



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

CAMPUS I

CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES

CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS

KAROLINE YORRANA RODRIGUES DE LIMA

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO *GÓTICO NORDESTINO*, DE
CRISTHIANO AGUIAR**

Campina Grande – PB

Junho, 2023

KAROLINE YORRANA RODRIGUES DE LIMA

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO *GÓTICO NORDESTINO*, DE
CRISTHIANO AGUIAR**

Trabalho de Conclusão de Curso em Literatura (Artigo), apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Letras/Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras.

Área de concentração: Literatura e linguagem cinematográfica.

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra.

Campina Grande – PB

2023

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L7321 Lima, Karoline Yorrana Rodrigues de.

A linguagem cinematográfica no *Gótico Nordestino*, de Cristhiano Aguiar [manuscrito] / Karoline Yorrana Rodrigues de Lima. - 2023.
18 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra.,
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC. "

1. Literatura. 2. Linguagem cinematográfica. 3. Gótico. I. Título

21. ed. CDD 801.95



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC

FOLHA DE APROVAÇÃO

KAROLINE YORRANA RODRIGUES DE LIMA

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO *GÓTICO NORDESTINO*, DE
CRISTHIANO AGUIAR.

Trabalho de Conclusão de Curso em Letras Portugêas da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduado em Licenciatura Plena em Língua Portuguesa.

Área de concentração:

Aprovado em: 29/06/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Prof(a). Dr(a). Ana Lúcia Maria de Souza Neves (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Prof. Me. Joselito Porto Lucena (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais e à *Iémójá*,
minha Mãe Sereia, que guia os
meus caminhos desde o meu
nascimento, DEDICO.

A literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza o seu suicídio. (TODOROV, 1975, p. 176)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. O PERCURSO DA LINGUAGEM FÍLMICA NO CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL	8
2.1 OS RECURSOS DA LINGUAGEM FÍLMICA	9
3. A AMBIENTAÇÃO DO HORROR NA OBRA GÓTICO NORDESTINO	11
3.1 O ONÍRICO E A IMAGEM-MENTAL NA SEQUÊNCIA DE PLANOS MÉDIOS NO CONTO “A MULHER DOS PÉS MOLHADOS”	12
3.2 A FIGURA ARQUETÍPICA DO VAMPIRO NOS PLANOS GERAL E CONJUNTO DO CONTO “VAMPIRO”	14
3.3 O CLOSE-UP NO CONTO “A NOIVA”	15
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	16
REFERÊNCIAS	17

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO *GÓTICO NORDESTINO*, DE CRISTHIANO AGUIAR

THE CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE IN *GÓTICO NORDESTINO*, BY CRISTHIANO AGUIAR

Karoline Yorrana Rodrigues de Lima¹

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a linguagem cinematográfica manifesta no livro de contos *Gótico Nordeste* (2022), escrito pelo autor Cristhiano Aguiar. Durante a pesquisa foi possível identificar elementos representativos da gramática fílmica expressos nos contos “A Mulher dos Pés Molhados”, “Vampiro” e “A Noiva”. Tais recursos corroboram com os efeitos visuais de sentido e de representação cênica da linguagem cinematográfica, os quais se mostram retratados na literariedade semiótica da obra e que serão indicados na análise com destaque em itálico, sendo estes: *planos, enquadramentos, colorações, movimentos de câmera e travellings e montagem*. A metodologia de cunho bibliográfico, descritivo e qualitativo dedicou-se a avaliar os aspectos simbólicos e significativos que enquadram a linguagem da sétima arte evidenciada na obra, através do apoio teórico de AUMONT (2003), JULLIER (2007), LOTMAN (1978), MARTIN (2005) e XAVIER (2005). Assim, revelou-se nos contos analisados uma presença diversa de recursos característicos da linguagem fílmica, visto que na construção literária dos contos há similaridades de gênero e estilo, enquadrados em uma escrita de horror composta por figuras sobrenaturais, rememoradas na ambientação fantástica e cênica análoga às obras cinematográficas.

Palavras-chave: Literatura. Linguagem cinematográfica. Gótico.

ABSTRACT

This work aims to analyze the cinematographic language manifested in the short story book *Gótico Nordeste* (2022), written by the author Cristhiano Aguiar. During the research it was possible to identify representative elements of the filmic grammar expressed in the short stories “A Mulher dos Pés Molhados”, “Vampiro” and “A Noiva”. Such resources corroborate the visual effects of meaning and scenic representation of the cinematic language, which are portrayed in the semiotic literariness of the work and which will be indicated in the analysis with emphasis in italics, namely: *shots, framing, coloring, camera movements and tracking and editing*. The methodology of a bibliographic, descriptive and qualitative nature was dedicated to evaluating the symbolic and significant aspects that frame the language of the seventh art evidenced in the work, through the theoretical support of AUMONT (2003), JULLIER (2007), LOTMAN (1978), MARTIN (2005) and XAVIER (2005). Thus, a diverse presence of features characteristic of filmic language was revealed in the analyzed stories, since in the literary construction of the stories there are similarities of genre and style, framed in a horror writing composed of supernatural figures, recalled in the fantastic setting and analogous scenic to cinematographic works.

Keywords: Literature. Film language. Gothic.

¹ Graduanda em Letras. Email: karoline.rodrigues@aluno.uepb.edu.br

1. INTRODUÇÃO

Cento e vinte e oito anos atrás, em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière², filhos do fabricante de películas fotográficas e renomado fotógrafo Antoine Lumière, fizeram publicamente a primeira exibição cinematográfica em La Ciotat, na França. Logo após a realização do evento que propiciaram com o fim de apresentar o cinematógrafo³, invento científico que manusearam na otimização do cinetoscópio⁴ de Thomas Edson⁵, a sociedade se direcionou a vistoriar a eclosão de uma nova linguagem. Entretanto, o cinema tornou-se arte ao passo que as trucagens de Georges Méliès⁶ concederam a congruência na relação do plano temático à impressão de realidade no encanto cinematográfico. Dessa forma, o surgimento do cinema como arte se dá entre os séculos XIX e XX.

Segundo o crítico de cinema Marcel Martin⁷ (2005) em sua obra *A linguagem cinematográfica*, pode-se afirmar que o principal pilar do cinema é a imagem, configurando-se como o elemento capaz de reproduzir uma realidade direcionada pela ótica de quem o realiza. Para o autor, não há possibilidade de dissociar o cinema de sua composição artística, visto que esta linguagem é a mais renomada e influente na sociedade atual. E, apesar do crítico ter declarado tal alegação em meados do século XX, na contemporaneidade também se ratifica que uma das indústrias mais propagadas no mundo é a do cinema, embora, além do seu valor mercadológico essa arte também possua uma propensão elementar de controle dominação sobre o público:

Mais do que o seu carácter industrial é o carácter comercial que constitui um grave inconveniente para o cinema, pois a importância dos investimentos de que necessita torna-o tributário das forças económicas para as quais a única regra de acção é a rentabilidade e que acreditam poder falar em nome do gosto do público, em virtude de uma hipotética lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado na medida em que a oferta influencia a procura a seu belo prazer. (MARTIN, 2005, p. 21).

Durante muitos anos, questionou-se o carácter artístico do cinema, dado que o associavam, de maneira equivocada, ao teatro e à fotografia. No percurso dessa linguagem, que hoje é aceita e aclamada, principalmente, após a leva Hollywoodiana que consagrou ao

² August Marie Lumière (Besançon, 19 de outubro de 1862 – Lyon, 10 de abril de 1954) construiu o cinematógrafo com o seu irmão Louis Jean Lumière (Besançon, 5 de outubro de 1864 – Bandol, 6 de junho de 1948), dessa forma, os dois irmãos tem um papel significativo na história do cinema, o que os tornou conhecidos como os pais do cinema.

³ O cinematógrafo era uma máquina que captava as imagens em sequências aceleradas, com a revelação de película e a projeção em uma tela, obtinha um tripé com a função de garantir estabilidade da filmagem.

⁴ Em 1888 Thomas Edson direcionou que o engenheiro-chefe da sua equipe - William Dickson (1860-1935) - que construísse um instrumento capaz rodar sequências de imagens fotografadas sobre uma fonte de luz e um obstrutor frenético, a causar um efeito de movimento para a pessoa que visualizasse.

⁵ Thomas Edson (Milan, Ohio, 11 de fevereiro de 1847 — West Orange, Nova Jérsei, 18 de outubro de 1931) foi um empresário e inventor estadunidense que propiciou a invenção de inúmeros aparelhos, dentre eles a lâmpada elétrica e o cinetoscópio.

⁶ Marie Georges Jean Méliès (Paris, 8 de dezembro de 1861 – Paris, 21 de janeiro de 1938) foi um cineasta francês que expandiu o desenrolar técnico e narrativo do cinema, ele é conhecido como o ‘mágico do cinema’ e o pai da ficção.

⁷ Marcel Martin (Nancy, 12 de outubro de 1926 – Paris, 4 de junho de 2016) foi um crítico de cinema francês, publicou sua primeira obra “*Le Langage cinématographique*” em 1955.

cinema uma valorização mundial, pela identificação e consumo do público em decorrência do aparelho fílmico. Assim, mostra-se importante frisar diante da impressão de realidade causada pelo cinema, a qual deriva de uma presentificação enquanto fator primordial da ilusão fomentada na vivência artístico-cultural coletiva, exibida através de uma ótica de aceitação, por identificação verossímil.

À vista disso, a presente pesquisa objetiva examinar as relações da linguagem cinematográfica na obra *Gótico Nordestino*, escrita pelo autor paraibano Cristhiano Aguiar, publicada pela editora Alfaguara em 2022. Esse estudo visa analisar as marcas sinalizadoras da gramática do cinema que se encontram no interior desta obra literária, a qual revela em seus contos uma gama de literariedade cênica, focalizada nos *planos, enquadramentos, colorações, movimentos de câmera e travellings* e na *montagem* expressos nas passagens dos contos escolhidos. Desse modo, através de uma pesquisa analítica que irá descrever os recursos do cinema revelados por meio de um viés qualitativo e bibliográfico, com embasamento teórico nos autores AUMONT (2003), JULLIER (2007), LOTMAN (1978), MARTIN (2005) e XAVIER (2005) será demonstrada a verificação dos traços de paridade entre a obra literária e a linguagem cinematográfica, ratificando a impressão de signos expressos em recortes da obra em que se fazem visíveis essas semelhanças. Pois, segundo o crítico literário Antônio Candido⁸ (1918), o senso de realidade na ficção deriva da generalidade, a qual pressupõe um dado real em reflexo a uma prévia distinção entre o mundo real e o fictício, estruturando-o através de mediações de ligação e coerência entre ambos.

2. O PERCURSO DA LINGUAGEM FÍLMICA NO CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL

De acordo com Yuri Lotman (1978) no livro *Estética e Semiótica do Cinema*, a cultura humana transmite informações através das diversas linguagens que permeiam a sociedade. Dessa forma, a partir dos signos derivam-se as maiores funções da linguagem, sendo estas: a troca, o entendimento e/ou a perpetuação das informações que circundam nas comunidades que fazem o seu uso. Assim, “uma linguagem é um sistema semiótico ordenado de comunicação (que serve para transmitir a informação)” (LOTMAN, 1978, p.10).

Desse modo, observa-se que as manifestações artísticas estão inteiramente ligadas às linguagens, exprimindo representações simbólicas por meio destas, sendo intensificadas nos discursos, ideologias e na historicidade de suas expressões, gerando recursos de transmissão e interpretação aos que reconhecem e compreendem previamente as suas singularidades. A relação entre o *sentido* e o *fazer sentido* em uma criação da linguagem eclode por intermédio dos signos que geram uma compreensão através do domínio e identificação dos receptores característicos desta.

No que diz respeito ao cinema como invento técnico, nos seus percursos inaugurais de construção, ele era visto apenas como fotografias em movimento. Segundo Ismail Xavier (1947) em *O Discurso Cinematográfico*, percebe-se que a imagem fotográfica equivale ao *ícone* e ao *índice* do que ela representa, dessa maneira, correspondendo a um ato de retratação recriada de um objeto:

⁸ Antônio Candido de Mello e Souza (Rio de Janeiro, 1918 – São Paulo, 2017) foi um importante crítico literário e sociólogo brasileiro.

A fotografia, entretanto, é um processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Ela, portanto, apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas tradicionais de arte, ocorre o processo criativo uma vez que a realidade passa através do artista. (XAVIER, 2005, p. 17).

Contudo, vale enfatizar que na trajetória inicial do cinema, ele era mudo. Dado que durante muitos anos não havia som no cinema, é imprescindível destacar a evidente necessidade de pontuar a fase do cinema mudo como uma especificidade do cinema, que apesar de não possuir o dito – a palavra –, está repleta de significação de linguagem. Todavia, no decurso da configuração do cinema como uma arte, em sua passagem preambular do cinema mudo e preto e branco com planos iniciais voltados aos recortes fotográficos, para o que se exprime na atualidade, verifica-se uma passagem entre a união de linguagens, unificando os símbolos *icônicos* aos *figurativos* – as palavras, os códigos e com as imagens em movimento.

Não obstante, à medida que o amálgama entre o som e imagem construiu a vertente *audiovisual* do cinema, passou-se a produzir uma impressão de semelhança com a realidade, em um vislumbre imposto ao espectador que deriva na identificação do ficcional. Destarte, nasceu a sétima arte no ato de criar uma gramática única e completa, na união que enquadra os diversos ângulos, cores, planos e seqüências de cenas em imagens em movimento.

O cinema é um discurso narrativo que através das imagens animadas conta uma história, e, para que na composição de sua estrutura seja realizada a montagem, alguns recursos são indispensáveis: “[...] em sua essência, a síntese de duas tendências narrativas: a figurativa (é a <<a pintura animada>>) e a verbal” (LOTMAN, 1978, p.69). Todavia, Martin (2005) salienta que por mais que alguns elementos façam parte da linguagem do cinema, nem todos os recursos notáveis nas obras são característicos apenas da perspectiva cinematográfica. No entanto, o enquadramento, os ângulos e os movimentos de câmera emolduram as funções e os pontos de partida para a expressão cinematográfica, além da decupagem, que se mostra fundamental na efetivação das decomposições fílmicas, através da seqüenciação de cenas nos diversos tipos de planos: *plano geral*, *plano médio ou de conjunto*, *plano americano*, *primeiro plano (close-up)*.

2.2 OS RECURSOS DA LINGUAGEM FÍLMICA

Martin (2005) além de designar a imagem como elemento substancial da linguagem do cinema demonstra a ambivalência de sua semântica e do seu potencial de significação gerador. “A imagem reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afecta os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica e moral” (MARTIN, 2005, p. 35). Vale ressaltar que no início do movimento cinematográfico as imagens eram exibidas de maneira fixa, direcionadas ao espectador por uma ótica teatral de palco italiano, em que a plateia observava a ação defronte ao seu representante.

Nessa perspectiva, o enquadramento no cinema correspondia, ainda, a primária delimitação do espaço cênico. Contudo, as possibilidades de outras funcionalidades revelaram-se, como, por exemplo, a opção de adicionar (ou não) determinados elementos durante a cena, dando ênfase às significações e aos simbolismos na escolha de enquadramento

visualizada pelo construtor da obra. Desse modo, a estrutura de confecção dos planos e das sequências de cenas que compõem o filme, corresponde à montagem, um dos recursos de maior valia no cinema. De acordo com Lotman (1978) tanto a iluminação quanto a montagem e as combinação dos planos, com alternância de velocidade (ou não) podem dar aos objetos reproduzidos na tela, significações suplementares, simbólicas e metafóricas.

Martin (2005), a fim de evidenciar as funções da expressão fílmica com os diversos movimentos da câmera, classifica:

A - Acompanhamento de uma personagem ou de um objecto em movimento; B - Criação da ilusão de movimento de um objecto estático; C - Descrição de um espaço ou de uma acção possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco; D - Definição de relações espaciais entre dois elementos da acção (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objecto); E - Acentuar dramaticamente uma personagem ou um objecto destinados a representar uma função importante no desenrolar da acção; F - Expressão subjectiva do ponto de vista de uma personagem em movimento; G - Expressão da tensão mental de uma personagem: ponto de vista subjectivo. (MARTIN, 2005, p. 55).

A partir das sequências de cenas em *planos* advém a decupagem. O *plano* se encontra equivalente ao intervalo entre dois cortes na tomada de cena, a subsequência contínua da imagem. Para Martin (2005) os *planos* são numerosos, desse modo, pouco adequa-se citar todos aqui, entretanto, alguns dos que se enquadram na escala clássica e são observados na análise são: *Plano Geral*: as cenas expõem uma visão ampla, em que se pode observar a ação de forma completa, sendo realizadas tanto em locações interiores ou exteriores vastas; *Plano Médio ou Conjunto*: geralmente expressa cenários interiores, com elementos componentes da ação representada, tanto figuras humanas como objetos de cena; *Primeiro Plano (Close-up)*: Há uma aproximação na figura humana, no rosto e nos detalhes que abrangem a tela quase que integralmente. Martin (2005) retoma que a percepção e clareza da narrativa nasce dos *planos*, a partir deles que os ângulos da filmagem associam seu significado singular de veio psíquico, entretanto, “[...] só o grande plano (e o primeiro plano, que é, em relação a ele, do ponto de vista psicológico, praticamente assimilável) e o plano de conjunto têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva” (MARTIN, 2005, p. 47- 48).

Assim, o vislumbrar do ecrã⁹ centra-se na atenção das unidades de maior significação da ação, as quais reafirmam as associações feitas pelo espectador, impressionando-o por identificação. “Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêm com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de identificação” (XAVIER, 2005, p. 85). Isto posto, observa-se que o conjunto de especificidades e modos em que a imagem se manifesta no cinema, contribui para a sua reprodução no ecrã, modelando as expressões e escolhas do cineasta junto à compreensão do público sobre a narrativa, tal fator corrobora no acompanhamento da obra, na continuidade fictícia, porém coesa, da expressão dos fatos da realidade fílmica.

⁹ Superfície em que se reproduz a imagem de um objeto.

3. A AMBIENTAÇÃO DO HORROR NA OBRA GÓTICO NORDESTINO

A obra *Gótico Nordestino* foi redigida pelo escritor, professor e crítico literário paraibano Cristhiano Motta Aguiar, nascido no dia 18 de maio de 1981, formado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Convém destacar que no mesmo ano em que a obra revelou-se ao público, em 2022, obteve o primeiro lugar no prêmio literário Clarice Lispector, da Biblioteca Nacional. O livro analisado possui nove contos independentes, dentre os quais serão analisados as três narrativas que mais possuem o ímpeto do universo fantástico, em que há uma atmosfera obscura focalizada nas representações alegóricas do terror. São eles: *A mulher dos pés molhados*; *Vampiro* e *A Noiva*. Apesar das construções escolhidas serem autônomas, na literariedade de sua obra, o autor incrementa ambientações ligadas ao universo místico-fantasmagórico, situando o leitor em uma escrita regional de traços cinematográficos.

A literatura de horror possui um estilo característico, direcionado na fratura do real em uma ficcionalização de cunho psicológico, supersticioso e mítico, no qual a intenção de causar medo no leitor permeia a textura da criação. É possível considerar que o precursor do gênero literário “romance gótico” foi o escritor norte-americano Horace Walpole¹⁰, que introduziu em seu romance *O Castelo Otranto* (1794) elementos sobrenaturais. No entanto, no século XIX a literatura gótica ganhou ainda mais força, apresentada nos contos de Edgar Allan Poe¹¹, no traçado intimista de Mary Shelley¹² e nos clássicos intermediados por Bram Stoker¹³. No *podcast*¹⁴ “Literatura Brasileira de Horror”, Cristhiano Aguiar e Bráulio Tavares¹⁵ debatem sobre a literatura fantástica na obscuridade do terror narrativo, expressando o caráter de entrecruzamento de realidades em analogia à fratura do real, que ao mesmo tempo em que produz uma aceitabilidade gera estranheza no leitor diante da criação. No seguimento da gravação, os intitulados *Bruxos Nordestinos*, Tavares e Aguiar, enfatizam que no Brasil, *A noite na Taverna* (1855) de Álvares de Azevedo¹⁶ foi um grande marco da literatura sinistra, além do teor cientificista e de horror marcado na escrita de Augusto dos Anjos¹⁷, que se mostra imprescindível para pensar um contexto de terror na literatura brasileira. Durante o seguimento do *podcast* obras cinematográficas de terror como *A bruxa de Blair* (1999) e *Animal Cordial* (2017) são citadas, dado que se encontram ambientadas em um seguimento de tensão psicológica e de assombro.

¹⁰ Horace Walpole (Londres, 24 de setembro de 1717 – Berkeley, 2 de março de 1797) foi um romancista inglês.

¹¹ Edgar Allan Poe (Boston, 19 de janeiro de 1809 – Baltimore, 7 de outubro de 1848) foi um poeta e crítico literário dos Estados Unidos, conhecido pelas narrativas de mistério de compunha.

¹² Mary Wollstonecraft Shelley (Somerset, 30 de agosto de 1797 – Chester Square, 1 de fevereiro de 1851) foi uma escritora britânica, renomada pelo seu célebre romance gótico “Frankenstein”.

¹³ Bram Stoker (Clontarf, 8 de novembro de 1847 – St. George's Square, 20 de abril de 1912) foi um romancista e contista irlandês, mundialmente conhecido através do seu romance gótico “Drácula”.

¹⁴ Podcast é uma forma de publicação de ficheiros multimídia na Internet que fica disponível para o acesso do público cibernético.

¹⁵ Bráulio Tavares (Campina Grande, 1950) é um escritor, poeta, compositor e pesquisador paraibano de literatura fantástica.

¹⁶ Álvares de Azevedo (São Paulo, 12 de setembro de 1831 – Rio de Janeiro, 25 de abril de 1852) foi um escritor brasileiro da segunda geração romântica que se destacava pela sua literatura gótica.

¹⁷ Augusto dos Anjos (Cruz do Espírito Santo, 20 de abril de 1884, – Leopoldina, 12 de novembro de 1914) foi um poeta paraibano que construía uma escrita pautada no cientificismo de horror.

Em 1896 Méliès estreou o terror no cinema com o filme *A Mansão do Diabo* e, a partir disso, com o movimento expressionista, as obras cinematográficas com esse gênero cresceram rapidamente. O terror tem como pressuposto fundamental a representação dos medos internos da coletividade, que habitam no imaginário e são perpassados através dos simbólicos de rivalidade entre o bem e o mal, que tanto na literatura quanto no cinema têm a função de aterrorizar os espectadores. À vista disso, o livro *Gótico Nordestino* possui um universo literário particular e fascinante, com uma atmosfera estilística visceral, a qual evidencia a substância categorial fantástica que percorre toda obra: o sobrenatural. Desse modo, com base no pensamento do teórico Todorov (1975) em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, é possível afirmar que a literatura que Cristhiano produz possui a

função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou na narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (TODOROV, 1975, p. 174).

3.1 O ONÍRICO E A IMAGEM-MENTAL NA SEQUÊNCIA DE PLANOS MÉDIOS NO CONTO “A MULHER DOS PÉS MOLHADOS”

No cinema o sonho emite um aspecto especial, emanando prenúncios que o caracterizam pelos indícios visuais, sendo manifestos principalmente na *coloração* e nos *efeitos de trucagem* e de *movimentos de câmera*, que se aperfeiçoaram ao longo dos anos. Observa-se que nas cenas fílmicas quando o sonho é demonstrado há a presença de sombras, fumaças, coloração desgastada, amarelada (em tons quentes) ou em preto e branco. No que concerne ao quesito de ângulos da câmera, o desfoque também se faz presente no universo onírico e na sequência de imagens desconexas com o enredo, o que muito se retratou no traçado de instauração da modernidade que trouxe avanços estéticos de expressividade linguística e pluralidades culturais, nas novas formas de se fazer arte e que no cinema se reafirmou na tendência surrealista, derivada das vanguardas europeias, em que o mundo dos sonhos e os seus parâmetros inconscientes de irracionalidade pairavam nas obras.

Jullier (2009) na obra *Lendo as imagens do cinema* evidencia as ferramentas de análise do cinema, a fim de demonstrar os níveis de planos, sequências e ferramentas necessárias para constituição fílmica, que são evidenciadas na obra de Cristhiano Aguiar. A título de exemplo, no conto “A mulher dos pés molhados”, apresenta-se a história de Elvira, personagem que transita entre a vida e o sonho, sendo perseguida pelo universo onírico, traçando cenários espetaculares associados aos mistérios marítimos que cercam o passado da família dessa personagem. Desde a passagem inicial do conto são perceptíveis os índices cinematográficos do enredo, como a demonstração do salto de cenas encadeadas, que através da representação sensorial expressam a determinação de cores e singularidades constitutivas do mundo dos sonhos, envolto em uma sequência de planos *médios* e *detalhes*:

Aconteceu outra vez: Elvira sonhou com a mulher dos pés molhados. Acordou sentindo falta de ar. O cabelo curto, ruivo, grudava na testa e na nuca. Exceto pelo ventilador, que estalava em cima de um tamborete, não se ouvia nenhum som. Seus olhos buscavam o marido, deitado a seu lado na cama. Ele continuava dormindo. A mão esquerda tocou a própria barriga - pouco mais de três meses já. (AGUIAR, 2022, p. 53).

Observa-se nesse trecho a presença de resquícios da imagem-mental atribuída ao cinema como “[...] a representação da imagem mental aparece desde as origens do cinema: elas têm, então, o estatuto de lembrança, de narrativa relatada ou de percepção onírica” (AUMONT, 2003, p. 162). Além disso, vê-se a possibilidade de uma execução de plano médio, visto que a personagem é apresentada com os elementos cênicos em um campo de visão determinado, em seu quarto. “O plano médio apresenta o sujeito em sua unidade (seja ela humana, animal, vaso de flores, automóvel...) com um mínimo de “ar” (gíria do operador de câmera) em cima e embaixo” (JULLIER, 2007, p.24).

Em outros recortes do conto comprova-se a presença do *raccord* entre dois planos semelhantes, fragmentados na mesma tomada cênica. Tal efeito também se identifica no cinema como *salto*, pois traz o foco para uma ou mais personagens imóveis que subitamente “saltam” na tela:

A mulher tinha cheiro de mar, surgia sentada no seu quarto. Envolvida toda pelas sombras, exceto por uma lâmina de luz, vinda só Deus sabe de onde, que revelava as pernas mortas - pele verde-decomposta e varizes entupidas de morte. Olhos arregalados (duas manchas misturadas de íris e pupila), visíveis nas trevas, embora não brilhassem. (AGUIAR, 2022, 58).

Além disso, revela-se a sobreposição que liga a mistura de imagens da representação do sonho, sinalizada na personificação da mulher dos pés molhados, que se mostra em constância para a personagem Elvira, até nos momentos em que ela se encontra acordada. No que diz respeito à sobreposição, atesta-se que “é classicamente associada ao sonho, à fantasia, à alucinação, geralmente aos estados mentais das personagens” (AUMONT, 2003, p.280). Outrossim, com base em Martin (2005) é possível afirmar que neste trecho verifica-se também o movimento da câmera alinhado em:

D - Definição de relações espaciais entre dois elementos da acção (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objecto): pode existir uma relação simples de coexistência espacial, mas também pode constituir a introdução de uma ameaça ou de um perigo através de um movimento de câmara que vai de uma personagem ameaçadora à personagem ameaçada - mas geralmente este movimento mostra uma personagem impotente ou desarmada, focando seguidamente uma personagem que se encontra num estado de superioridade táctica, que vê sem ser visto, etc. (MARTIN, 2008, p 55).

Um dos tipos de movimento da câmera é o *travelling*, que “consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória da deslocação permanece constante” (MARTIN, 2005, p. 58). Na sequenciação de “A mulher dos pés molhados”, comprova-se uma montagem direccionada em planos médios e detalhes.

Chamarei subjectivo não-realista a um travelling que, mostrando a personagem principal numa posição imóvel, exprima então o modo aceitável, a <<projecção>> do olhar, o movimento da atenção e da tensão mental do herói ao dirigir-se para um objecto cuja percepção reveste, para ele, uma importância dramática considerável, podendo tratar-se inclusivamente de uma questão de vida ou morte. Esta utilização da câmara valeu-nos alguns efeitos admiravelmente expressivos da linguagem cinematográfica. (MARTIN, 2008, p. 64,65).

3.2 A FIGURA ARQUETÍPICA DO VAMPIRO NOS PLANOS GERAL E CONJUNTO DO CONTO “VAMPIRO”

Na história do terror uma das criaturas mais emblemática é o vampiro, advindo das lendas e mitos, eles são representados em diversas culturas desde a antiguidade. Desde o século I a.C. há registros das correlações difundidas às criaturas que se alimentavam de sangue humano. “O vampiro, para o povo africano *Akan*, denominava-se *Asanbosam*, um ser que possui presas de ferro e pernas de anzol para se pendurar nas árvores. Na África Ocidental há o *Obayifo*. Na mitologia Hindu, o *Baital*, homem morcego.” (LIMA e FUCH, 2023, p. 2). Seja na literatura ou no cinema, tal personagem exprime elementos simbólicos que o configuram em uma representatividade coletiva. Durante o cinema mudo o primeiro filme exibido com essa figura foi *Vampire Of Coast* (1909), entretanto, *The Vampire* (1913), *Nosferatu* (1922), *Drácula* (1931) e *Drácula de Bram Stoker* (1922) foram obras bastante significativas que marcaram esse personagem sombrio no imaginário coletivo. No conto “Vampiro” do autor Cristhiano Aguiar, demonstra-se nas entrelinhas do texto, a construção representativa da figura vampiresca, que ao longo dos séculos foi modelada por um personagem arquetípico, hoje humanizado no cinema e na literatura. Para o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung¹⁸, ao observar os temas sucessivos que englobavam as mitologias, literaturas, contos de fadas e relatos dos seus pacientes, conceitua-se que a imagem-arquetipo “só tem conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente” (JUNG, 1961/1987, p. 352).

O espírito fantástico do conto de Aguiar revela o molde misterioso que incrementa referências às obras e ambientações associadas ao imaginário coletivo no que se refere a esse ser mitológico, fortemente influenciado pela comercialização propagada pela cultura europeia. Entretanto, Cristhiano Aguiar une em sua criação atributos regionais tanto na ambientação dos cenários quanto no contraste entre a personagem focal (de traços indígenas) e Silvino (seu amado de fenótipos europeus). Na defluência do enredo, verifica-se uma diversidade de *planos-sequência*, que são identificados quando a ação é registrada sem cortes, de forma completa; o que se constata em passagens como:

Vovó foi me mostrando a morte. Um pássaro prostrado no chão, o corpo coberto de formigas avermelhadas. Depois uma árvore adoecida, infestada de parasitas, os galhos quase todos desfolhados. Do tronco da árvore escorria um sangue incolor. Por fim, tomates murchos, escurecidos, com manchas de fungos. Aquilo foi me dando uma angústia tão grande que não me segurei. (AGUIAR, 2022, p. 114).

No que concerne o *plano-detalle*, tendência cinematográfica que enquadra objetos menores e recortes focalizados, observam-se cenas com uma evidente sequência de *planos-detalles*:

Qual seria o caso ali? Mais adiante, um tronco partido. Me empolguei quando vi, por entre suas camadas de madeira podre, insetos passeando, manchas florescendo e brotos magros, verdes, desabrochando do caule partido Um dos brotos tinha crescido mais centímetros do que os outros. Folhinhas nasciam do caule. (AGUIAR, 2022, p. 124).

¹⁸ Carl Gustav Jung (Turgóvia, Suíça, 26 de julho de 1875 – Zurique, Suíça, 6 de junho de 1961) foi psiquiatra e psicoterapeuta, fundador da psicologia analítica.

E sobre o *plano-conjunto* àquele que insere o sujeito em seu ambiente com maior campo de visão, revelando “o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)” vê-se: “Os três nos esperavam, trajados de negro, na portaria principal do nosso sítio. Eu fui sozinha. Me aguardaram com pose de urubu...” (AGUIAR, 2022, p. 120).

Diante do *plano-geral*, constata-se as “cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo espaço da ação” (XAVIER, 2005, p.27). Na obra destaca-se em: “Sentávamos à larga mesa de madeira da sala, jogávamos cartas e conversávamos. Lá fora, mais um temporal – ribombar dos trovões, o susto dos relâmpagos” (AGUIAR, 2022, p 128).

Assim, é possível confirmar a ampla possibilidade de montagem cinematográfica no conto “Vampiro”, que além de construir uma ambientação obscura e regional, delimita-se por uma gama de sequência de planos configurados em menções ao universo místico que fora traçado para tal figura sobrenatural. As inclinações da decupagem focalizam-se nos *planos: geral, detalhe, conjunto*. Com a finalidade de representação dos simbólicos da figura vampiresca que muito se transmitem pelo cinema por esse molde.

3.3 O CLOSE-UP NO CONTO “A NOIVA”

O conto “A Noiva” se inicia com os indícios que caracterizarão o sobrenatural que se revelará na defluência do enredo. O personagem focal, ao passar em frente a uma vitrine, relembra de uma vivência adormecida em sua memória, a descoberta da nubente cadavérica. Através de recorte subjetivo a história é apresentada, o que para o cinema, “mais interessante do que a câmara subjetiva é a representação perante a câmara (com os actores a olharem para a objetiva), que merece, por um instante, reter a nossa atenção” (MARTIN, 2005, p. 43). Assim, vê-se a cadência dos movimentos das personagens em contraste às indicações cênicas que enquadram na montagem:

É como se a vitrine da loja tivesse assumido o aspecto fluido de um lago. Papai refletindo na vidraça, seu rosto antes do desmaio, me remeteu a um Narciso. Foi desse jeito: ele parou na frente da loja e empalideceu, se contorceu, desabou. O corpo caiu em movimento fragmentado. (AGUIAR, 2022, p. 78).

Para a composição cinemática, o efeito de vertigem é dado por *flashes*, com imagens desfocadas contempladas com distorções, já o desmaio acontece geralmente “em esbatido (*flo*) terminando em desfocagem” (MARTIN, 2005, p. 237). A narrativa deste conto começa por uma sensação súbita do personagem e logo após desencadeia no que ocasionou a síncope, transcorrendo o caso de “A Noiva”, que fora encontrada pelo pai da narradora com os seus colegas de infância, em um galpão abandonado. “A Noiva” era um segredo cadavérico juvenil, que diante de todo enredo causa uma impressão de umidade ambientalizada no leitor, com os tons nublados e fúnebres, originado pelos prenúncios que o autor exhibe: “Começou a garoar. [...] o céu nublado, com tufo de nuvens chumbo, se assemelham a uma concha acústica: ecos se arrastam pelo bairro” (AGUIAR, 2022, p. 83).

A sequência de planos a partir da descoberta da Noiva se revela de maneira específica, a qual demonstra o ambiente cênico, primordialmente, predominando no detalhamento da pureza assombrada da figura funesta:

A Noiva estava totalmente nua e fria. Pés sujos. Joelhos arranhados. Lábios roxos; marcas-manchas estranhas ao redor do pescoço; olhos vazios, apagados, fixos em direção ao teto. A Noiva tinha cabelo muito escuro, longo, que descia sobre os ombros e cobria um pouco os seios. (AGUIAR, 2022, p. 85).

Verifica-se, assim, cenas em *close-up*, que apresentam uma aproximação da figura humana ou isolamento de algum detalhe significativo da trama, como nota-se também em:

Ela só tinha metade de um braço. A única mão, rígida e desconexa, lembrava patas de caranguejo. Na cabeça, alguém tinha colocado uma coroa, tecida com uma mistura de flores secas, palha e casca verde de milho. Aos pés, presentes. (AGUIAR, 2022, p. 85).

Segundo Julier (2009), o *close-up* traz o almejo de compor uma maior intimidade com o personagem, apresentando detalhes do rosto e de partes necessárias da narrativa, a fim de ocupar quase que totalmente a tela. A relação causada pela aparição da Noiva está sempre associada num deleite de pormenores, retomando a indispensabilidade da utilização do tipo de sequenciação de planos em *Close-up*, ao fundir de uma montagem mais soturna e extrema minúcia. Caracterizando o teor psicológico através do *foco* em ângulos detalhados da personagem cadavérica, revelando-a em um cenário interno e gélido, transpondo para o espectador uma súbita sensação de reconhecimento do exício fincado nessa composição artística.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que a montagem obtém um posto imprescindível para a linguagem do cinema, devido à necessidade de intercalar os planos no intuito de conceder ao espectador uma razão plausível diante daquilo que se desvela no ecrã. Destarte, o seguimento dos planos baseia-se no olhar e/ou no pensamento das personagens ou dos espectadores:

A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exactamente a uma lei de tipo dialéctico: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos. A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialéctico. (MARTIN, 2005, p. 177).

Assim, verifica-se que na literatura de Cristhiano Aguiar há presença de recursos característicos da linguagem e montagem fílmica, principalmente nos contos analisados, que possuem uma semelhança de gênero e estilo por enquadrar uma escrita pautada no horror, traçando algumas figuras sobrenaturais, no ato de rememorar o fantástico na ambientação singular dessa vertente narrativa, que se inspira fortemente na derivação do estímulo de causar medo ou tensão (real ou psicológica) ao público. Ademais, Cristhiano Aguiar comprovou no *podcast* “Literatura Brasileira de Horror” ter se inspirado em algumas obras do cinema para escrever o *Gótico Nordestino*, citando que o terror psicológico do cinema ajudou-o na confecção de sua obra. Indubitavelmente, a vivência de Aguiar no consumo de obras cinematográficas derivaram em uma literatura de trânsito entre essas duas linguagens, o que acopla possibilidades de montagem fílmica através do seu livro que se mostra sinalizado nas indicações dos planos cênicos, nos ângulos, nas cores, enquadramentos, continuísmos e nas

combinações audiovisuais. Diante do exposto, vale reforçar a presença da linguagem artística do cinema nos contos de teor sobrenatural da obra *Gótico Nordestino*. Em suma, com base na análise traçada, é possível considerar que a arte possui uma premissa dupla no que condiz à emoção causada por ela, a qual transita entre o esquecimento e o conceber do que o que se vê é fruto ficcional, portanto, a arte do cinema centra-se na relação com a realidade, na reprodução de reflexão, na reprodutibilidade que emociona e faz refletir ou rememorar através da montagem, uma narrativa focada que por meio dos seus símbolos visa encantar o espectador.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano. **Gótico Nordestino**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

AUMONT, Jacques. e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

JULLIER, Laurent. **Lendo as Imagens do Cinema**. Editora Senac: São Paulo, 2007.

JUNG, C. G. (1986). **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1924).

LIMA, Karoline Yorrana Rodrigues de; FUCH, Kênnia Christellen Ferreira. **O lado sombrio da autoria paraibana na escrita contemporânea: elementos fantásticos no “Gótico Nordestino” de Cristhiano Aguiar**. Anais do I Seminário Nacional do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas. Campina Grande. Realize Editora, 2023.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Editora Estampa: Lisboa, 1973.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Dinalivro: Lisboa, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a Transparência**. Terra e Paz: São Paulo, 2005.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que se fizeram presente, de maneira efetiva, no meu processo acadêmico. Principalmente, aos meus pais Dona Adriana e Seu Naldo, que tanto me inspiram e permitem que eu seja o que sou, a cada ciclo. Eles me deram a vida e me ensinaram a

caminhar sobre ela da forma mais admirável possível. Ao meu irmão Kawan, meu pequeno-grande homem, que tanto me auxiliou, junto ao meu irmão Ronaldo, a enxergar a preciosidade da existência nas minúcias simbólicas dela, derivando num estímulo acalentador aos meus processos artísticos e científicos. Às minhas irmãs de alma que o universo providenciou me presentear, Kênnia e Rafaella, por estarem comigo em momentos substanciais do meu percurso de individualidade e mudança. Ao meu orientador Anacã Agra, por ter me indicado a leitura da magnífica obra *Gótico Nordestino* e disponibilizado o material teórico para o estudo em uma área que tanto me fascina, a do cinema. Ao autor Cristhiano Aguiar pelas conversas que tivemos diante da composição e singularidade da sua criação do *Gótico Nordestino*, o que cessou as minhas inúmeras dúvidas no decurso da análise. Ao professor alquimista Joselito Lucena pelos direcionamentos e diálogos tecidos acerca da literatura gótica que expandiram os meus conhecimentos na área. E à minha ilustríssima e amada professora Ana Lúcia Neves, que proporcionou o meu encanto pelo curso de Letras através de suas aulas extraordinárias. Destaco ter feito a escolha de permanecer no curso após assistir uma aula de Ana em uma cadeira do primeiro período; sou imensamente grata por isso e pelas diversas coisas que não cabem no dito.