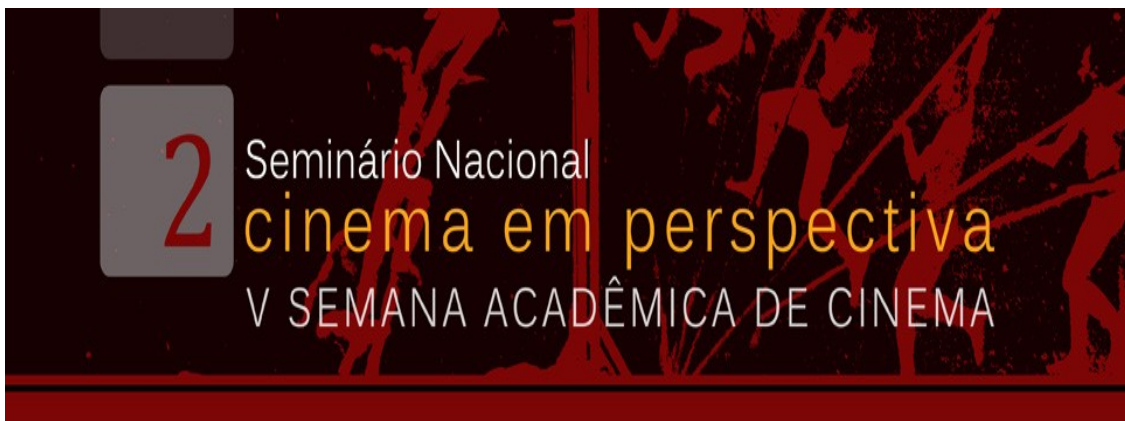
ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

é mostrada ao espectador: um homem em crise com a própria fé, se sentindo culpado da morte da mãe, por ter a deixado num asilo.

William Friedkin aos poucos vai jogando pistas falsas ao espectador, desafiando-o, para que ele construa explicações lógicas a essas antecipações. Primeiro, os ratos no sótão (serão mesmo ratos?), depois Regan diz para a mãe que sua cama está balançando (será devido as possíveis convulsões causadas por uma doença?), e quem pôde ter violado o santo na Igreja? E mais para o final do filme, a morte de Burke (diretor do filme em que Chris atuava) é estranha e improvável, já que a queda da escada – a mesma que o padre Karras despenca – não poderia ter deixado seu pescoço (virado ao contrário), como alega o detetive investigador do caso. Quando Regan é submetida a vários exames médicos e age de maneira estranha/agressiva, o espectador já consegue estabelecer certa lógica do que está acontecendo. O diagnóstico dos exames ausentam Regan de ter alguma doença, logo, ela está possuída por algum espírito maligno. Podemos tirar essa conclusão, pelo prólogo apresentado, pelo jogo do tabuleiro Ouija e pelo comportamento anormal de Regan. A possessão do Pazuzu em Regan é confirmada, sem sombra de dúvidas, quando a menina está deitada em uma maca no hospital e a câmera (em *close-up*) fixa no olhar perplexo de Regan e num contra plano (de alguns frames) aparece o rosto de Pazuzu. Mas é confirmada apenas para os espectadores, o que aumenta em grau altíssimo nossa tensão.

O som do filme se faz indispensável para pensar a construção do medo. Quando Regan está em um estágio mais avançado da possessão, sua voz é modificada totalmente, masculinizada, para termos a comprovação de que existe outro ser dentro da criança. Expressões teatralizadas em conjunto com a voz (feita por Mercedes McCambridge), auxiliam na narrativa do filme. As tensões entre Regan (possuída) e os



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

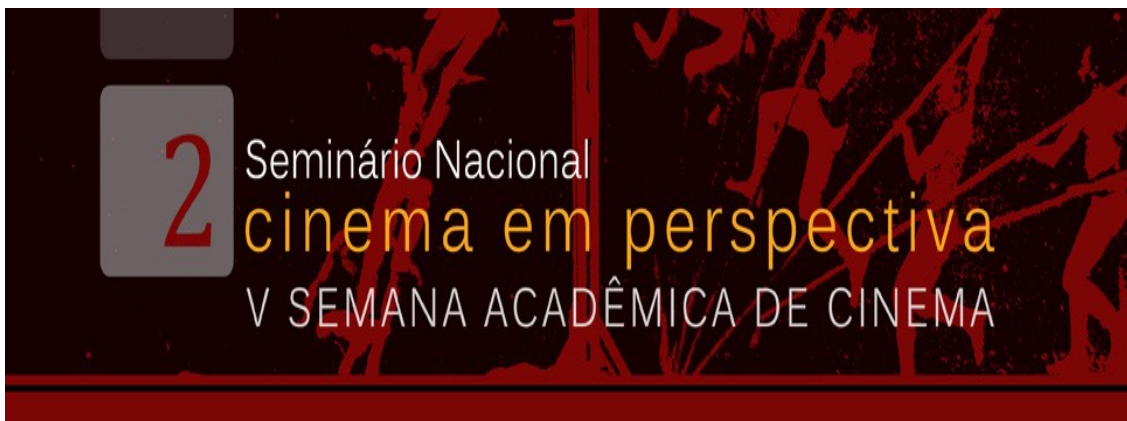
personagens que a enfrentam, se dão não somente pelo grafismo da imagem, e sim, principalmente, pelos gritos da menina, e pelo seu tom de voz.

Trata-se de um recuso narrativo simples e eficiente para estimular, nos membros da plateia, pelo menos por parte do afeto do horror. O grito estimula a identificação afetiva entre personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror. (CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. Disponível em <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/381/254>> Acesso em: 12/08/2013.).

Chris só irá ter a confirmação da possessão, quando Regan se masturba com o crucifixo e puxa com extrema força a cabeça da mãe contra sua parte íntima ensanguentada. A partir daí, o medo se torna mais explícito. O rosto de Regan vai se modificando, ela vomita, gira a cabeça em 180 graus, levita, fala várias línguas. Cabe aqui um pequeno detalhe: quando Regan está no auge da presença do Mal em seu corpo, fala inglês ao contrário. Karras grava tudo, com intuito de comprovar a possessão e pedir a autorização da Igreja para realizar o exorcismo. A fita analisada posteriormente revela que ela cita o nome de “Merrin”. Para os mais atentos, é a primeira ligação direta com o prólogo do filme. Merrin é o mesmo padre das escavações no Iraque, que logo vai ser chamado pelas autoridades católicas para chefiar o exorcismo de Regan.

Friedkin não deixa o terror psicológico de lado. Em uma cena, o padre Karras (duvidando que se tratasse de uma possessão demoníaca) vai fazer sua primeira visita a Regan. Ele chega ao quarto e a empregada da casa mostra a barriga da menina. Está escrito “HELP ME”. Lembramos neste momento, que além do demônio, existe a dócil e angelical Regan do início do filme. A cena vai desencadear no clímax final: O





ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

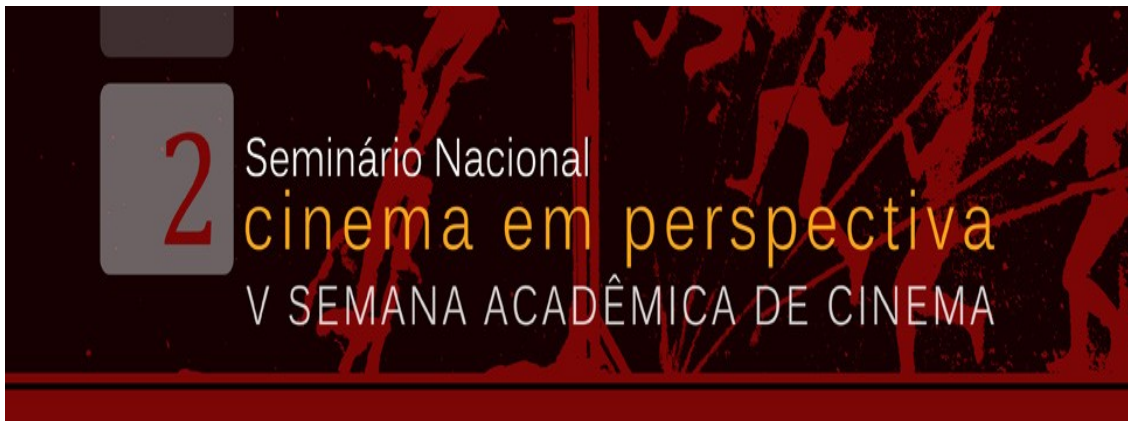
ISSN 2317-8930

exorcismo. O ritual é longo, exaustivo e árduo. Regan modifica sua voz e fala como se fosse a mãe de Karras, tentando desequilibrá-lo e interromper o ritual. Merris tenta acalmá-lo e pede para ele se retirar do quarto. Quando Karras volta, Merris está morto. Regan esbanja um sorriso cínico. Karras se revolta, pula por cima de Regan, e é agressivo: dá socos na menina e chama o demônio para si. Pazuzu atende seu desejo. O Mal agora está no corpo de Karras, que logo em seguida, pula da janela, se matando. Tudo volta à normalidade (dentro do filme). Contudo, o espírito maligno morreu? Não sabemos. Provavelmente não. O espectador sai da sessão com a sensação que ele pode agora estar fora do filme e com a impressão de que Pazuzu está à solta esperando “agarrar” alguém na volta para casa.

## CONCLUSÃO

Minha proposta neste artigo foi refletir sobre a representação do medo, analisando a estrutura narrativa do filme **O Exorcista**, 1973, de William Friedkin, com o objetivo de verificar como o diretor articulou e distribuiu os elementos filmicos para a construção do medo frente ao espectador. Para isso, foi utilizada a filosofia de Noel Carroll, que defende que nossa relação com o horror no cinema se dá também pela estrutura do enredo. Isso não elimina a possibilidade de outros olhares pelas outras teorias apresentadas acima. Deixo o leitor livre para se guiar por sua preferência e identificação.

Acredito que o mais importante a ser dito, é que **O Exorcista** sobrevive ao tempo como uma das experiências mais aterrorizantes da história do cinema. É um



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

divisor de águas. Porém, isso não se dá somente à imagem estilizada e aos grafismos violentos, mas também pela engenhosidade da estrutura narrativa criada por William Peter Blatty e William Friedkin. Para além do choque imagético, explícito e psicológico, o filme se insere no mundo na época em que foi lançado. E penso eu, que para um filme permanecer na História, é preciso que ele seja o próprio mundo.

Para concluir, deixo o diálogo mais importante do filme:

Karras Por que essa garota? Não faz sentido.

Merrin: Acho que seu objetivo é nos deixar desesperados. Para que nos consideremos feios e animais. Para que não acreditemos que Deus possa nos amar.

(THE EXORCIST, 1973).<sup>9</sup>

Esta curta conversa entre os dois padres em um momento quando decidem realizar uma pausa no exorcismo de Regan, no final das contas, resume como era o pensamento da sociedade americana daquela época, e o medo social (que se dá no âmbito familiar e religioso) que sondava os americanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

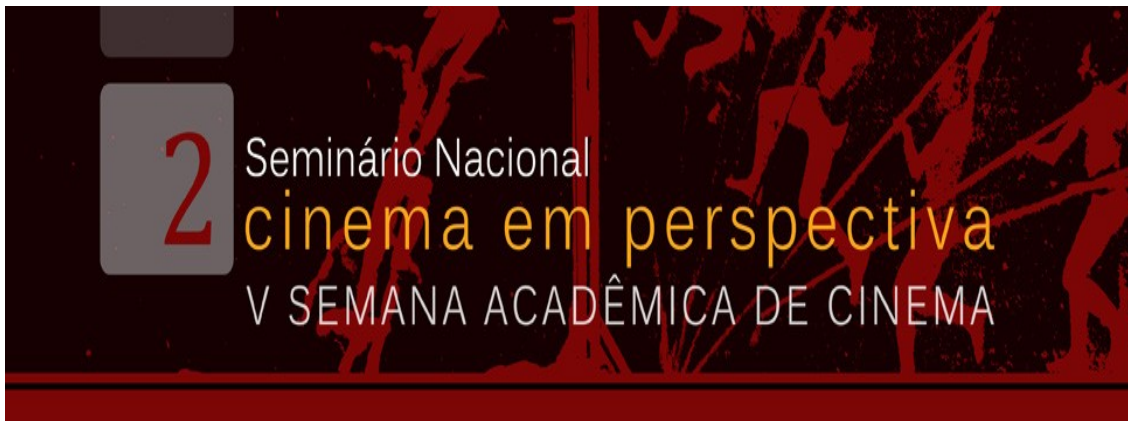
BLATTY, Peter William. **O Exorcista**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2004. v. II. p. 277-301.

BRANDÃO, Verônica Guimarães. **O monstro, o cinema e o medo ao estranho**. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=11733> > Acesso em: 12/08/2013.

---

<sup>9</sup> Legendas do Blu-ray.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA  
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

CARREIRO, Rodrigo. **Sobre o som no cinema de horror**: padrões recorrentes de estilo. Disponível em <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/381/254>> Acesso em: 12/08/2013.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVII. p. 237-269.

KENDALL, Walton. Temores Fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2004. v. I. p. 113-139.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

**Pazuzu**: O Demônio dos Ventos. Disponível em: <<http://www.issodamedo.net/2011/04/pazuzu-o-demonio-dos-ventos.html>> Acesso em: 16/08/2013.

STABOLITO, Ricardo Júnior. **O horror no cinema**: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>> Acesso em: 12/08/2013.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**NIGHTMARES IN RED, WHITE AND BLUE: THE EVOLUTION OF THE AMERICAN HORROR FILM**. Direção: Andrew Monument. 2009.

**THE EXORCIST**. Direção: William Friedkin. 1973.