

Um estudo sobre a paixão do medo no cinema de horror¹

A study on the passion and fear in the horror movie

Odair José Moreira da Silva²

RESUMO

O cinema de horror tem com a paixão do medo um valor estético arrebatador. Nosso objetivo é apresentar um estudo sobre a paixão do medo no cinema de horror e, com isso, mostrar alguns pontos importantes na construção desse gênero, tais como as configurações do percurso passional e a noção de contágio que o enunciador dissemina em seu enunciado. Para isso, nos serviremos das teorias propostas sobre as paixões e o contágio no âmbito da semiótica francesa. Tais teorias terão como objeto de estudo o filme escolhido por nós por representar uma nova guinada no que diz respeito à evolução do gênero: *A bruxa de Blair*, dirigido em 1999 por Mirick e Sánchez. Desse modo, mostraremos que a nervura do gênero, do ponto de vista semiótico, se funda nos percursos da paixão do medo, do relaxado ao hipertenso e na propagação contagiosa que esse efeito de sentido deixa no enunciado.

Palavras-chave: Semiótica das paixões. Medo. Contágio. Gêneros do cinema. Horror.

ABSTRACT

The horror movie have with the passion of fear a stunning aesthetic value. Our goal is to present a study on the passion of fear in horror cinema and, therefore, show some important points in the construction of the film genres, such as the settings of the course of the passion and the notion of contagion that spreads the enunciator in his enunciate. For this, we will serve the proposed theories about the passions and the contagion of French Semiotics. Such theories have as its object of study, the film chosen by us to represent a new twist with respect to the evolution of the genre: *The Blair Witch Project*, directed in 1999 by Mirick and Sánchez. Thus, we show that the vein of the genre, by the semiotic point of view, is founded on the routes of the passion of fear, from the relaxed to the hypertensive, and the contagious propagation that this effect sense lets in the enunciate.

Keywords: Semiotics of passions. Fear. Contagion. Film genres. Horror.

¹ O presente artigo originou-se a partir de nossa comunicação “Enunciador e enunciatário nas relações passionais e contagiosas do medo em *A bruxa de Blair*”, apresentada durante o XVI Colóquio de Pesquisas Sociossemióticas – PUC/SP, em dezembro de 2010.

² Mestre e Doutor em Semiótica e Linguística. Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, pelos mesmos departamento, instituição e universidade, desenvolve o projeto de Pós-Doutorado: “Prazeres visuais: a significação do corpo nos filmes eróticos hardcore”, com apoio da Fapesp (processo 2011/52105.5). E-mail: <ojomorsi@gmail.com>. Data da submissão: 6/agosto/2012. Data da aprovação: 1º/janeiro/2013.

Há muito tempo, sentir o medo “estético” é um dos efeitos emocionais mais procurados que o sujeito, na qualidade de leitor e de espectador, sempre almejou como um entretenimento. Talvez possa causar espanto afirmar que alguém sempre procurou sentir o medo, pois isso, de certo modo, parece um tipo de comportamento totalmente estranho, em que esse sujeito inflige a si mesmo uma forma de tortura psicológica, um estado patêmico de emoção elevado ao máximo. E essa mesma tortura vir a ter uma função de puro entretenimento parece ainda mais excêntrico. O medo perpetua no homem certo saber. Esse lhe proporciona uma condição de autopreservação. O medo faz com que o homem se descubra mortal, pois essa paixão tem o privilégio de incutir-lhe momentos de uma espécie de reflexão instintiva que o impossibilita de seguir em frente e diante de uma ameaça. qualquer que seja o perigo ameaçador, no plano físico ou paranormal (e por que não?), o medo só terá uma única direção que é revelar ao homem sua mortalidade. O medo diante da morte torna o sujeito estático, impossibilitando-o de realizar certas ações, ou seja, imobilizando-o na tentativa de explorar o desconhecido. O medo coloca o desconhecido como uma barreira cuja única função é provocar e, ao mesmo tempo, anestesiá-lo o sujeito curioso e, de certo modo, precavido.

A tentativa de escapar desse medo, de sair de uma espécie de sufocação diante do desconhecido inexplorado, cria no homem a necessidade de postular algo que o afaste e, de certo modo, o coloque como um sujeito em catarse³ diante do medo castrador. E é aí que o medo estético, produzido na forma escrita (literatura) e/ou imagética (artes plásticas, teatro, cinema e história em quadrinhos), torna-se uma válvula de escape para que possamos driblar o medo da realidade e, assim, atingir uma expurgação de nossos temores, na tranquilidade de espaços conhecidos e seguros, como é o caso da leitura de um livro ou da visão de um espetáculo, por exemplo. Como observa Jean Delumeau, “quer haja ou não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo, este é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo”. (2009, p. 23). O medo estético é uma das formas de superar o medo como experiência humana.

Falemos da parte imagética do medo estético. Precisamente, falemos de como o cinema trouxe essa possibilidade de burlar o medo da realidade ao colocá-lo como algo previsto e, de certo modo, fadado ao desaparecimento diante do efeito catártico que provoca no espectador de um filme. Reduzindo ainda mais nosso campo de análise, falemos de um gênero cinematográfico

³ O termo *catarse* que empregamos aqui, estabelecido por Aristóteles na sua *Poética*, é aquele que está intimamente ligado ao sentimento de “purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico”. (HOUAISS, 2009).

que trouxe o medo estético como um prazer *controlado*, na medida em que a resolução de casos sobrenaturais tende a minimizar e, assim, expurgar o medo do homem diante do desconhecido: o *horror*.

E de que trata, realmente, o cinema de *horror*?

Ao tentar responder ao porquê do anseio dos espectadores em sentir medo diante dos filmes que celebram esse gênero no cinema, João Luiz Vieira afirma que, em relação a essa experiência cinematográfica do medo, esse é

uma forma de estímulo positivo no sentido de nos colocar sempre em estado de alerta, em geral associado à sobrevivência diante da possibilidade concreta da morte. O corpo, em sua finitude natural ou diante de agressões que ameaçam sua integridade física, atrai todo o nosso interesse nos processos de antropomorfização negociados pela identificação entre uma platéia e a ficção audiovisual encenada. E o filme de terror, nesse quadro, precede outros gêneros. Em primeiro lugar, o gênero traduz algo que é indizível, representa e constrói o medo ao lidar com espaços mais complexos do ser humano, como a insanidade, a loucura, a alienação, os desvios sexuais, as obsessões, a violência. E, no geral, o faz de forma visualmente fascinante e atraente, confundindo bastante as fronteiras entre a repulsa e o prazer. (2007, p. 225).

A natureza do *horror artístico*, no âmbito do discurso cinematográfico, como bem pontua Noël Carroll (1999), não pode estar atrelada ao sentimento de horror natural, do tipo que nos faz ficar horrorizados diante de alguma situação imprevista, fundamentada em juízos de valor (por exemplo, quando dizemos “que horror esse espetáculo”, ou “fiquei horrorizado com os ataques de 11 de setembro”). Para Carroll, o *horror artístico*, por convenção, é o produto referencial de um gênero que se cristalizou “por volta da época da publicação de *Frankenstein* – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX”. (1999, p. 28).

De nossa parte, convencionamos chamar esse *horror artístico*, denominação de Carroll, de *horror estético*, pois aquilo que movimenta esse tipo de horror, o medo, é uma paixão narrativa que, em certos momentos, rompe com a continuidade do espectador projetado no mundo real para colocá-lo num simulacro que o absorve em todos os sentidos. Essa ruptura, uma fratura na continuidade do espectador dos filmes de *horror*, tem por mérito pôr esse sujeito em fusão sensorial com o objeto fílmico à sua frente, pois o medo do sujeito discursivo é o medo do enunciário. A sensação de medo é compartilhada por ambos. O horror estético, dessa forma, suscita, além do prazer, uma satisfação estética. O espectador, nesse modo de interagir com o gênero *horror*, coloca em pauta uma espécie de contrato estabelecido com o enunciador, fundamentando uma prática social que é a recorrência a esse tipo de gênero, ou seja, o fã dos filmes de horror é um sujeito que, ao

vivenciar sempre a retomada de seu comportamento de apreciador de filmes que trabalham com o medo, exerce, do ponto de vista discursivo, uma prática semiótica. Em suma, uma semiótica da ação. Como bem apontam Greimas e Courtés, as práticas semióticas são

os processos reconhecíveis no interior do mundo natural e definíveis de modo comparável aos discursos. [...] As práticas semióticas (que se podem igualmente qualificar de sociais) apresentam-se como sequências significantes de comportamentos somáticos organizados, cujas realizações vão dos simples estereótipos sociais até as programações de forma algorítmica. [...] O estatuto das práticas semióticas não constitui senão, provavelmente, apenas os prolegômenos de uma semiótica da ação. (2008, p. 380).

Assim, o prazer estético é uma possibilidade que o enunciatário terá ao vivenciar esse medo cinematográfico que, de certo modo, buscou quando aceitou um contrato com o enunciador do gênero *horror*. E esse enunciatário, ao estabelecer-se como espectador, juntamente com um todo orgânico que aprecia essa mesma busca pelo medo, estará influenciado por uma espécie de disseminação atrativa que o *horror* instaura de modo imediato, quando o corpo figurativo, do ator do enunciado, sente suas forças serem exauridas pela devastação provocada pelo medo.

Neste trabalho, o que se pretende é verificar como a paixão do medo, do ponto de vista da semiótica das paixões, instaura o modo de atração que faz com que o enunciatário, o espectador ideal do gênero *horror*, passe a sentir o mesmo que o corpo figurativo do ator; esse é tão somente aquele que simboliza um estado de alma na representação de um simulacro que irá influenciar nas emoções daquele que observa o sofrimento e o pavor alheios. Em suma, essa interação entre enunciador e enunciatário se organiza mediante as relações passionais do medo no enunciado fílmico. Como exemplo desse tipo de cinema, escolhemos trazer à luz analítica o filme *A bruxa de Blair* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, que, no fim dos anos 90 (século XX), dividiu opiniões e causou uma espécie de desconforto nos espectadores diante da apreensão que esse medo estético suscitou em seu público. Veremos, no filme em questão, portanto, como o medo estabelece um modo intersomático de interação, a partir de um momento em que o “sentir medo” passa a ser uma regra implícita àqueles que buscam essa emoção como adeptos do gênero *horror*. é preciso deixar claro também que a paixão do medo da qual tratamos e as postulações que levantamos a partir dela dizem respeito somente ao cinema de horror, pois não é nosso propósito averiguá-la como ocorrência em outras formas de expressão, como a literatura, nem o medo como fato recorrente em outro gênero cinematográfico. Portanto, as postulações e os apontamentos teóricos que surgem aqui dizem respeito somente ao cinema que adotou o medo como gênero, cuja figurativização é o *horror*, seja ele psicológico, seja ele humano ou sobrenatural.

A semiótica e as paixões

A semiótica trouxe um fecundo estudo às paixões da natureza humana. Após descrever a ação narrativa, o passo seguinte, que consiste na abordagem da modalização do ser, resulta na dimensão passional. As paixões podem ser entendidas como “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito”. (BARROS, 1989; 1990, p. 60).

A existência modal, uma das três formas que definem a existência do sujeito (as outras: existência semiótica e existência semântica), apresenta um sujeito que se define pela modalização de seu ser e assume papéis patêmicos. Desse modo, “os estados de alma” estão “relacionados à existência modal do sujeito, ou seja, o sujeito segue um percurso, entendido como uma sucessão de estados passionais”. (BARROS, 1989; 1990, p. 61).

Segundo Denis Bertrand, o estudo semiótico das paixões “assenta sobre as modalidades que definem reciprocamente o estatuto do sujeito e do objeto”. Assim, “a paixão, nessa perspectiva, aparece como um excesso, um excedente em relação a uma estrutura modal”. (2003, p. 366).

Dessa forma, há uma operacionalização da modalização do fazer, que define a competência do sujeito ao dar conta das relações intencionais, podendo ser apreendida como uma organização paradigmática e/ou sintagmática. Sob o ponto de vista paradigmático, de acordo com Bertrand, o sujeito é munido de uma carga modal, seja ela de maior ou menor complexidade, que, por sua vez, é constituída por modalidades que podem ser compatíveis, contrárias ou contraditórias, que irão definir a cada instante o percurso do sujeito. Desse modo, as modalidades compatíveis definirão, por exemplo, “a coerência do sujeito positivo e contratual da ação: /dever/, /querer/ e /poder fazer/; incompatíveis, elas definirão, por exemplo, um sujeito conflitual da transgressão: /dever não fazer/, /querer fazer/ e /poder fazer/”. (2003, p. 366-367).

Já do ponto de vista sintagmático, a carga modal surgirá hierarquizada e evolutiva, simultaneamente. Assim, uma modalidade dita dominante definirá o sujeito, pondo as outras sob sua dependência. Temos, dessa forma, como um exemplo, o /querer/ que irá reger, “ao longo do percurso, o saber e o poder fazer, formando um ‘sujeito do desejo’, ou será o /saber/ que formará a modalidade diretriz, dominando o querer e o poder fazer, para formar um ‘sujeito de direito’”. (BERTRAND, 2003, p. 367).

Podemos, de antemão, antecipar que as modalidades que surgem no enunciado fílmico *A bruxa de Blair* estão centradas, inicialmente, do ponto de vista paradigmático, em um /querer fazer/ e, do ponto de vista sintagmático, a modalidade

dominante que define o sujeito de desejo *Heather* – o seu jeito discursivo que detém as diretrizes do *Blair Witch Project* – também será o /querer fazer/, em detrimento do saber e do poder. Do ponto de vista sintagmático, haverá uma evolução e uma modificação da estrutura modal dos sujeitos narrativos ao longo do discurso fílmico. O desejo dos sujeitos em descobrir e, assim, criar condições materiais para revelar o mistério da verdadeira bruxa, que dá título ao filme, culmina em uma negação da proposta inicial do /querer fazer/, pois o valor do objeto de desejo não supera a descrença do /não poder/ e do /não saber fazer/, que os leva à desgraça completa. Portanto, “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua ‘existência modal’ por meio da modalização dos enunciados de estado”. (BERTRAND, 2003, p. 367). Esse /não querer fazer/, ou seja, a destituição do desejo inicial em favor de uma repulsa, aversão e negação do objeto, se deve, portanto, ao âmbito da paixão do medo. O medo desordena o impulso inicial, desconcerta o sujeito da busca. O esquema narrativo canônico da busca, ou seja, aquele em que um sujeito deseja e quer seu objeto de valor, torna-se incompatível. De acordo com Jacques Fontanille,

as paixões desta gama, na medida onde elas implicam uma repulsão ao olhar do outro, outro sujeito ou objeto do mundo, são todas particularmente incompatíveis com o esquema canônico da busca, que supõe ao menos uma certa relação de atração entre o sujeito e seu objeto de valor. (2005, p. 215).

A atração dá lugar à repulsão. Voltaremos nesse ponto mais adiante.

No que tange à modalização do ser, essa irá descrever o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito. Aqui o que importa não são mais as relações intencionais, mas as relações existenciais. A modalização do ser define, por decorrência, o estatuto do sujeito de estado. Para esse sujeito, o objeto poderá ser

desejável ou odiável, almejavél ou temível, indispensável ou irrealizável, etc. Seu estado (“estado de alma”) estará sob a dependência da modalidade investida nos objetos de seu horizonte axiológico. é possível dar conta da formação dessas estruturas semióticas, postulando um nível subjacente de articulação do sentido: o da timia. (BERTRAND, 2003, p. 368).

A timia (disposição afetiva de base), no nível das estruturas profundas, irá nomear “a relação primitiva que todo ser vivo mantém com seu ambiente, a maneira como se sente em seu meio, entre atração e repulsão”. (BERTRAND, 2003, p. 368). Uma denominação mais neutra (“foria”) articulará dois termos contrários, /euforia/ vs. /disforia/, e um termo neutro, /aforia/. A euforia produzirá um valor positivo, ao passo que a disforia é vista como um valor negativo. No nível das estruturas semionarrativas, o espaço modal é o correspondente do espaço fórico, visto que é naquele espaço que as modificações do

estatuto do objeto (do valor do objeto) na sua relação com o sujeito de estado é realizado. Dessa forma, o valor é uma estrutura modal que, ao afetar uma grandeza semântica qualquer, irá modificar sua relação existencial com um sujeito. Como bem enaltece Bertrand:

O sujeito possui uma *existência modal* que pode ser perturbada, a todo momento, quer pelas modificações que ele mesmo impõe aos valores dos objetos (que, de desejáveis, por exemplo, tornam-se subitamente odiáveis [...]), quer por aquelas que outros atores operam no mesmo ambiente que ele (como no caso do ciúme). A existência modal coloca, portanto, o valor em movimento e em jogo. Ela dá lugar a interrogações inquietantes sobre “o valor comparativo de valores de inegável valor”, a “tensões de inegável importância”, a conflitos de valor. É impossível, com efeito, no universo do discurso, haver “sujeitos neutros, estados indiferentes, competência nula”. (BERTRAND, 2003, p. 369, grifo do autor).

Após esse exposto, podemos afirmar que as modalizações de estado e do ser, juntas (sem nos atermos a nenhuma delas, por exemplo, a modalização de estado), contribuem para analisar os efeitos de sentido passionais, tal como se manifestam na língua e no discurso. Esse, de qualquer espécie.

A paixão do medo

De acordo com *Houaiss eletrônico*, o medo é um “estado afetivo suscitado pela consciência do perigo ou que, ao contrário, suscita essa consciência”. (2009). O medo, como estado afetivo, é uma paixão. Segundo Barros, “a descrição das paixões se faz em termos de sintaxe modal, ou seja, de relações modais e de suas combinações sintagmáticas, que produzem efeitos de sentido ‘afetivos’ ou ‘passionais’”. (1989, 1990, p. 60). A autora distinguirá, em primeiro lugar, as *paixões simples* das *paixões complexas*: nessas, as modalidades irão se organizar em uma configuração patêmica e desenvolver percursos modais, que sofrerão, na organização narrativa, a variação tensiva e caminharão da tensão passional ao seu relaxamento e vice-versa; aquelas, também compreendidas como paixões de objetos, são resultantes de um arranjo modal da relação sujeito-objeto. (BARROS, 1989, 1990, p. 61). A paixão do medo irá influenciar os *estados de alma* do sujeito por meio de uma configuração patêmica. Entende-se por configuração patêmica a dimensão complementar às dimensões pragmática e cognitiva, a qual se relaciona não mais à transformação dos estados de coisas, mas à modulação dos estados dos sujeitos, seus *estados de alma*; portanto, essa dimensão constitui objeto da semiótica das paixões. (BERTRAND, 2003, p. 426).

A partir do estado inicial da espera simples, definida por Greimas como uma colocação do sujeito em relação a um objeto de valor, e da espera fiduciária, que supõe, cada vez mais, as relações modais com outro sujeito, as paixões

podem ser descritas. (1983, p. 227). De acordo com Greimas, a espera simples trata, em primeiro lugar, de uma modalização do sujeito que pode se caracterizar como um /querer-estar-conjunto/ do objeto de valor, conjunção essa que garante sua existência semiótica; já a espera fiduciária relaciona-se com o /crer/ que é a relação fiduciária entre o sujeito e o simulacro (objeto imaginário que o sujeito projeta para fora de si e que determina o comportamento intersubjetivo), que não é somente um /querer-estar-conjunto/, mas também um /crer/. (GREIMAS, 1983, p. 227-230). Esse sujeito não faz nada para satisfazer suas aspirações e mantém com o *outro* uma relação de confiança e crê poder contar com ele para realizar seus desejos, atribuindo-lhe um /dever-fazer/. Barros dirá que “o sujeito do crer e o sujeito do ser, em /crer-ser/, não são obrigatoriamente os mesmos, pois /crer-ser/ se entende tanto como ‘crer que o outro é’ quanto como crer nas suas próprias qualificações”. (1989, 1990, p. 62). É a partir da espera, segundo a autora, que se desenvolvem diferentes percursos em que as determinações modais do sujeito irão fabricar efeitos de sentido que são ditos *passionais*.

O percurso passional possui um esquema canônico. De acordo com Bertrand (2003, p. 374), a uma “semiótica do agir”, ou seja, à narratividade, se integra uma “semiótica do sofrer”, ou seja, a dimensão passional. O esquema passional canônico configura-se da maneira que segue:

Figura 1 – O esquema passional canônico

Disposição (cf. contrato)	Sensibilização (competência)	Emoção (ação)	Moralização (sanção)
------------------------------	---------------------------------	------------------	-------------------------

Fonte: Elaborada pelo autor.

A disposição é o estado inicial em que o sujeito pode acolher tal e tal efeito de sentido passional; aqui há a indicação de seu caráter, seu estilo passional. A sensibilização refere-se a uma intensificação dos objetos, a qual procede da aspectualidade; desse modo, teremos paixões incoativas como a impulsividade, terminativas como a nostalgia, durativas como a ambição, entre outras. A emoção diz respeito à crise passional que tem por objetivo prolongar ou atualizar a sensibilização; aqui é o momento da patemização propriamente dita, que irá manifestar, por exemplo, o discurso passional. quanto à moralização, essa diz respeito ao “controle” da estrutura passional, ou seja, “pela regulação social que determina a medida, entre excesso e insuficiência, da circulação dos valores”. (BERTRAND, 2003, p. 378). Assim,

esse conjunto permite formular a hipótese de um esquema passional canônico, comparável ao esquema narrativo e transcultural como ele, que inscreve o desenvolvimento passional em um percurso de quatro sequências: a disposição, a sensibilização, a emoção e a moralização. (BERTRAND, 2003, p. 378).

A paixão do medo, desse modo, dentre suas várias possibilidades de valorização da relação conjunta, no caso do cinema de *horror*, manifesta-se em dois momentos: no primeiro, o sujeito de estado valoriza como positiva a conjunção com o objeto-valor desejável; no segundo, após uma modificação do estado inicial do /querer/, o sujeito valoriza como negativa essa conjunção, prevalecendo uma posição que irá positivar a disjunção com o objeto-valor, pois esse se tornou indesejável do ponto de vista do sujeito investido na procura desse objeto. O primeiro filme da série *Sexta-feira 13* [*Friday The 13th*] (1980), dirigido por Sean S. Cunningham, ilustra bem esse processo: inicialmente, há um desejo de ir, por parte de alguns adolescentes promíscuos, a um acampamento de estudantes, com o intuito de praticar uma vida livre de repressões, regada a sexo, drogas e *rock and roll*; após várias mortes, cometidas por um assassino psicopata e serial, Jason Voorhees, há uma rejeição e repulsa, intensificadas com a tentativa de fuga do local, e o que antes era desejado, passa a ser temido e indesejável. O sujeito aqui, em seu estado inicial, também é modalizado pelo /crer/, visto que acredita na manutenção do estado conjunto, considerado por ele como eufórico. Dessa forma, podemos arquitetar um primeiro esquema passional fundado nessas duas maneiras de valorização conjunta acerca da aflição provocada pelo medo:

Figura 2 – Primeiro esquema passional fundado sobre a paixão regente do medo no cinema de horror

	Oscilações tensivas	Percursos modais	Paixões correlacionadas à paixão regente do medo e as respectivas figuras do discurso
Configurações do percurso da paixão do medo nas narrativas do cinema de horror	Intensidade fraca ⇒ Relaxamento	/querer-ser/ /crer-ser/ /dever-fazer/	Tranquilidade = segurança ↓↑
	Intensidade intermediária ⇒ Distensão	/não querer não ser/ /não crer não ser/ /não dever não fazer/	Alívio = confiança ↓↑
	Intensidade intermediária ⇒ Intensão	/não querer-ser/ /não crer-ser/ /não dever-fazer/	Inquietação = nocividade ↓↑
	Intensidade forte ⇒ Tensão	/querer não ser/ /crer não ser/ /dever não fazer/	Aflição = perigo ↓↑

A variação passional mostra a relação do sujeito com seu objeto-valor:

- *tranquilidade*: como resultado de uma intensidade fraca, que produz o relaxamento, esse percurso modal implica, no plano discursivo, a figura da segurança, em querer estar em conjunção com o objeto-valor que considera eufórico, positivo; eis o sujeito tranquilo;
- *alívio*: como resultado de uma intensidade intermediária, produzindo uma distensão; tal percurso modal implica, no plano discursivo, a figura da confiança, visto que o sujeito quer não acreditar na propensão ao perigo do objeto-valor, tornando-o eufórico, ainda valorizado positivamente; eis o sujeito aliviado;
- *inquietação*: também resultado de uma intensidade intermediária, que se volta para uma tensão, em que o percurso modal postula, no plano discursivo, uma figura perniciososa, que instaura uma nocividade que o sujeito crê existir no objeto-valor, tornando-o disfórico, valorizando-o negativamente; eis o sujeito inquieto; e
- *aflição*: é o produto de uma intensidade máxima, forte, que resulta em uma tensão, com o percurso modal instaurando, no plano do discurso, uma figura que representa o perigo, pois o sujeito adota a disjunção como positiva, considerando-a eufórica, visto que o objeto-valor torna-se indesejável, potencializando uma ameaça destrutiva e mortal, posto em seu caminho e capaz de provocar o aniquilamento do sujeito investido na busca; eis o sujeito aflito.

Disso resulta que os percursos de variação de intensidade possíveis são:


1 – da tensão ao relaxamento: aflição – alívio – tranquilidade; e

2 – do relaxamento à tensão: tranquilidade – inquietação – aflição.

No entanto, é bom salientar que, nos casos em que o gênero *horror* utiliza-se da paixão do medo como um efeito propulsor, há exemplos de filmes que, em uma possibilidade de tensão máxima que a aflição pode se desdobrar, estabelecem o pânico como resultado de uma supervalorização passional dos sujeitos investidos na fase patêmica da emoção. Desse modo, no que tange à paixão do medo, complementaríamos o segundo percurso de variação de intensidade possível desta maneira: da tensão à hipertensão [aflição – terror – pânico]. Eis o esquema das fases patêmicas da emoção para a tomada de consciência da paixão do medo no gênero *horror* do discurso cinematográfico:

Figura 3 – Esquema das fases patêmicas da emoção na paixão do medo no gênero horror

		Tomada de consciência da paixão do medo (em três fases)		
Tranquilidade Estado inicial (espera inicial) Relaxamento Disposição; Modalidades: /querer-ser/ /crer-ser/ /dever-fazer/	Inquietação Ação Sensibilidade; Modalidades: /não querer-ser/ /não crer-ser/ /não dever-fazer/	Aflicção Fase patêmica da emoção (1): ten- são gerada pela aflicção; Possibilidade de retorno ao relaxa- mento inicial [Alívio → Traquilidade] Modalidades: /querer não ser/ /crer não ser/ /dever não fazer/	Terror/temor/pavor Fase patêmica da emoção (2): potencialização da tensão gerada pela aflicção – superten- são; Desestabilização do sujeito; Possibi- lidade de retorno [Alívio → Traquilidade] ou não ao relaxamento inicial. Modalidades: /querer não ser/ /crer não ser/ /dever não fazer/	Pânico Fase patêmica da emoção (3): tensão acima dos padrões normais – hiper- tensão; Sem possibilida- de de retorno ao estado inicial; Desestabilização e aniquilamento do sujeito; Modalidades: /querer não ser/ /crer não ser/ /dever não fa- zer/



Sugerimos que, no gênero cinematográfico *horror*, a paixão do medo funda-se em três momentos que estabelecem a tensão passional como um *crescendo*: a tensão gerada pela *aflicção* (fase patêmica da emoção 1), em oposição à tranquilidade, do relaxamento do estado inicial, em uma possível potencialização, ganha uma amplitude e estabelece o *terror* (ou o *temor* e o *pavor* – uma *supertensão* – fase patêmica da emoção 2), que tem por meta desestabilizar o sujeito, para, com isso, provocar seu aniquilamento; no entanto, o sujeito se vê diante de uma possibilidade, mesmo que mínima, de escapar desse estado disfórico; a potencialização do terror, na amplitude da supertensão, produz o *pânico* (a *hipertensão* – fase patêmica da emoção 3) e, nesse caso, as chances de retorno ao relaxamento inicial são extintas, prevalecendo o disfórico da ameaça destruidora que tem por princípio o aniquilamento do sujeito. Como exemplo para cada uma das fases patêmicas da emoção, basta olhar para o primeiro caso, o filme *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky; para o segundo, *O exorcista* (1972), de William Friedkin; e para o terceiro, *A bruxa de Blair*, enunciado fílmico do qual nos ocuparemos a seguir.

A paixão do medo em *A bruxa de Blair*

Inicialmente, vejamos a sinopse do enunciado fílmico em questão. Três jovens estudantes de cinema, Heather, Josh e Mike, decidem fazer um docu-

mentário a respeito de uma lenda na floresta Black Hills, em Mariland, nos EUA: “A bruxa de Blair”. Após irem à tal floresta, eles nunca mais são vistos. Um ano depois, o material das filmagens é encontrado. O que se vê nesse material é o angustiante e assustador percurso de cinco dias que esses três jovens empreenderam na floresta e todos os acontecimentos que os levaram ao completo aniquilamento de sua personalidade e que culminaram no desaparecimento dos corpos.

Do ponto de vista semiótico, é interessante notar como o enunciador (compreendido aqui como os diretores do filme) apresenta as circunstâncias na produção da paixão do medo na narrativa fílmica. Sua intenção é, de certo modo, desestabilizar o enunciatário (o público, em geral), de maneira a deixá-lo tão “perdido” quanto os jovens na floresta.

é curioso perceber que essa desestabilização tem início no extrafílmico, com a divulgação em massa, pela *internet*, de um suposto documentário em que era revelado o material das filmagens dos jovens desaparecidos. A influência dessa informação levou milhares de pessoas aos cinemas, e o filme tornou-se um fenômeno, dividindo opiniões entre crítica e público. O enunciador, por meio do extrafílmico, começou a engendrar o contágio intersomático que o enunciado fílmico disseminaria por muito tempo. Exporemos mais adiante essa noção de contágio.

Myrick e Sanchez, os autores que compõem o sincretismo do enunciador do filme, produziram, ao escolher fundamentar seu enunciado como um falso documentário, um efeito de sentido apavorante que reverberou entre as massas e trouxe uma contribuição importante para o gênero cinematográfico do *horror*, criando, desse modo, o *mock documentary* [o “falso” documentário].

A paixão construída no discurso fílmico atinge uma tensão que não conhece o relaxamento, daí a surpresa final constituir-se em algo sem resposta, uma não solução ao medo imposto e inquietante, ao pânico dilacerador. Dessa forma, o percurso previsto e comprovado no filme resulta naquele que vai do relaxamento à *hipertensão*, proposto anteriormente: tranquilidade – inquietação – pânico. Não há retorno para a segurança, para o relaxamento inicial, e os sujeitos são aniquilados.

De início, podemos observar que a modalização do /querer/ institui Heather de uma confiança que a faz acreditar que irá conseguir realizar seu documentário a respeito da tal bruxa. Em seu estado inicial, também modalizado pelo /crer/, Heather aciona outros sujeitos, Mike e Josh, para que com isso eles possam ajudá-la a realizar sua conjunção com o objeto-valor de sua busca. Assim, ela institui um /dever fazer/ para que os amigos, absortos por um contrato fiduciário com Heather, entrem com ela em uma conjunção eufórica com

o documentário a realizar. Esse estado inicial ignora o perigo da floresta. Na tranquilidade e no conforto de casa, Heather mantém a disposição passional inicial que a move em direção ao seu objetivo: ir ao encontro do objeto-valor. Ela começa seu percurso passional a partir de uma disposição em que a tranquilidade e a segurança iniciais produzem um relaxamento emocional.

Ao dividirmos o enunciado fílmico em três grandes atos (1 – apresentação [rumo à floresta]; 2 – confrontação [na floresta]; e 3 – resolução [sem saída da floresta]), o esquema passional pode ser visualizado em cada momento da narrativa do filme: temos a disposição e a sensibilidade regendo o ato 1; no ato 2, a emoção determina o andamento narrativo; no ato 3, a emoção e a moralização modalizam os sujeitos em seu estágio final. Proveniente de uma textualização do filme, podemos dizer que o ato 1 tem início com o relaxamento inicial de Heather, em sua casa, e vai até o momento em que os três amigos entram na floresta de Black Hills para nunca mais voltar; o ato 2 é todo o percurso imobilizante da tensão aflitiva dos três amigos perdidos na floresta e assustados por eventos estranhos que acontecem ao seu redor; e, finalmente, o ato 3, em que a fase patêmica da emoção 3, o pânico, domina, diz respeito ao desenlace, após a cena do desaparecimento misterioso de Josh, na misteriosa casa abandonada que Heather e Mike encontram, em uma hipertensão desestabilizadora que não aponta para um caminho de volta ao estado inicial do relaxamento. Ambos percorrem uma desorientada rota que os levará a uma colisão com o inesperado.

Modalizados pelo /querer-ser/ e pelo /crer-ser/, os atores, em sua espera inicial, no ato 1, têm como eufórica a conjunção com o saber a respeito da lenda da bruxa, com o objeto-valor que é, de certo modo, desejável do ponto de vista do sujeito. Esse é um dos caminhos possíveis no que concerne à paixão do medo: desconhecendo o perigo, os sujeitos deixam a segurança e o conforto da tranquilidade e partem rumo ao desconhecido. São sujeitos motivados pelo desejo de estar em conjunção com o objeto que buscam, sem ao menos desconfiar do perigo que permanece à espreita e os espera para o começo do aniquilamento. Se, na dimensão da narratividade, o contrato inicial entre Heather e seus amigos dota-os de uma competência para realizar sua empreitada, que visualizamos no ato 1 do filme, podemos dizer que o ato 2 será o palco em que as ações dos três amigos se instauram.

Em suma, temos, no primeiro ato do filme, do ponto de vista narrativo, o contrato inicial entre os sujeitos e a atribuição de sua competência, o saber relacionado à produção do documentário sobre a lenda da *bruxa de Blair*. Do ponto de vista passional, os sujeitos, em uma espera inicial, têm à disposição para acolher o efeito de sentido passional da curiosidade, que lhes dá o caráter, seu estilo passional e, no que tange à disposição, ela é aspectualizada

pela incoatividade, ou seja, pela impulsividade que os leva em direção a uma conjunção eufórica com o objeto-valor.

O segundo ato do filme, o da ação propriamente dita (narratividade) e da fase patêmica da emoção (passional), é o início da perturbação que instaura uma inquietação nos sujeitos do agir. Aqui, o que era antes eufórico passa a ser disfórico. As ameaças surgem do nada, sem nenhum aviso, sem ao menos possuírem um antissujeito (entendido como antagonista) físico ou espiritual que as lance sobre os sujeitos do fazer. Há apenas uma aura de terror, e a potencialização das forças do medo age sobre os sujeitos, destituindo-os de qualquer racionalidade. Tais forças não assumem “formas”, não são reconhecíveis como atores discursivos do enunciado, não são personificadas, não estabelecem um estatuto de objeto do medo, ou melhor, de fonte do medo. O medo está lá, e aquilo que o provoca, a verdadeira fonte produtora do horror, permanece irreconhecível, inclassificável e misteriosamente intangível, não somente no sentido de palpável ou concreto, mas também da indefinição. A fase patêmica da emoção (nesse caso, passando do estágio 1, a aflição, para o estágio 2, o medo) postula uma desordem que deixa os sujeitos perdidos, sem saber que rumo tomar. A desordem mental e emocional, que direciona os sujeitos ao caminho do perigo extremo, aponta ao não sucesso desses sujeitos, em uma disforização daquilo que antes era desejável. Desse modo, a conjunção com o objeto-valor não é mais pretendida, muito pelo contrário, ela é refutada e passa a representar, como notamos, uma presença ameaçadora.

Heather, Mike e Josh estão perdidos e fatos estranhos começam a perturbar a “tranquilidade” no interior da floresta; objetos que despertam o incômodo surgem do nada, como pedras amontoadas em forma de totem; vários “esqueletos” de madeira pendurados no meio de uma clareira na floresta; ruídos estranhos à noite; vozes distantes de crianças; a barraca em que dormem é agitada misteriosamente, entre outros. Tudo isso corrobora a inquietação que levará, em um primeiro momento, à aflição, para logo depois culminar em uma amplitude da tensão aflitiva, com o desaparecimento misterioso de Josh: o medo em estado bruto se instaura nos dois sujeitos remanescentes. O que antes era modalizado por um /querer-ser/, transforma-se, invariavelmente, em um /não querer-ser/, o estado passional da inquietação, e em um /querer não ser/, o estado passional, inicialmente, da aflição e, intensificando esse estado aflitivo, o medo em estado puro.

O ato 3, fundamentado na fase patêmica da emoção 3, o pânico, estabelece o desenlace e o aniquilamento dos sujeitos restantes na narrativa fílmica. A desordem aqui é instaurada por completo, e os sujeitos anulam-se emocionalmente, perdendo a razão e o discernimento. Não há válvula de escape.

Não há um efeito redentor, nem ao menos resquício de uma fagulha de liberdade; não há volta ao relaxamento do estado inicial, comandado pela paixão da tranquilidade. O sujeito tranquilo não terá como renascer e estabelecer seu estado inicial pautado pelo conforto da segurança. A ameaça e o perigo prevalecem em seu estágio mais alto. Sujeitos e objeto desejável desaparecem para dar lugar a uma paixão avassaladora que invade e transborda toda a sequência final da narrativa fílmica. “A paixão torna-se o princípio regulador e predador de todo o universo do sentido.” (BERTRAND, 2003, p. 376).

Do ponto de vista narrativo, a sanção pragmática, operada no desenlace da diegese fílmica, é negativa ao instaurar uma espécie de “punição” às obrigações contratuais de Heather que, de certo modo, é o destinador-julgador (do contrato inicial) e também o destinatário-sujeito (da retribuição final) quando, à beira do abismo, na hipertensão do pânico, atribui a si mesma a culpa de tudo aquilo que estava acontecendo, pois o projeto inicial de ir à procura da *bruxa de Blair* era seu. Vingança ou justiça, aplicadas por um destinador individual ou social em relação à punição sancionada, não surge aqui. Vingança de quem? Justiça de quem? Não há em quem depositar esse ponto de vista. A punição, sob o viés de Heather, é a aflição, o medo e o pânico que está vivendo ao lado de seus companheiros. A negatividade que está ao seu redor é uma forma de castigo aos seus anseios iniciais na procura de um objeto de valor, de certo modo, pessoal, visto que o projeto era de sua autoria. Nessa direção, a não ocorrência da catarse, no sentido aristotélico do termo, nas cenas finais do filme, deixa em suspenso – e também mantém o suspense – o que, quem, ou aquilo que realmente estava construindo minuciosamente o pânico dos sujeitos. Esses foram aniquilados de forma inesperada, sem apontar para uma solução final e tangível.

Do ponto de vista passional, a moralização instaura-se, em um primeiro momento, com a declaração de culpa de Heather, no desespero mais profundo. A desordem, iniciada já no ato 2, atravessa todo o enunciado a partir desse momento. O sentimento de culpa de Heather é uma expansão dessa desordem; o que se vê daí por diante é esse viés moralizante fundado na culpa transformar-se em uma carga aflitiva para os sujeitos que, em completo pânico, desorientados e em plena desordem mental e emocional, refugiam-se naquilo que pode ser considerado seu túmulo final. A moralização culposa permanece no ar, pois, como se observa, do ponto de vista do enunciatário, a catarse não acontece, e o relaxamento inicial pretendido após a recusa do objeto-valor não ocorre, pois não há retorno possível sob a hiper tensão do pânico devastador e destruidor dos sujeitos. O sentimento de culpa permanece no ar, na medida em que, abruptamente, os corpos estáticos desses sujeitos, vertical e horizontalmente, nada podem revelar sobre o que, quem ou aquilo que causou o esfacelamento que instituiu a dúvida, seja do ponto

de vista dos sujeitos do enunciado fílmico, seja pelo viés do enunciatário. A aflição, o medo e o pânico não se esclarecem, não apontam para nenhuma direção e não se fundam em relaxamento (sujeitos) e nem em uma liberação de emoções ou tensões reprimidas (enunciatário): eis o *horror* passional fundado pelo enunciador fílmico. Esse tipo de medo contamina o enunciado fílmico; infesta não só o espaço dos atores discursivos, mas também, pelo processo de contágio, o espaço do enunciatário, o espectador também aflito que, desapontado, esperava por uma solução de seu temor compartilhado. Vejamos a seguir como essa noção de contágio interage com o enunciatário.

Sobre o contágio em *A bruxa de Blair*

O enunciador fílmico, em sua interação com o enunciatário, postula um enunciado em que, direcionado pela dimensão passional que estabelece o medo como uma premissa orientadora, irá produzir uma relação também afetiva com o enunciatário. Nesse caso, seu enunciado irá fundar uma relação contagiosa que, de certo modo, estabelecerá uma “infecção” imediata nesse sujeito-enunciatário partidário do gênero *horror*. Vejamos do que se trata esse “contágio”.

Eric Landowski, ao tratar do estatuto semiótico do sensível, estabelece que

ao lado da lógica da junção entre sujeitos e objetos, que fundamenta a abordagem dos fenômenos de interação pensados em termos de estratégias de persuasão e de *fazer fazer*, devemos prever uma problemática do *fazer ser* que ponha em jogo um ou outro tipo de relações entre actantes, da ordem do contato, do sentir e, em geral, daquilo que chamaremos *união*. Esquemáticamente, enquanto é próprio do regime da junção fazer circular entre os sujeitos, objetos que têm uma significação e um valor já definidos, segundo o regime da união, no qual os actantes entram esteticamente em contato dinâmico, é sua copresença interativa que será reconhecida como apta a *fazer sentido*, no ato, e a criar valores novos. (2005, p. 19, grifos do autor).

A captação do sentido de um modo distinto é a intenção assumida por Landowski. E isso só será possível, precisamente, quando da união, na medida do possível, ao outro, seja o interlocutor, o texto, a obra, seja o fragmento do mundo natural. Desse modo, não importa a forma e o estatuto assumidos pelo outro, pois o que se trata aqui é tentar compreendê-lo, se não sempre do interior, pelo menos “aproximando-o enquanto um *sujeito* com o qual precisamos interagir para que nosso encontro com ele faça realmente sentido”. (LANDOWSKI, 2005, p. 21, grifo do autor). Assim, surgirá, para esse segundo tipo de regime de sentido e de interação, não apenas a noção de *união*, mas também de *contágio*.

Conforme a ótica desse segundo tipo de regime, o termo contágio irá designar um caso exemplar de processo de *união*. Segundo o autor francês,

reencontram-se, portanto, aqui, os dois grandes regimes de interação precedentemente reconhecidos. O critério de distinção entre eles deriva do fato de que uma transformação de estado sofrida por um sujeito pode resultar seja de sua conjugação com um certo objeto autônomo, proveniente de algum outro sujeito, seja de sua colocação em contato direto, sem mediação, com esse outro. (LANDOWSKI, 2005, p. 21).

Para exemplificar esses postulados, Landowski apresenta dois regimes de contaminação bem distintos, ilustrados por duas analogias esclarecedoras: o primeiro centrado na *gripe*; o segundo fundamentado na *gargalhada*. Na configuração da gripe, o sujeito pode observar e constatar o outro adoentado, já gripado, sem, no entanto, contrair o estado doentio desse outro. No caso da gargalhada, o sujeito, ao ver o outro rir, tende, por si mesmo, a fazer rir, pois “tudo acontece então como se houvesse uma eficácia performática da copresença, como se nossa percepção das manifestações somáticas dos estados vividos pelo outro tivesse o efeito de fazermos contrair os mesmos estados”. (LANDOWSKI, 2005, p. 21).

No caso da gripe, urge a necessidade de haver um agente transmissor (micróbio) para que se possa passar de um corpo a outro. O riso, ao contrário, “contamina” o outro pelo próprio estado hilário do interlocutor que pode levar o sujeito que observa de um simples riso ao estágio da hilaridade. Essa, por sua vez, não necessita de nenhum outro transmissor externo para propagar seu estado. Aqui, cessa a necessidade de uma dialética entre um fazer persuasivo e um fazer interpretativo aplicado a um objeto em circulação entre os interlocutores. Os únicos mecanismos que irão intervir são os *intersomáticos*, pois é a própria hilaridade do interlocutor que desencadeará imediatamente a do outro, como se “o simples fato de testemunhá-la já fosse senti-la, ou melhor, participar dela”. (LANDOWSKI, 2005, p. 21).

Dessa forma, é preciso que alguma coisa passe de um sujeito a outro para que haja interação entre eles. Assim, o tipo de contágio que irá interessar é aquele que, na falta de causas ou de razões, pressupõe “a presença de um sujeito para o outro. Estar presente para outrem já é comunicar, mesmo que a quem do plano cognitivo”. (LANDOWSKI, 2005, p. 24).

Landowski irá, mais adiante, após refletir sobre essas considerações propostas ao desejo, acerca do “quadro das estratégias de ‘sedução’”, trazer à tona a diferença entre “juízo estético” e “apreensão estética”. O primeiro relaciona-se com um juízo que mobiliza um observador cuja função é olhar o outro, no sentido do desejo, como um objeto. Esse olhar que observa e avalia, olhar frio, não constitui um olhar desejante, muito pelo contrário, é

um olhar distanciado, de modo que o desejo e a relação propriamente erótica só virão após a avaliação que os precedeu. Já a segunda, a percepção deixa de ser da ordem cognitiva e passa a ser do desejo. Disso decorre que a apreensão estética se tornará uma forma de conhecimento autêntica. O observador que julga e decide não mais haverá, visto que o que prevalecerá é “um corpo que experimenta a qualidade sensível da presença do outro corpo”. (LANDOWSKI, 2005, p. 32-33).

Ao contrário da contaminação da gripe, que não faz surgir a menor comunhão afetiva entre as vítimas, a segunda forma de contágio (“afetiva”) implica um contínuo de paixão da ordem da união entre corpos-sujeitos. Assim, se o contágio infeccioso apresenta uma sucessividade em sua transmissão, o contágio afetivo, porém, será da ordem da simultaneidade, pois “são sujeitos propriamente ditos que virão a se construir uns em relação aos outros”. (LANDOWSKI, 2005, p. 38, grifos do autor). O contágio afetivo atualiza-se somente *in praesentia*, ou seja, é a *própria presença* de um sujeito junto, perto do seu outro, que fará com que o segundo se encontre *comovido, transformado, contaminado* pelo primeiro.

O contágio do medo em *A bruxa de Blair*

Com relação à configuração do medo, Landowski postula que essa paixão estabelece um contágio quando vemos o pavor, antes mesmo de saber qual é o perigo que realmente nos ameaça na face do outro. O medo nos contamina. De fato, pois, como observa o autor, ver o outro reduzido ao estado de um *corpo amedrontado* é suficiente para que o contágio do medo se espalhe, pois, um efeito cumulativo é acrescentado ao caráter contagioso do medo, em “círculo ou em espelho”. É sabido, portanto, que o medo em uns constrói rapidamente o medo em outros.

Em síntese, enquanto o contágio da contaminação viral da gripe é entendido como um modelo de contágio *por impressão*, de polo unilateral, o contágio intersomático, por sua vez,

depende da reciprocidade perfeita, tal como o modo de organização de actantes coletivos como orquestras e coros, conjuntos intersomáticos [sic] em movimento, em que cada participante – cada instrumento, cada voz – só pode se realizar plenamente se se deixar levar pelos parceiros, dando a cada um deles, em compensação, uma parte do suporte indispensável sem o qual nenhum deles conseguiria dar “o melhor de si”. (LANDOWSKI, 2005, p. 50).

Após esse exposto, voltemos ao enunciado fílmico *A bruxa de Blair*. O engendramento de sentido operado no filme estabelece uma forma de lidar com

a paixão do medo que se tornará uma marca a mais na característica do gênero *horror*.

Anteriormente, vimos que a supervalorização do medo, em estado aflito hipertenso, provocou o apagamento dos sujeitos diante da irracionalidade provocada pelo pânico. Do ponto de vista dos sujeitos investidos no enunciado fílmico, o medo estabeleceu um contágio intersomático a todos eles de forma imediata, diante de um fato comum, pois os três estavam desorientados diante da desordem aflitiva. Como depreendido de Landowski (2005), ver o estado do corpo amedrontado do outro é suficiente para que o sujeito ao lado também adquira um estado semelhante, que o levará ao pânico. Do ponto de vista do enunciatário, na sua interação com o produto do enunciador fílmico, o mesmo acontece, pois o resultado é, antes de tudo, provocar também o medo em um público específico: o partidário do *horror* cinematográfico.

A interação que se estabelece aqui diz respeito também ao contágio intersomático. Se o medo se propaga entre os sujeitos instaurados no enunciado como uma realização mútua, o mesmo efeito de sentido pretende o enunciador em relação ao enunciatário. Seu discurso somente se constrói mediante essa interação, pois sem o outro para julgar ou apreciar seu produto, não há sentido em se promover tal enunciado.

Há uma experiência estética e estésica em relação ao gênero *horror*. Os partidários desse tipo de filme transformam-se em grupos cada vez maiores de sujeitos patêmicos, sentindo o mesmo efeito passional figurado no corpo dos atores inscritos no discurso fílmico. Se Heather desestabiliza-se e promove uma verdadeira sessão de pânico e horror, com o *close* de seu rosto preenchendo toda a tela do cinema, uma das marcas visuais do filme, a presença desse rosto invade os nervos da plateia, entendidos como sujeitos patêmicos, e instaura um medo que nos faz pensar se queríamos realmente experimentar tal situação vivida pela personagem. Seu medo reflete a irracionalidade proporcionada pelo perigo que está iminente, mas que não se sabe de onde vem. Essa experiência é partilhada com o enunciatário, em uma interação passional que faz com que nos lembremos de que o verdadeiro horror está realmente nas coisas que desconhecemos. Como notamos anteriormente, não há algo que possa ser tomado como *concreto*, como uma personificação corpórea ou sobrenatural de um mal que açoita pela vastidão da desordem provocada pelo pânico, o medo do desconhecido, que, por sua vez, também se configura pelo medo da morte. No plano figurativo da dimensão discursiva, por meio das expressões faciais do actante sujeito instaurado no enunciado, o enunciador transmite o medo, o desespero de uma situação em que nada é tangível, e o enunciatário irá partilhar desse mesmo princípio, de modo semelhante ao corpo do sujeito que define pela experiência

vivenciada e sentida pela paixão do medo. Não há retorno ao relaxamento, não há catarse, apenas o riso nervoso, do ponto de vista desse enunciatário, que experimentou esse medo dilacerante, assentado em um conforto que, momentaneamente, parece que foi dissipado. A experiência, dessa maneira, é estética e também estésica; ou seja, elas são partilhadas.

Considerações finais

Unindo a noção de paixão do medo com o contágio intersomático, podemos levar a termo que ambos constituem a nervura do gênero *horror*; nessa direção, o enunciador necessita, ao promover e instaurar seu enunciado calcado no medo, que o enunciatário seja contaminado pela presença de um perigo mortal (humano ou sobrenatural), pois, só assim, seu comportamento somático produzirá e constituirá uma prática semiótica. É válido perceber que, com a experiência estética (e estésica) partilhada, “a participação no ato dramático instaura então uma comunidade viva entre os espectadores, fundada em uma proximidade sentida que une os corpos-sujeitos”. (LANDOWSKI, 2005, p. 37).

Assim, ao voltar ao filme, percebe-se que é como se sentíssemos as lágrimas de Heather escorrendo pela tela e penetrando nosso espaço “seguro”. Seu medo é o medo do enunciatário. A aflição, o terror e o pânico que transbordarão até o fim do filme são o resultado dessa narrativa em que a desestabilização do *corpo-sujeito* fílmico atinge o *corpo-espectador*, promovendo uma situação desconcertante, mediante o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário diante do enunciado de *horror* que estabelece uma comunicação entre ambos. O corpo do outro precisa estar presente para que o enunciatário seja contaminado imediatamente pelo mesmo sofrer que aflige o sujeito amedrontado. A presença do pavor do outro é suficiente para que o sujeito-enunciatário também adquira esse estado patêmico.

Por meio do enunciado fílmico do *horror*, o enunciador quer nos comunicar algo que está além da compreensão, uma presença perturbadora e inquietante, uma força sem “corpo”, eficientemente ameaçadora; também quer que o enunciatário pressinta esse medo latente que parece ter sido originado da imprudência diante do perigo iminente, do abandono da tranquilidade inicial. Ao voltarmos novamente para o rosto de Heather, que chora copiosamente, em um *close-up* que preenche toda a tela de exibição (ver figs. de 4 a 11, a seguir), já é o suficiente para instaurar em nós, espectadores estáticos diante desse enunciado fílmico, pautado pela paixão do medo, um pavor, um terror de algo que, assim como ela, ainda não conhecemos, e que nos levará à

presença do pânico desestabilizador. Nesses momentos desconcertantes de Heather, temos a “presença” do enunciador, uma marca de sua manipulação sobre o enunciatário: ao utilizar o corpo-sujeito, instaurado no enunciado de horror, para contaminar o corpo-enunciatário, e com isso produzir um efeito de sentido calcado na paixão do medo, ele quer provocar a disseminação da angústia, do temor, do pânico, o contágio necessário para que tais estados patêmicos possam garantir a eficácia de seu discurso.

Figuras 4 a 11 – O desespero de Heather, tomada pelo pânico



Essa interação, estabelecida por um contrato inicial entre enunciador e enunciatário, mediante o enunciado sustentado pelo *horror*, é o que move diversos sujeitos, com vocação para se tornar uma totalidade integral, constituindo-se como uma verdadeira “massa orgânica unida na experiência presente de alguma paixão comum”. (LANDOWSKI, 2005, p. 37). E esse grande público, na experiência da paixão do medo em comum, é aquilo que constituiu os adeptos do horror estético e, por extensão, também estésico, pois que é atingindo por esse estado patêmico da emoção, assim como os sujeitos instaurados no enunciado fílmico. O espectador é o reflexo dos atores discursivos no momento mais desestabilizador que eles vivem diante das forças esmagadoras e que ele desconhece.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro Semiótico*. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, jul. 1989/jan. 1990, vs. 11 e 12, p. 60-73.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. de Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

A BRUXA DE BLAIR. The Blair Witch Project. Diretor: Daniel Myrick e Eduardo Sanchez. Haxan Films/Artisan Entertainment. Estados Unidos: 1999. São Paulo: Europa Filmes, 1999. DVD. (81min), colorido.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FONTANILLE, Jacques. Peur, crainte, terreur, etc. In: RAL LO DITCHE, Elisabeth; FONTANILLE, Jacques; LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005. p. 215-239.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão monusuário 3.0, jun. 2009. CD-ROM.

LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias: a presença contagiosa. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Júnior. São Paulo: CPS, v. 3, p. 19, 2005.

VIEIRA, João Luiz. A construção do medo no cinema. In: NO VAES, Aduino (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac, 2007. p. 225-252.