

THE OTHERS, DE ALEJANDRO AMENÁBAR: A RELAÇÃO MIDIÁTICA ESPECULAR ENTRE AS ILUSTRAÇÕES DE ABERTURA E O FILME

Prof. Dr. Brunilda T. Reichmann¹
(UNIANDRADE – PR)

Resumo:

A abertura ou o prólogo do filme The others (2001), de Alejandro Amenábar, apresenta duas cenas e uma série de oito ilustrações que dialogam e estabelecem uma relação especular com o filme. O objetivo desta apresentação é analisar como essas cenas e a filmagem das ilustrações antecipam o desenvolvimento da diegese e o seu final surpreendente e chocante. O prólogo é lido pelo espectador que assiste o filme pela primeira vez de modo diferente do espectador que o assiste outras vezes. O suspense da primeira “leitura” é intensificado pela surpresa que é reservada ao espectador no final do filme, elemento inexistente em “leituras” subsequentes. O diálogo que se estabelece entre este filme e outros textos e produções caracteriza-se como intermedialidade oculta; entre as duas cenas e as ilustrações de abertura com o filme como relações de intramedialidade e multimedialidade, além da relação que se estabelece entre o prólogo e o que jaz fora e além do filme – o acordar do imaginário infantil diante de histórias de suspense e terror no espectador adulto.

Palavras-chave: prólogo, filme, diálogo midiático, poéticas do contemporâneo

Introdução

Com *The Others* (2001) [*Os outros*], primeiro filme em língua inglesa de Alejandro Amenábar, nascido no Chile em 1972 e radicado na Espanha desde a infância, o cineasta espanhol projeta-se universalmente como um dos grandes cineastas da contemporaneidade. Amenábar já havia atraído a atenção de um grande número de espectadores com seus dois primeiros longa metragens. O primeiro, intitulado *Tese*, (1996) [*Thesis: morte ao vivo*], é um filme de suspense e assassinato; *Abre los ojos* (1999) [*Preso na escuridão*], o segundo, é um filme que trata de assuntos polêmicos como a realidade virtual e a criogênese. O quarto filme, dirigido depois de *Os outros*, é a sensível produção sobre a eutanásia *Mar adentro* (2005) [*Mar adentro*], vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (2005), de dois prêmios no European Film Awards (2004) e de 14 prêmios no Goya em 2005. Essa breve descrição dos filmes de Amenábar deixa claro que sua preferência recai sobre assuntos polêmicos, que vão desde o suspense hitchcockiano até os limites das controvertidas tecnologia e ciência contemporâneas.

Filme com história, ambientação, atmosfera e tensão semelhantes, *Os outros* estabelece um diálogo “intertextual” com *The innocents* (1961) [*Os inocentes*], adaptação da novela de Henry James (1843-1916), *The turn of the screw* (1898) [*A volta do parafuso*]. Os dois filmes – *Os inocentes* e *Os outros* – possuem características góticas marcantes: subvertem a noção de realidade empírica ao introduzirem o elemento sobrenatural; as histórias são ambientadas em local isolado; em cada história há duas crianças com capacidade de entrar em contato com o mundo dos “outros”; as protagonistas femininas vivem situações limítrofes e seus comportamentos beiram a histeria; a expressão dos olhos dessas protagonistas é objeto de constante focalização. Um elemento que distanciaria os dois filmes é a conduta da governanta que, em *Os inocentes*, é emocionalmente instável, marcando assim o tom da narrativa, enquanto que em *Os outros* a governanta é uma mulher mais experiente, firme, controlada e conhecedora da situação na qual a família vive. Distanciaria os filmes, caso não coubesse à mãe o “controle” da narrativa em *Os outros*. Ela

desempenha o papel de mulher instável e descontrolada, semelhante ao da governanta em *Os inocentes*, fazendo assim com que ambas protagonistas possuam as mesmas características. Em *Os outros* há, no entanto, uma potencialização da subversão no que diz respeito ao suspense e ao final do filme. Essa e outras características serão mencionadas à medida que as duas cenas e as oito ilustrações usadas como pano de fundo para a abertura do filme forem discutidas. Esse prólogo ou *incipit* insere o espectador imediatamente na diegese do filme *Os outros*, pois a “câmera subjetiva” sugere um espectador primeiro acompanhando, com a câmera na mão, uma mulher que sobe os degraus da escada de uma maneira determinada, cortando para a segunda cena na qual os personagens estão aparentemente posando para uma foto; e depois, com uma vela na mão, iluminando e observando minuciosamente as ilustrações, sob o bruxulear da chama, em um ambiente envolvido pela escuridão.

1 Subversão potencializada

A leitura das “histórias de fantasmas” (expressão usada por Todorov), criadas por Henry James, sugere uma imagem complexa e de difícil captação. De 1868 a 1908, o romancista dedica-se a narrativas fantásticas: a primeira sendo *De Grey: A Romance* (1868) e a última *The Jolly Corner* (1908). *A volta do parafuso* (1898) permanece, no entanto, como uma das mais instigantes “onde a ambigüidade é mantida ao longo de todo o texto e onde ela representa um papel dominante” (Todorov, 2003, p. 185). Essa manutenção da ambigüidade traz o leitor de volta ao texto repetidas vezes em uma tentativa frustrada de “resolver” o mistério que permeia a narrativa. Em outro texto mais recente, o conto de Joyce Carol Oates, denominado também “The Others” (1988), encontraremos a mesma transgressão que carrega a literatura com tons do fantástico. Neste conto, o protagonista começa a ver pessoas mortas diante de si até o dia em que é impelido por uma multidão a adentrar um túnel branco, onde “os outros” seguem com ele. Clichês para a proximidade da morte e para a passagem de um estado (vida) para outro (morte) tornam-se evidentes no conto, mas como em *A volta do parafuso*, a ambigüidade permanece além do término da leitura do texto. Nelson de Oliveira (2008), colunista do Jornal de Literatura do Brasil, assim descreve a ambigüidade em Henry James

Aí está o fantástico clássico: entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem têm como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos. Quando as evidências parecem apontar para determinada direção – o plano de uma mente criminoso ou a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural – novos acontecimentos vêm mudar o rumo da história e confundir o narrador e o leitor. É o que acontece, por exemplo, no romance *A volta do parafuso*, de Henry James, no qual até mesmo no desenlace o discurso do narrador não permite que o leitor saiba se os fantasmas existem mesmo ou se tudo não passa de alucinações da protagonista. Aí a ambigüidade jamais desaparece.

Ao escrever narrativas “de fantasmas”, Henry James transgride as leis da realidade empírica e abre espaço para a existência de outras esferas de existência cujos habitantes não são seres “reais”. Nessa arte transgressora incluímos as narrativas de Henry James e de Joyce Carol Oates: ambas abordam assuntos que transcendem nossa realidade empírica. Com o filme *Os outros*, no entanto, essa transgressão – a presença de mortos ou fantasmas – é elevada à segunda potência, pois o mistério e a existência de seres sobrenaturais sofrem um revés no final do filme, intensificando o suspense e introduzindo um elemento surpresa contundente. A crença na possibilidade da existência de fantasmas vai aos poucos tomando corpo no filme, principalmente pelo acesso da menina Anne [Alakina Mann] e da governanta, Sra. Mills [Fionnula Flanagan], aos dois mundos e posteriormente pelo acesso ao mundo dos mortos pela própria mãe, Grace [Nicole Kidman]. A grande subversão, no entanto, dá-se mais para o final do filme, quando o espectador, desestabilizado pela instabilidade emocional da protagonista, pela tensão e suspense criados pela atmosfera do filme, tem suas expectativas, não frustradas, mas novamente intensificadas ao descobrir que os protagonistas e os

empregados da casa, personagens que atuaram o tempo todo como pessoas da nossa realidade, são os fantasmas do filme. O espectador nesse momento da descoberta necessita refazer sua trajetória de leitura e restabelecer seu vínculo com a realidade do filme, pois esta acaba de escapar-lhe das mãos. Outras subversões e ações que criam um tom sombrio e de suspense aparecem em forma de metáfora e no obsessivo abrir e fechar de portas e cortinas. O jogo entre luz e escuridão, inverte-se no filme: a luz passa a ser a mensageira da morte, pela rara doença das duas crianças – xeroderma pigmentoso ou fotossensibilidade –, e a escuridão, a possibilidade de salvação – se as crianças forem mantidas longe da luz, poderão sobreviver. A imposição da religião católica com toda gama de culpas e punições, anunciadas e infligidas pela mãe tornam a convivência, principalmente entre mãe e filha, quase insustentáveis. Existe ainda algo mais, há uma lembrança da filha que é apenas sugerida e se esclarece no final. Essa lembrança aparece na afirmação feita algumas vezes por Anne: “Como naquele dia”. A mãe, ao tentar aparentemente proteger dos filhos, intensifica o medo das crianças que vagarosamente invade o universo do espectador que passa a reviver seus próprios medos infantis. Do início ao fim do filme, o espectador tem de lidar com esses medos, pois afinal as crianças são os seres mais suscetíveis e as grandes vítimas no filme. Esse é o fio condutor de Amenábar, ao conceber o filme, como revelado nas Notas de Produção (DVD 2):

A idéia de medos da infância se tornando realidade tem fascinado por muito tempo o diretor Alejandro Amenábar, que já é considerado um prodígio dos thrillers que desafiam a realidade. Sobre *Os outros*, diz que “sempre quis fazer um filme repleto de corredores longos e escuros, um tributo a estes seres sempre mascarados que assombram dos meus pesadelos de infância.”

“Minha infância foi povoada por diversos medos – medo do escuro, medo de portas entreabertas, medo de armários, e de uma maneira mais geral, medo de qualquer coisa que pudesse esconder alguém ou alguma coisa,” recorda. “Sendo assim, não é nenhuma surpresa o fato de eu ser avidamente dedicado ao cinema do oculto.”

“Sempre me pergunto,” prossegue, “por que temos tanto prazer em sentir medo. E acredito em parte que seja porque a experiência do mundo é muito intensa, mas ao mesmo tempo sabemos que estamos seguros no nosso lado da tela. E o quanto mais esta segurança for questionada, mais assustador será o filme.”

A percepção que estamos em um mundo que dá abertura a outros mundos começa a delinear-se no filme de modo muito sutil e sem efeitos artificiais ou superficiais. Como também mencionado nas Notas de Produção dos Extras:

Amenábar sabia desde o início que o encanto de *Os outros* só poderia ser criado através de uma forte ênfase em clima e psicologia, e não através de efeitos superficiais. “Acredito que neste tipo de filme é perigosamente fácil exagerar nos efeitos especiais e transformar os sustos desejados em mera repulsa,” observa. “Para mim, deixar algo a cargo da imaginação é a essência do horror real. O horror mexe com as ansiedades, obsessões e paranóias latentes em nossas consciências. Desperte esses sentimentos primais e você transportará o espectador de volta aos cantos mais escuros dos medos de infância – de volta para aquele arrepio na espinha que só pode ser descrito como terrivelmente maravilhoso.”

E este foi o objetivo de Amenábar em *Os outros*. Ele também queria apresentar uma nova visão de casa mal-assombrada com uma surpreendente reviravolta no clímax que permanece por um longo tempo em nossa imaginação. “Muitas histórias de terror são sobre pecado – a idéia de que deve-se [sic] purgar a maldição de uma casa ou pessoa para que os fantasmas desapareçam e o bem triunfe,” observa. Mas com *Os outros* procurei abordar o assunto de outro ponto de vista. Os personagens não são heróis nem vilões, mas apenas pessoas comuns tentando compreender uma situação que desafia tudo aquilo em que acreditam.”

2 O prólogo ou *incipit*

O prólogo ou *incipit* do filme, como já mencionado, contém duas cenas e uma série de oito ilustrações filmadas. A primeira cena, com uma montagem que remete a Eisenstein, estabelece o conflito: linhas verticais cortam um fundo marcado por fortes linhas horizontais. Os degraus da escada, definidos por marcante luz e sombra, são cortados pelas pernas de uma mulher, com vestido escuro e austero e sapatos pretos amarrados com tacões pesados, que sobe a escada. O som dos passos assemelha-se a estampidos e carrega o espectador escada acima, quando uma nova cena nos introduz a um mundo onde seres aparentemente normais e seres “estranhos” encaram a câmara, que supostamente está sendo segurada pelo espectador, como se estivessem posando para uma foto, estabelecendo assim um diálogo com as fotos dos mortos posteriormente encontradas na mansão. Essas duas cenas curtas nos remetem a um dos temas do filme: a existência de mundos paralelos – o natural e o sobrenatural. Logo após essas tomadas, tendo como fundo uma tela totalmente escura, escuta-se uma breve história sobre a criação do mundo, baseada no relato Bíblico, narrada por voz de mulher em *voice-over*. Ela diz:

Muito bem, crianças, estão sentadas confortavelmente? Então vou começar. “Esta história começou a milhares de anos, mas acabou em sete dias. Há muito tempo, nenhuma das coisas que vemos agora... o sol, a lua, as estrelas, a terra, os animais e as plantas... nada disso existia. Só Deus existia e só Ele poderia tê-las criado. E Ele as criou.” (0:20-0:50)

À medida que a narradora conta essa história, a ilustração da criação do mundo com o sol no centro, vai sendo filmada rapidamente, tendo como iluminação a luz de vela, como se esta estivesse sendo segurada pelo espectador. Eliminando-se o espaço onde a luz incide, o resto é escuridão na tela. A seguir mais sete ilustrações, estáticas, todas em PB, com traços simples e ângulos normais, são filmadas rapidamente e compõem o pano de fundo do *incipit* do filme.

A noção de *incipit* é elaborada por João Manuel dos Santos, no artigo “Da palavra-imagem à imagem-palavra”¹, no qual aproxima o conceito de prólogo literário – ou *incipit* – à noção de paratexto de Gerard Genette. Ele diz:

No quadro dessa articulação teórica, seqüências iniciais de um filme – mesmo enquanto são passadas as informações sobre a “ficha técnica” sob a forma de “apresentação de créditos” – apresentam já as primeiras informações diegéticas. A abertura de filmes, assim, pode ser lida nos mesmos termos de um *incipit* literário, ou ao que Genette (1982, p. 150) denomina paratexto: “[...] toda espécie de pré ou pós-liminar, constituindo-se como um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito”.

Após as duas cenas iniciais, as ilustrações² contêm os seguintes elementos:

- **Primeira ilustração:** mostra a criação do mundo, com o sol e a iluminação no centro e sombra no contorno; a iluminação passa para o lado direito da tela onde vemos animais, seguido de *travelling* da câmera para o lado esquerdo no qual se vê um menino e uma menina de mãos dadas, de costas, observando a criação.
 - Movimentos da câmera: *zoom out* do centro da ilustração e *travelling* para a direita e para a esquerda da tela.

¹ João Manuel dos Santos, “Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de Lavoura arcaica”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 10, 2007, p. 98.

² Poder-se-ia apreender-se as ilustrações como parte do *storyboard* do filme – algumas transformadas em cenas e outras descartadas pelo diretor. No entanto, apesar de a maioria das ilustrações mostrarem traços simples e até inacabados, outras, como a ilustração da escada com as duas crianças, parecem dizer que as ilustrações não são parte de um *storyboard* pela minúcia de detalhes do desenho.

- A ilustração oferece um pano de fundo para a história da criação do mundo, incluída acima, que é narrada em *voice-over* pela governanta e para o início dos créditos de abertura. Há correspondência entre a ilustração e a imposição da religião católica aos filhos no filme, pontuando a rigidez e o caráter punitivo que marcam a prática da religião pela mãe.
- **Segunda ilustração:** tomada com início no primeiro degrau da escada, seguida de movimento ascendente, acompanhado a curvatura da escada onde se encontram duas crianças sentadas lado a lado nos degraus; elas observam o que acontece abaixo, por entre os balaústres.
 - Movimento da câmera: *travelling* ascendente, do primeiro degrau seguindo o contorno da escada, em direção ao topo.
 - As crianças estão encolhidas em um espaço que poderia ser denominado de entre-mundos: o mundo da realidade, abaixo, e o mundo do sobrenatural, acima. Há uma sugestão imagética e uma correspondência diegética no filme, pois Anne tem contato com os dois mundos e continuamente fala de “presenças” para o irmão Nicholas.
- **Terceira ilustração:** um menino brincando no chão ao lado de uma senhora com um livro no colo, que parece conversar com uma menina à sua direita.
 - Movimento da câmera: *travelling* ascendente em diagonal do chão onde o menino brinca para a senhora e para a menina à direita da ilustração.
 - O menino, pela pouca idade, de certa forma está distante do mundo onde mistérios e segredos são compartilhados. Ele brinca alheio à conversa. Não há correspondência imagética no filme, mas há correspondência com a diegese do filme, pois a Sra. Mills e Anne compartilham o segredo de que há “intrusos” na casa. Cria-se entre as duas uma relação de cumplicidade e um alento para Anne, pois encontra na governanta uma ouvinte receptiva.
- **Quarta ilustração:** mão direita segurando um castiçal tosco e uma vela acesa, mão esquerda introduz uma chave para abrir uma fechadura.
 - Movimento da câmera: *travelling* descendente em diagonal.
 - Esta ilustração, pela proximidade e ângulo em que a mão é desenhada, acolhe o espectador para dentro a cena, como se as mãos fosse suas. Há correspondência imagética e diegética no filme, pois vemos o *close* da mão de Grace (a mãe), segurando um lampião, destrancar a porta da sala de música com a mão esquerda ao ouvir o som do piano. O mistério se intensifica.
- **Quinta ilustração:** escada, menina sentada no meio da escada apontando para um espaço no topo à sua direita; mulher de costas, encarando a menina.
 - Movimento da câmera: *travelling* ascendente acompanhando o contorno da escada.
 - A menina parece falar à mulher que está à sua frente e aponta para o local no andar superior. Há correspondência imagética e diegética com o filme, pois Anne, em seu castigo na escada, é abordada pela mãe que lhe pergunta onde estão os “intrusos” e Anne aponta para o andar de cima. Essa ilustração instaura uma sequência narrativa com a segunda ilustração.
- **Sexta ilustração:** vulto alongado na janela estendendo sua mão para o menino com expressão apavorada deitado na cama com o rosto sobre o travesseiro.
 - Movimento da câmera: *travelling* descendente em diagonal.
 - O menino é tomado por medos de “seres” que não pode ver. Não existe correspondência imagética com o filme, apenas diegética, pois Nicholas tem uma crise de pavor quando Anne lhe diz que Victor – um menino que apenas ela vê – está presente no quarto e abre as cortinas que ela continuamente fecha. Esta ilustração instaura também uma sequência narrativa com a terceira ilustração.
- **Sétima ilustração:** mão segurando a guia da marionete – um menino de pele clara e cabelos escuros com a cabeça caída para o lado e asas de anjo.

- Movimento da câmera: *travelling* descendente em diagonal.
- A criança assemelha-se a Nicholas, pelo cabelo escuro e pela pele clara, e encontra correspondência diegética nas inúmeras vezes que o teatro de marionetes e os bonecos fazem parte da cena.
- **Oitava e última ilustração:** a mansão e seu reflexo no lago à frente.
 - Movimento da câmera: *zoom out*.

Essa ilustração transforma-se na primeira vista panorâmica da mansão, onde moram Grace, Anne, e Nicholas [James Bentley], o filho. Lê-se na tela: Jersey, the Channel Islands, 1945.

Há uma série de detalhes importantes a serem observados nessas ilustrações. Com relação ao movimento da câmera, apenas a primeira e última iniciam-se com o objeto centrado, seguido de *zoom-out* ou distanciamento entre a câmera e o objeto. Nas outras ilustrações, o movimento é sempre em diagonal. O *travelling* em diagonal cria uma sensação de instabilidade e desequilíbrio. A luz instável ou bruxuleante da vela intensifica a instauração do mistério e do desejo de desvendá-lo, sentimento que prevalecerá até o final do filme. Já neste primeiro momento, o uso da luz da vela abre espaço para a já mencionada inversão ou subversão trabalhada no filme: a luz é percebida como um algoz (“a luz mata”, diz Amenábar a um dos colegas de trabalho) e a escuridão, como uma possibilidade de salvação. A luz que vemos é um inconstante bruxulear da chama da vela, retirando a possibilidade de observar-se a realidade com clareza.

O texto em *voice-over* que acompanha as ilustrações – a história da criação do mundo por Deus – marca de forma contundente a religiosidade que será uma das tônicas do filme. O uso da *voice-over*, tendo no início a escuridão como fundo, depois a primeira ilustração, complementam-se, pois a história, a escuridão e a ilustração são tematicamente ligadas. No entanto, elas criam um discurso misto e não sincrético (Hoeck in Arbex, 2006, p. 179), pois a existência de uma não é dependente da existência da outra. Elas se complementam apenas, complementação que se desfaz assim que os créditos começam a aparecer e têm como pano de fundo as outras sete ilustrações. A partir desse momento não há mais relação entre o texto e as ilustrações. As ilustrações irão antecipar, no entanto, algumas tomadas do filme ou instaurar o universo de medos infantis.

Outro detalhe a ser observado: a relação entre som e imagem produz uma resposta no espectador cuja língua é o inglês. Para o espectador brasileiro, a relação dá-se entre o áudio, a escrita (legenda) e a ilustração como pano de fundo. Mas tanto na versão inglesa como na versão em língua portuguesa podemos dizer que, durante a narrativa da história da criação do mundo, há primazia do “texto” sobre a imagem. A história narrada chega a ser violentamente incontestável. Essa história poderia, no entanto, ser narrada sem a ilustração como fundo sem perdas consideráveis. O mesmo não se pode dizer da história em si. Ela possui uma força e “determinação” em sua simplicidade que não deixa margem de dúvida quanto ao rigor relativo a assuntos religiosos explorados no filme. As sete ilustrações seguintes fornecem ao leitor uma possibilidade de entrar no mundo infantil, onde livros de histórias com ilustrações semelhantes são frequentes e os vazios têm que ser preenchidos pela imaginação contaminada pelo pavor criado pela escuridão e pelo desconhecido.

Há alguns pontos em comum em algumas ilustrações: quando a ilustração inclui a escada da casa, o movimento da câmera é sempre ascendente: na segunda ilustração as crianças observam, sentadas na metade da escada, o que está acontecendo no andar térreo; na quinta, a menina aponta para o alto enquanto parece revelar alguma coisa para a mulher à sua frente, de costas para a câmera. Esses movimentos ascendentes vem ao encontro de outras posições de agressão por seres que estão acima (fantasmas) e abaixo das crianças (a mãe). Nicholas, com cerca de sete anos, é o personagem que mais teme os acontecimentos, até porque ele é o personagem a quem a irmã Ana relata as aparições de Victor, um suposto fantasma. As “aparições” no filme são vistas no início apenas por Anne e ela é severamente punida pela mãe por “fantasiar” – tem de ficar três dias sentada na escada lendo a Bíblia por ter revelado à mãe a existência de Victor. A quinta ilustração encontra correspondência no filme, quando, após ouvir barulhos inexplicáveis no andar de cima, a

mãe pergunta à filha onde estariam os “intrusos”. Anne aponta o sótão para a mãe, e depois lhe mostra um desenho com os “intrusos”, anotado ao lado de cada um o número de vezes que os vira. A mãe fica atônita ao descobrir esse “fato”, e parece acreditar na filha. Pega uma arma e vasculha o sótão, e mais tarde pede perdão à filha enquanto esta finge dormir. Nicholas, o personagem mais jovem, sensível e dependente, aparece nas ilustrações sempre em posição inferior aos outros seres, quer seja a governanta ou a sombra do fantasma que tenta agarrá-lo através da janela. Na terceira ilustração, um menino, possivelmente Nicholas, está ajoelhado, absorto, brincando de trenzinho no chão ao lado da Sra. Mills e da irmã. Na sexta, o menino está deitado na cama, de costas para a janela, em pavor total com a aparição de um ser não identificado que estende a mão para agarrá-lo. Nicholas imagina em pavor o que jaz atrás de si, atitude típica do mundo infantil, no qual as crianças temem o que lhes escapa ao olhar.

A quarta ilustração antecipa um momento de grande suspense na narrativa fílmica. Todos da casa estão proibidos de tocar nas teclas do piano devido à enxaqueca de Grace, a mãe. À noite, já pronta para dormir, Grace escuta o som do piano, pega uma vela e uma espingarda e introduz a chave na fechadura da sala de música, destrancando a porta, mas depois de abri-la não vê ninguém nem escuta qualquer som. Ela então fecha o piano à chave e coloca a mesma no bolso do seu lenço, em uma tentativa de impossibilitar que alguém toque nas teclas do piano. Assim que se afasta da sala, não é apenas jogada no chão pela batida na porta, como ao entrar novamente na sala vê o piano aberto. Com essas experiências, o suspense e mistério vão se intensificando, pois Grace, religiosa e avessa a “fantasias”, expressão que usa para qualificar as visões de Anne, parece estar realmente acreditando que a casa está sendo invadida por “intrusos” que ela não consegue ver. No entanto, parece que Grace ainda assim não acredita na existência de seres sobrenaturais – para ela a espingarda resolveria a invasão. Como ela afirma, conseguira manter os nazistas fora de sua propriedade durante a guerra, não permitirá que outros intrusos tenham acesso à mansão.

A penúltima ilustração é uma das mais intrigantes da abertura, pois há uma marionete – um menino com asas de anjo, com a cabeça caída para o lado, semelhante a um enforcado –, como se a sugerir que a preservação da inocência não é possível neste mundo onde as crianças são marionetes nas mãos dos adultos ou na mão do Criador. Marionetes são bastante enfatizados no filme também, pois há um teatro de marionetes no quarto das crianças. Além disso, em um momento crítico do filme, quando Grace retorna, depois de ter permitido que Anne ficasse um pouco mais de tempo com o vestido branco da primeira comunhão que está provando, a mãe nota que a mão que segura a guia das marionetes é de uma velha. Ao aproximar-se, vê um estranho rosto envelhecido, entra em crise histérica e sacode a velha pelos ombros, chamando por sua filha. Grace é trazida de volta a realidade pelos gritos de Anne que diz que a mãe a está machucando. Este incidente intensifica o rancor que Anne sente pela mãe, pois ela sabe que sua mãe praticara um ato violento “naquele dia”. Essas relações, no entanto, só poderão ser estabelecidas após assistir o filme uma segunda vez. As ilustrações podem passar despercebidas ao espectador na primeira vez que assiste o filme, mas possivelmente elas já tenham atingido o que parece ser seu objetivo maior: fazê-lo adentrar o mundo dos medos e pavores infantis.

O diálogo entre as ilustrações e o filme não se revela fundamental para a compreensão ou intensificação dos momentos de tensão do filme. Na verdade, o uso das ilustrações na abertura do filme, resultado de uma relação multimídia, apesar de estabelecer um diálogo com o filme, não é indispensável para sua compreensão. Em alguns momentos sente-se que a inclusão das ilustrações, com o texto em *voice-over*, a música e os créditos (acrescente-se as legendas em português quando a história da criação do mundo está sendo narrada) transforma a tela em espaço poluído e almeja-se que Amenábar tivesse optado por um fundo escuro. As ilustrações, além de poluírem a tela, parecem dispersar a atenção do espectador que, para observar as figuras, não poderá deter-se nos créditos iniciais ou vice-versa; no entanto, é durante a projeção das ilustrações que o espectador é cooptado para um universo diferente do universo da realidade empírica.

Voltando-nos para os estudos da intermedialidade, parece que existe mais de uma relação entre mídias no filme: à primeira vista, se falarmos apenas nas ilustrações de abertura e do filme,

haveria “a relação que Rajewsky denomina intramidiática, isto é, relação entre elementos de uma mesma mídia, no caso, o cinema”, mencionada pela professora Solange Ribeiro de Oliveira em seu trabalho “Estudos interartes e/ou intermedialidades” (ainda inédito), ou, em outras palavras, podemos perceber a relação como intramidiática, pois apesar de serem manifestações de mídias diferentes elas coexistem no filme. Existe também uma relação de “intermedialidade oculta ou coberta” (Claus Clüver) ou “intermedialidade grau zero” (Brunilda Reichmann) com a narrativa *A volta do parafuso* de Henry James e sua adaptação fílmica *Os inocentes* de Jack Clayton. Ela só pode ser percebida se o texto e o filme fizerem parte do “léxico cultural” (Umberto Eco) do espectador. Terceiro, há ainda uma relação multimídia entre as ilustrações e os outros componentes da abertura do filme, quando a fusão (entre a imagem e a história da criação do mundo por Deus) não se realiza necessariamente, podendo cada um dos elementos existir separadamente sem perda substancial. Os vínculos que se estabelecem com o filme, são dependentes de um retorno ao filme, pois só assim podemos tentar explicar como o *incipit* se relaciona com o “texto” fílmico. A relação mais significativa, no entanto, parece acontecer entre as ilustrações e o que existe antes e fora do filme – o imaginário infantil, povoado de mistérios e segredos, de longos corredores escuros, de portas trancadas, de fantasmas e monstros. O *incipit* estabelece essa relação, ao colocar o espectador diante de ilustrações semelhantes às de livros infantis de histórias de terror.

Considerações finais

Do diálogo entre as ilustrações e o filme, parece prevalecer, primeiro, um alerta para o olhar. Na tentativa de acompanharmos um trajeto iluminado pela chama trêmula da vela, na maioria das vezes traçando uma linha oblíqua, Amenábar possivelmente esteja querendo alertar o leitor/espectador sobre a importância desse olhar e sobre a percepção de que ao iluminarmos e focarmos um trajeto não perceberemos nada que jaz ao ser redor. Mesmo o próprio trajeto é mal iluminado, impossibilitando uma visão nítida e segura do que está à nossa frente. Pouco nos é dado conhecer além de uma realidade “mal iluminada”. A segunda, e possivelmente a mais importante, levando em consideração a citação de Amenábar nos Extras do DVD, é a de levar o espectador de volta ao universo dos medos e pavores infantis, preparando-o assim emocionalmente para adentrar o universo de suspense do filme. Instala-se um grande desconforto e estranhamento com a filmagem das ilustrações semelhantes às de livros infantis que evocam uma pletera de medos e mistérios no espectador.

Referências

- [1] AMENÁBAR, Alejandro. *The Others* (2001). Miramax Internacional/Dimension Films.
- [2] ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- [3] CLAYTON, Jack. *The innocents* (1961). Twentieth Century Fox Film Corporation.
- [4] CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Ed. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, e Manuel Gusmão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- [5] HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex. ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. BH: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- [6] JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. Trad. Francisco Carlos Lopes. São Paulo : Editora Landmark, 2004.
- [7] OLIVEIRA, Nelson. « Fantasmas, fantoches, fantasias. Disponível em : <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=10&ordem=1082&sem limite=todos>. Acesso : 7 jun. 2008.

[8] SANTOS, João Manuel dos, “Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de *Lavoura arcaica*”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 10, 2007, p. 95-125.

¹ **Brunilda T. REICHMANN, Prof. Dr.**

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRAGE – PR
brunilda77@uol.com.br