

Representações do Mal e da Inocência: Quatro Obras Literárias e suas Traduções para o Cinema

Representations of Evil and Innocence: Four Literary Works and their Cinema Translations

Marco Antônio Bonatelli Torres¹

Universidade Federal Fluminense

Ramiro Giroldo²

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: O texto discute de que maneira quatro obras do horror, influentes tanto no cinema quanto na literatura (*A Inocente Face do Terror*, filme de Robert Mulligan e romance de Thomas Tryon; *A Profecia*, filme de Richard Donner e romance de David Seltzer; *O Bebê de Rosemary*, filme de Roman Polanski e romance de Ira Levin; e *O Exorcista*, filme de William Friedkin e romance de William Peter Blatty), conjugam elementos relacionados ao "Mal" e à "inocência" no cerne de suas narrativas. A relação primeiro se volta para como esses elementos podem ser observados em cada caso específico, e depois cuida das representações recorrentes em todas as narrativas (a inocência e o Mal, a criança e o Diabo). Além disso, são levados em conta estudos históricos que se encaixam no tema, pois essa área auxilia na compreensão geral do poder disruptivo das narrativas em pauta e como os simbolismos presentes em cada uma delas é único à sua maneira. Assim sendo, é discutida a linguagem de quatro obras cinematográficas, bem como um diálogo delas com os textos literários que as inspiraram - visando, portanto, compreender também como se deu a transposição entre mídias através do viés comparativo.

Palavras-chave: Mal; inocência; horror; cinema; Grady Hendrix.

Abstract: The text discusses how four horror works, influential both in cinema and literature (*The Other*, movie by Robert Mulligan and novel by Thomas Tryon; *The Omen* movie by Richard Donner and novel by David Seltzer; *Rosemary's Baby*, movie by Roman Polanski and novel by Ira Levin; and *The Exorcist*, movie by William Friedkin and novel by William Peter Blatty), combine elements related to "Evil" and "innocence" in the center of their narratives. The relation first addresses to how those elements are present in each specific case, and then goes to a general proposition that can be verified in all the narratives (the innocence and the Evil, the child and Devil). Besides, it also uses historical studies fitting with the theme, as this area can assist in the general comprehension of the disruptive power of the stories and how the symbols present in each case are unique. Therefore, the language of four cinematographic works are discussed, as well as a dialogue of those with the texts whose inspired them - aiming to understand how they have done the translation of one media to another by comparison.

Keywords: Evil; innocence; horror; cinema; Grady Hendrix.

¹ Pesquisador da Universidade Federal Fluminense

² Ramiro Giroldo é professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua na graduação e na pós-graduação e ministra disciplinas ligadas à literatura, ao roteiro audiovisual e à escrita criativa. Mestre em Estudos de Linguagens pela mesma instituição e doutor em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP), dedica-se a investigar a ficção científica e as representações artísticas da violência e do horror. Também atua como produtor e roteirista audiovisual junto à Astaroth Produções, uma produtora independente de curtas e longa-metragens. Autor de diversos ensaios publicados em revistas acadêmicas, publicou os livros de não-ficção *Ditadura do Prazer: sobre ficção científica e utopia* (2013), *André Carneiro nos Quânticos da Incerteza: o Centenário* (2022) e os romances *Red Hookers* (2020) e *As Filhas do Além* (2021).

Recebido em 29 de março de 2023.

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

Introdução

Entre 1967 e 1973 foram lançados quatro dos mais influentes romances de horror do século XX (HENDRIX, 2017, páginas 22 e 23). O que se iniciou com *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Ira Levin, e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1971), de William Peter Blatty, e foi seguido por *O Outro* (*The Other*, 1971), de Thomas Tryon, e *A Profecia* (*The Omen*, 1976), de David Seltzer, compôs um conjunto de obras que tinha na sugestão sua real aposta para suscitar o horror. Mais ainda, outro elemento que se destacou nessa quadra foi a maneira com que cada autor trabalhou com o cerne gênero a partir de representações de figuras demoníacas que atormentam seus personagens infantis, física e psiquicamente. Por conta da forma absolutamente disruptiva com que essas obras o fizeram (HENDRIX, 2017, página 19 e 20), essas representações demoníacas recebem a alcunha de “Mal” ao longo deste texto.

Não bastasse a ampla repercussão alcançada por essas publicações, cada uma delas também veio a inspirar uma adaptação cinematográfica à época e, de forma semelhante, os filmes ganharam notoriedade e foram alvo de muita polêmica e discussão (HENDRIX, 2017, página 19 e 20). O objetivo deste artigo é demonstrar de que maneira esses elementos a princípio antagônicos - Mal e inocência - são conjugados nessas narrativas audiovisuais a partir de quatro análises comparadas específicas. Mantém-se, portanto, um diálogo dos filmes para com os romances que os inspiraram. Diferente de outros exemplos de adaptações que se afastam e/ou ressignificam os textos originais, de maneira que uma comparação direta pode gerar o empobrecimento da análise, como talvez seja o caso das obras *No Coração das Trevas* (*Heart of Darkness*, 2019), de Joseph Conrad, e *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, todos os longas aqui tratados estabelecem um profundo vínculo com as narrativas literárias (com alguns deles, inclusive, preservando quase que integralmente os *beats* propostos pelos escritores) e, portanto, trazer isso à tona se torna elucidativo se levado em conta as possibilidades estéticas do cinema, já que demonstra de que maneira os diretores se apropriaram das obras originais para pensarem esses enredos a partir de sua própria bagagem. Segundo André Bazin, sobre o processo de adaptação:

Tudo se passa, portanto, como se a temática do cinema tivesse esgotado o que ela podia esperar da técnica. Já não basta inventar a montagem rápida ou mudar o estilo fotográfico para emocionar. O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre fundo e forma. Não que esta se torne indiferente, muito pelo contrário - é provável que ela nunca tenha sido mais rigorosamente determinada pela matéria, mais necessária, mais sutil -, mas toda essa ciência tende ao desaparecimento e à transparência diante de um tema que apreciamos hoje em dia por si só, e com o qual somos cada vez mais exigentes. Como os rios que escavam definitivamente seu leito e só têm força para levar suas águas para o mar sem arrancar um grão de areia de suas margens, o cinema se aproxima de seu perfil de equilíbrio. Foram-se os tempos em que se bastava fazer “cinema” para ter os méritos da sétima arte. Esperando que a cor ou o relevo desenvolvam, provisoriamente, a primazia à forma e criem um novo ciclo de erosão estética, o cinema não pode conquistar mais nada na superfície. Só lhe resta irrigar suas margens, insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou com tanta rapidez suas gargantas, investir contra elas insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis. Virá talvez o tempo dos ressurgimentos, isto é, de um cinema independente do romance e do teatro. (BAZIN, 2018, p. 146)

Tendo em vista que esse “tempo dos ressurgimentos” ainda não chegou (ou pelo menos não no momento em que os objetos de estudo deste trabalho se inserem), propõe-se aqui uma reflexão que busca englobar os quatro livros e seus respectivos filmes, bem como a história por trás dessas narrativas. Com isso, o interesse é abordar uma das principais forças deste contexto que tanto impactou a História da arte - a construção imagética de um horror revolucionário.

1. Um ponto de virada para o gênero terror

De início, com o intuito de situar e embasar nossa discussão, segue uma breve contextualização histórica de como se portou o gênero do terror na sociedade estadunidense da segunda metade do século XX:

Para apreciar a transformação que tomou a ficção de horror nos anos 1970 e 80, vamos considerar a situação do gênero uma década antes.

Mais do que em qualquer outro gênero, a ficção de horror é um produto de seu tempo, e os anos 60 foram um verdadeiro trem desgovernado acertando de frente todo valor social, construção cultural e mito nacional à 800 km/h, deixando detritos de fumaça por todo o trajeto. Os Estados Unidos entravam oficialmente na Guerra do Vietnã. Uma onda de assassinatos acometera o Presidente John F. Kennedy, Martin Luther King, Malcolm X e Robert F. Kennedy. Protestos deflagrados pela brutalidade policial eclodiam em Detroit, Harlem, Rochester e Filadélfia. Mais revoltas aconteciam em Washington D.C., Chicago, Omaha, Minneapolis e Baltimore. Monges budistas ateavam fogo em si mesmos para protestar contra a guerra; ativistas pelos direitos humanos eram arrancados de ônibus e espancados nas ruas; cães policiais, gás de fumaça e mangueiras de incêndio se voltavam contra protestantes pacíficos;

bombas matavam crianças nas igrejas enquanto os cadáveres dos ativistas dos direitos humanos eram dragados do lamaçal do Mississipi. Pílulas de controle populacional chegavam aos mercados, o Vaticano liberalizava a Igreja Católica, o novo movimento Pentecostal popularizava as glossolalias (falar em línguas diversas) na Liga dos Colégios de Ivy - por todo o nordeste americano. E uma crença de que estávamos vivendo o Fim dos Tempos se espalhou através da América quase tão rápido quanto Hugh Hefner abrindo Clubes da Playboy. Os filmes de horror responderam com vampiros educados em suas capas de veludo. O cinema *mainstream* estava sendo moldado pela *Nouvelle Vague* e pelo espírito de samurai de Akira Kurosawa, ao mesmo tempo em que filmes de motoqueiro mostravam o dedo do meio para a sociedade. Os filmes de horror se mantinham com a sua conduta zumbi, alheios à cultura que os cercava. A Hammer Films oferecia vampiros empoeirados envoltos a névoa obscura, e as lojas cafonas e baratas de William Castle acabaram se direcionando para crianças. Na TV, *Os Monstros* e *A Família Addams* se arrastavam através de risadas mecanizadas, enquanto os vampiros de meia-idade de *Dark Shadow* sobreviviam em *sets* de jogos de carta. [...]

Por conta de tudo isso, o horror deixou de aparecer nas listas de *best-sellers*. O horror era para crianças. Era *Pulp*. Se tinha alguma qualidade, não poderia ser horror e acabava sendo rebatizado de “conto de suspense”. O horror não parecia ter futuro porque estava preso ao passado. Mas tudo estava prestes a mudar, e já haviam sinais de que havia algo acontecendo. Estes poderiam ser encontrados na seção *romance* das livrarias. (HENDRIX, 2017, p. 10)³

Houve uma leva de romances *Pulp* góticos, em decorrência disso, que tomaram as livrarias nas décadas de 60 e 70 e, inspirados por sucessos do século XIX, buscaram conversar diretamente com o público mais jovem (contendo conotações sexuais, por

³ Tradução nossa de:

“To appreciate the transformation that overtook horror fiction in the 1970s and ‘80s, let’s consider the state of the genre a decade earlier.

More than any other genre, horror fiction is a product of its time, and the 60’s were a runaway train, smashing through every social value, cultural construct, and national myth at 500 m.p.h., leaving smoking rubble in its wake. The United States officially entered the Vietnam War. A wake of assassination killed President John F. Kennedy, Martin Luther King Jr., Malcom X, and Robert F. Kennedy. Riots sparked by police brutality broke out in Detroit, Harlem, Rochester, and Philadelphia. More riots shook in D.C. Chicago, Omaha, Minneapolis, and Baltimore. Buddhist monks set themselves on fire to protest the war; civil rights activists were dragged off buses and beaten; police dogs, tear gas, and fire hoses were turned on peaceful protestors; bombs killed children in churches while the corpses of civil rights workers were hauled out of the Mississippi mud. Birth control pills hit the market, the Vatican liberalized the Catholic Church, the New Pentecostal movement sparked outbreaks of glossolalia (speaking in tongues) in the Ivy League colleges all over the Northeast. And a belief that we were living in the End of Times spread across America almost as fast as Hugh Hafner was opening Playboy Clubs. Horror movies responded with polite vampires in velvet capes. Mainstream movies were being mutated by the French New Wave and Akira Kurosawa’s samurai spirit, while biker flicks flipped the Bird at square society. Horror movies continued their zomboid shuffle, unaffected by the culture around them. Hammer Films offered dusty vampires shrouded in murky mist, and William Castle’s hokey dime-store gimmicks were aimed squarely at kids. On TV, *The Munsters* and *The Addams Family* plodded through their paces to a mechanized laugh track, while the middle-aged vampires of *Dark Shadows* stalked cardboard sets. [...]

Yet, for all that activity, horror appeared nowhere on the best-seller lists. Horror was for children. It was pulp. If it was any good, it couldn’t possibly be horror and so was rebranded as a “thrilling tale”. Horror seemed to have no future because it was trapped in the past. That was all about to change, and already there were signs that something was stirring. They were found in the romance section of the bookstore.” (HENDRIX, 2017, p. 10)

exemplo). Eles também apostaram mais no abstrato que no concreto, o que justifica a noção de que estas obras se alicerçam na sugestão. Ao mesmo tempo, esse conjunto de livros trazia em suas narrativas elementos que os aproximaram o leitor, propondo que todos poderiam estar à mercê do horror apresentado, e não somente burgueses ou aristocratas que tinham condições e/ou motivos para adentrar castelos isolados nas montanhas sombrias (HENDRIX, 2017, p. 12). Dentro desse panorama, a figura do Diabo começou a chamar cada vez mais atenção, e o que se seguiu foi o fenômeno já descrito na Introdução deste artigo. Nas palavras de Hendrix:

Entre abril de 1967 e dezembro de 1973, tudo mudou.

Em pouco mais de cinco anos, a ficção de horror se tornou adequada para adultos graças a três livros. *O Bebê de Rosemary*, de Ira Levin, *O Outro*, de Thomas Tryon e *O Exorcista*, de William Peter Blatty foram os primeiros romances de horror a figurar na lista anual de *best-sellers* da *Publisher's Weekly* desde *Rebecca* de 1938, de Daphne du Maurier [...] Os três geraram filmes e, o mais importante, definiram o tom para as próximas duas décadas de publicações de horror. (HENDRIX, 2017, p. 19)⁴

A essas obras se junta *A Profecia*, de David Seltzer, que com elas estabelece um intenso laço desde sua concepção: o autor foi contratado para escrever um roteiro que se aproveitasse do sucesso de Tryon e Blatty na sua promoção de lançamento, sendo o livro, inclusive, parte da peça de marketing do filme. Damien, contudo, acabou se provando a criança mais “infame” de todas, e o romance se mostrou outro um sucesso de público e crítica, entrando assim para o cânone do gênero (HENDRIX, 2017, p. 49).

2.1. *A Inocente Face do Terror*

A primeira leitura comparada é também a que mais difere das demais. Isso porque, já nos livros, Seltzer, Levin e Blatty apresentam seus demônios como seres que embora paranormais existem objetivamente nos cosmos que suas narrativas se passam e, portanto, se caracterizam como seres extraordinários inseridos num mundo ordinário. O Mal, levando-se em conta as particularidades de cada obra, passa a ser canalizado, portanto,

⁴ Tradução nossa de:

“Between April 1967 and December 1973, everything changed.

In a little more than five years, horror fiction become fit for adults, thanks to three books. Ira Levin's *Rosemary's Baby*, Thomas Tryon's *The Other*, and William Peter Blatty's *The Exorcist* were the first horror novels to grace *Publisher's Weekly's* annual best-seller list since Daphne du Maurier's *Rebecca* in 1938. [...] All three spawned movies and, most important, set the tone for the next two decades of horror publishing.” (HENDRIX, 2017, p. 19)

por uma figura central: a do monstro ⁵. No livro e em sua adaptação para os cinemas, contudo, *A Inocente Face do Terror (The Other, 1972)*, de Robert Mulligan, faz com que a noção de Mal surja como resultado de uma disfunção psicológica de seu protagonista, Niles ⁶.

Contextualizando: a criança em questão perde o seu gêmeo em um acidente trágico e, sendo ele um menino muito solitário, dá vida a uma cópia mimética de Holland para suprimir sua dor. Contudo, como a cópia se trata de uma idealização falseada, por mais que seja inspirada no real (o jovem baseia-se em memórias mais ou menos precisas que tem), acaba por representar apenas uma parte dele - e se prova mais um *extravaso do menino face aos seus medos e em negação ao fato concreto* do que qualquer outra coisa. Niles, dessa forma e incentivado por sua avó, aceita esse outro imagético como parte objetiva de seu mundo. Deve-se destacar também que o menino, sempre que não tem esse ser por perto, se porta como uma criança boa e gentil e assim é visto e tratado por todos.

Quanto à sua família, não há quaisquer punições pelos atos do jovem, e os erros cometidos por ele sempre são minimizados por seus parentes sob a alegação de que esses desvios são passados do fruto da pouca idade. Em suma, cada vez mais o garoto deixa de ter pontos de contato com a realidade e ninguém faz nada a respeito, tornando seus delírios mais constantes como consequência. Esse elemento também se liga à construção dos cenários em que a trama se passa: Niles fantasia constantemente com o que ele chama de “lugares ficcionais”, que são basicamente locais em que o garoto pode se aventurar e sentir, sem interferências, a presença do outro. São, em geral, espaços afastados de tudo e todos que simbolizam, justamente, uma certa desconexão dele para com o real, principalmente se levada em conta a forte presença de Holland nesses momentos. Há, ainda, o contato de menino sem a devida contextualização com diversas obras de arte e objetos lúdicos nesses espaços (como livros com fortes imagéticas e marionetes macabras, por exemplo), que corroboram para que essa quebra se intensifique.

⁵ Ambos conceitos, de seres extraordinários em um mundo ordinários e da figura do monstro, são tratados por Noël Carroll em *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (1990), sendo o último basilar para suscitar o horror pela ótica do autor.

⁶ Há, no enredo, a inserção de diversos signos que remetem ao sagrado e ao profano religiosos, sendo as figuras do Anjo e do Diabo muito relevantes para a trama. Elas, contudo - e por mais que alterem os rumos da narrativa -, não se confirmam como um elemento *extraordinário*, mas, ao contrário, cooperam com esta disfunção no campo do concreto.

O outro que dá nome ao livro e ao filme no original, em suma, cada vez mais toma o controle de Niles, até o ponto em que a personalidade original acaba se tornando passiva e deixa de expressar voluntarismos. O grande problema, para além disso, é que os atos cometidos por Holland escalam a níveis criminosos, levando Niles a cometer roubos, invasões e até mesmo assassinatos. O menino, dessa forma, não hesita em confessar seus crimes para a avó, mas o faz sem aceitar a culpa e as consequências por isso pois, como já descrito, para ele Holland é o culpado.

Mais um ponto que merece destaque está no fato de que a ruptura do garoto ocorre, justamente, durante sua fase de crescimento (e isso é bastante frisado em ambas as mídias, a literária e a fílmica). Tal questão acaba por evocar a ideia de rito de passagem, mudança; término de um momento e início de outro. No final, em diálogo direto com essa noção, há a transformação deste menino aparentemente bondoso e sadio em um outro ser de forma derradeira, e isso se dá, no longa, a partir da estética cinematográfica empregada pelo diretor, como será exposto adiante.

Mas, antes de entrar na análise *per se*, vale destacar que esse livro e filme são os que mais se diferem dentro no recorte da pesquisa; a adaptação, por exemplo, faz uso de diversos rearranjos, descartes e adições ao material original. Mesmo assim, é possível afirmar que os desfechos de ambos os trabalhos são tematicamente muito próximos, tendo como ponto de contato a prisão inescapável na qual Niles acaba. No livro, ela é física: o garoto acaba preso em um manicômio, vivendo a ilusão perpétua de que ele é Holland. Já no filme, o garoto não é descoberto, mas tem de arcar com a culpa por suas ações uma vez que, no desfecho, há a reassociação forçada dele para com a realidade, com Niles percebendo o que fez. Essa alteração toma como base o tema do rito de passagem: os assassinatos cometidos acabam com a infância do jovem e transformam-no permanentemente em uma pessoa melancólica e solitária. Em suma, horror aqui advém desse corpo infantil violado pela chegada precoce da maturidade na conclusão.

No terreno da linguagem, o longa traz esse elemento a partir de uma construção que se pauta em dois momentos que merecem especial atenção. O primeiro, que ocorre ao final do primeiro ato, apresenta Niles comendo algodão doce num parque de diversões para comemorar o quatro de julho (inocência); a partir de então, Holland convence-o a invadir uma tenda de atrações para maiores de idade (Mal). Este momento, por si só, também está presente no livro, mas há uma adição fundamental na forma com que se dá essa virada para Mulligan. O momento é descrito no livro da seguinte maneira:

Holland fez uma cara feia e mostrou a língua pelas costas do homem. Com um sorriso, Niles o seguiu quando ele fugiu da luz infestada de mariposas. Por um beco entre duas barracas. No fundo, o brilho cromado de um canivete; um corte na lona da barraca. De quatro. Lá dentro, o ar pesado e fumacento; no chão de terra batida, glóbulos de cuspe brilhavam. (TRYON, 2019, p. 113)

Já no filme, Niles ainda está segurando o algodão doce nesse momento e, imageticamente, o diretor traduz a virada do personagem a partir do abandono involuntário por parte do menino deste símbolo de inocência: para que possa se aventurar dentro da barraca, ele tem que agachar e encosta o alimento no chão por acidente, jogando-o fora. Com essa cena, a direção de arte e a decupagem nos traduzem um elemento intrapessoal do livro para extra pessoal, e a partir da imagem da relação direta entre os dois personagens (Niles e Holland) consuma-se da temática central da obra.

O segundo momento de destaque, e que aí sim trata-se de uma ruptura completa para com a narrativa do livro, é aquele em que o diretor lança mão de uma rima visual na conclusão da trama, transformando a prisão física de Niles em metafórica: ao longo da rodagem, por duas vezes, sendo mais preciso, o filme nos apresenta composições de Holland enquadrado por detrás de janelas, em espaços fechados, sozinho e com a câmera muito próxima ao rosto do ator. Niles, em contrapartida, é filmado em planos bem menos claustrofóbicos em ambos os momentos. São utilizados enquadramentos mais abertos, com planos gerais que valorizam a perspectiva e se aproveitam do horizonte para compor o quadro. O que une essas sequências, deve-se dizer, é o sentimento de luto: o primeiro ocorre durante o velório do primo de Niles (morto pelo Outro) e, o segundo, depois que a mãe dos gêmeos é empurrada por Holland das escadas exteriores da casa na fazenda. Inclusive, o luto nesse momento do garoto com a mãe é também metafórico, já que Alexandra descobre a verdade sobre os atos monstruosos do filho momentos antes e passa a sentir medo e asco dele ⁷. A morte, portanto, diz respeito à forma com que ambos se relacionam.

⁷ O que, para Carroll (1990), é outro elemento essencial para suscitar o horror.

Figura 1. Frame do Filme *A Inocente Face do Terror* (*The Other*, 1972), de Robert Mulligan



Fonte: 1 DVD do filme (108min.).

Assim, a última sequência do longa apresenta Niles enquadrado na mesma posição que Holland (**Figura 1.**), indicando o fim do ciclo para ele. A câmera, nesse momento, começa em um plano aberto e vai gradualmente se aproximando do semblante melancólico do garoto, e reenquadrada seus olhos num plano detalhe. Esse movimento sugere, por tudo que já foi elencado, que o menino alegre inocente do começo da trama, que tinha no olhar a inocência da idade, agora sabe a verdade quanto à própria natureza e está preso permanentemente nesta reassociação forçada (o *close* nos olhos sugere isso tanto pela simbologia que traz o olhar humano quanto pelas feições de Niles). O luto aqui também está no terreno da metáfora, já que a partir da rima conclui-se que sua inocência se perdeu e o garoto nada pode fazer quanto a isso.

2.2. A Profecia

Já *A Profecia* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner, articula as instâncias Mal e inocência de modo a criar para Damien, a criança da obra, uma aura de inocência e pureza, levando os personagens que o cercam a verem-no, via de regra, como um menino indefeso e angelical. Na realidade, contudo, o personagem é o Anticristo, filho do próprio Satã com um canídeo e destinado a trazer o apocalipse à Terra. A inocência de Damien, portanto, é uma *máscara* trajada pelo Mal para esconder a sua verdadeira sordidez.

No livro, as passagens que mais corroboram para essa noção estão relacionadas ao nascimento da entidade: há uma explosão galáctica maravilhosa, porém absolutamente imprevisível, caótica e devastadora no momento de seu parto; há a natividade de outras crianças ao redor do mundo, descrita como uma espécie de culto pagão maligno pelo autor; e também a morte de um bebê inocente, que é substituído por Damien para que possa se cumprir a profecia.

Além disso, a figura do já mencionado cão, popularmente associada ao diabo, tem uma centralidade bastante expressiva na narrativa: a mãe biológica do menino é um chacal e alguns dos servos mais fiéis que protegem o Anticristo - e, deve-se dizer, protagonizam a cena mais famosa do filme, no qual o protagonista da história é atacado por eles em um cemitério -, são cachorros raivosos. Por fim, a repulsa de Damien à Igreja, local físico da religião cristã com o divino, se justifica porque estes templos são a antítese do encontro que o jovem veio promover na Terra: como um personagem no meio do segundo ato externa, o dos homens no inferno.

Todos esses elementos estão presentes no filme de maneira próxima à do romance. E, embora seja evidente que o longa utiliza a linguagem cinematográfica para evocar sentidos equivalentes, já que se trata de uma mídia distinta, há um momento específico de interesse em ambas as obras que as diferencia em grande medida. Tal episódio pode ser evidenciando a partir do contraste que se estabelece da sequência do longa com o texto de Seltzer e traz a seguinte questão: o personagem de Damien na literatura tem bem menos consciência quanto a sua natureza vil e sombria do que no filme de Donner. Isso pode ser constatado nos capítulos não replicados no filme em que se verifica uma evidente confusão por parte do garoto no que se refere ao medo e à repulsa que as pessoas sentem depois que o Anticristo faz algo sobrenatural ou vil, tornando-o melancólico, solitário e distante das pessoas, como atesta o extrato abaixo.

Lá em cima, o sorriso da sra. Baylock havia desaparecido, e ela contemplava, através de olhos enevoados, a criança dormindo na cama. Aparentemente, Damien apoiara o queixo no peitoril da janela para olhar a chuva lá fora e ali adormecera; sua mão ainda tocando o vidro. Enquanto o observava, os lábios da mulher começaram a tremer, como se ela estivesse diante de um objeto de beleza incomparável. Ele escutou a respiração ofegante da babá e abriu devagar os olhos, encontrando os dela. O garoto ficou tenso e sentou-se, recuando e comprimindo-se contra a janela.

– Não tenha medo, pequenino... – ela sussurrou num tom vacilante. – Estou aqui para protegê-lo. (SELTZER, 2020, p.40)

Essa passagem escolhida para fins de exemplificação é, inclusive, a que menino recebe sua nova babá e apóstola do inferno no quarto: Seltzer constrói o momento a partir da chuva e do vazio, traduzindo a solidão absoluta na qual o jovem se encontra. E esse sentimento advém, justamente, do próprio medo que Damien possui em deixar transparecer a sua verdadeira face e ser descoberto, se afugentando da mulher.

Figura 2. Frame do Filme *A Profecia* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner



Fonte: 1 DVD do filme (111min.).

No filme, por sua vez, a caracterização do personagem do Anticristo se concentra, ao contrário, na perversidade absoluta emanada pelo garoto. Ele é mal, tem consciência disso e aceita sua natureza. A máscara é usada, portanto, para que ele se proteja quando necessário, e Donner externa este elemento, *a priori*, em uma cena que se dá no equivalente cinematográfico do encontro descrito acima: num plano conjunto, o filho de Satã se encontra deitado em frente à uma lareira, e o fogo que queima ao fundo parece remeter diretamente ao inferno. Assim, a imagem do menino bondoso ganha uma ressignificação de sua inocência a partir da potência dessa imagem, com a direção compondo o cenário de modo a sugerir um sentimento de apreensão e prenúncio para o Mal (**Figura 2.**).

2.3. O Bebê de Rosemary

Em *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, por sua vez, o feto que dá título à obra é ligado de forma inseparável às noções de Mal e inocência desde a sua concepção. Isso pode ser constatado em um dos momentos-chave tanto do livro quanto do filme: nela, Rosemary é submetida a um ritual satânico cuja finalidade é

invocar o Diabo para estuprá-la e, com isso, a mulher será obrigada a gerar e dar à luz ao seu filho ao longo da narrativa. Como Rosemary alucina durante todo o ritual por conta das drogas que ela ingeriu sem saber, essa passagem em questão apresenta a personagem sentindo prazer durante a violação de seu corpo, o que, deve-se frisar, trata-se de uma *correlação direta e indivisível* do Mal com a inocência. Isso se dá pois, no embrião concebido, tem-se um híbrido de seus genitores, com Rosemary sendo a fonte da inocência e Satã, do Mal. O fragmento abaixo traduz como essa oposição é bastante destacada no livro.

Ele estava ali. Naquele covil monstruoso de bruxas e bruxos pervertidos. O enfeite prateado era um crucifixo, com o laço de fita preta atado aos tornozelos de Jesus Cristo. Imaginar o bebê assim, desprotegido, num ambiente de horror e sacrilégio, fez brotar lágrimas dos olhos de Rosemary, subitamente vencida por uma sensação de impotência, querendo apenas chorar e render-se completamente a um mal maior e indizível. Mas resistiu: fechou os olhos com força e para conter as lágrimas e rezou uma breve Ave Maria [...]. (LEVIN, 2014, p. 209)

Esse é o caso de adaptação mais próxima do material original, mas, mesmo assim, o filme apresenta bem menos explicações para tudo o que Rosemary está vendo e sentindo, com a obra audiovisual apostando na imagética das passagens de horror e construção de tensão pregressa a elas para gerar esse impacto. Desse modo, pela proximidade da trama em ambas as narrativas, foi escolhida uma cena que traz esses elementos estéticos de forma mais afluída para a realização da análise. Segue, então, mais uma breve contextualização.

A partir do ritual, estabelece-se o conflito de Rosemary tentando afastar os cultistas de perto de seu bebê uma vez que a jovem não desconfia da verdadeira natureza de seu filho, e estes, por sua vez, buscam suprimir as vontades dela para conquistarem a sua tão cobiçada vingança contra Deus, que só pode ser alcançada através da criança. Ao final do terceiro ato, Rosemary luta para resgatar Adrian (ou Andrew, no livro) das mãos dos satanistas já no pós-parto. O choro que revela a posição da criança à mãe não só é um elemento que move o enredo adiante, como também se constrói como um signo para evidenciar a falta que Rosemary faz para o recém-nascido, e, portanto, sua metade boa.

Ao ver a monstruosidade que parira, contudo, Rosemary passa a renegar a criança, chegando no livro até mesmo a cogitar matá-la. Porém, no momento em que o choro volta a ecoar, com Rosemary já frente-a-frente com seu filho, ela percebe que, por mais que o

garoto seja sim meio-demônio, ele também é meio-humano e, portanto, preserva dentro de si alguma inocência. A trama tem em seu clímax a mãe aceitando seu filho e prometendo, assim, não deixar que o lado bom se perca por completo.

A passagem não faz uso de *voice over* ou qualquer outro recurso análogo que replica as descrições intrapessoais de Levin no filme. Contudo, o momento ainda apresenta diversos elementos simbólicos que preservam o sentido original conferido pelo escritor à narrativa, com o emprego da linguagem para suscitar o horror.

Figura 3. *Frame* do Filme *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski



Fonte: 1 DVD do filme (137min.).

Por exemplo: por mais que no longa a protagonista não pareça, em um primeiro momento, cogitar matar seu filho, no *frame* em que a protagonista olha para o berço preto ao fundo no qual se encontra Adrian pouco antes de descobrir a verdade, a câmera mantém Rosemary no primeiro plano segurando a faca que ela usa para afastar os cultistas de perto. E a composição que se apresenta é a da mãe, com a guarda alta, segurando o utensílio de cima para baixo, na posição de quem está prestes a desferir uma punhalada contra o berço (**Figura 3.**). Esta é uma imagem que dura poucos segundos, mas sintetiza em grande medida as descrições de Levin, não por traduzir literalmente seu texto, mas por adaptar, a partir de elementos estéticos e próprios do cinema, a apreensão que a mulher sente no momento em que os cultistas a permitem ver o filho, gerando um sentimento análogo.

Ou ainda um pouco mais à frente, na mesma cena, Rosemary vê a face monstruosa de seu herdeiro. Há uma sobreposição que une o rosto da mulher aos olhos demoníacos

da criança nesse momento: tal decisão sintetiza, em grande medida, a temática descrita nesta análise de Mal e inocência sendo apresentados como indissociáveis. Inclusive, é nessa união de imagens que Rosemary solta a faca ao chão, e a câmera acompanha o movimento da lâmina caindo e cravando na madeira em panorâmica. A partir desta escolha formal, a perda e desolação da protagonista são evocadas metaforicamente, visto que Rosemary não está mais armada contra os cultistas e nem tem motivos para estar, pois seu filho era a única coisa que lhe restava no mundo.

2.4. O Exorcista

Por fim, *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, maneja sua trama de modo a posicionar Regan, uma menina meiga e educada, no ponto central de uma batalha entre o bem e o mau; de forma objetiva, entre o demônio Pazuzu e as figuras de *pater* presentes no enredo (personagens que exercem a função “paterna” para a menina). O que desencadeia tal embate é o fato de a jovem não ter tido uma figura masculina presente em sua vida que a trouxesse conforto e orientação, visto que o pai é divorciado de sua mãe e não se importa com ela.

Assim, a garota acaba aceitando o Diabo como o provedor dessas atribuições - uma das principais características de Pazuzu, descrita no livro e evocada imagetivamente pelo filme, é o seu falo proeminente - o que o posiciona também como *pater*. O objetivo final do Mal, porém, não é protegê-la, mas sim profanar seu corpo infantil, desvirginando-a para acabar com a sua inocência literal e metaforicamente. As figuras de *pater* mais simbólicas, por sua vez, intencionam expulsar Pazuzu do corpo da menina, assumindo a lacuna deixada por seu pai e preservando sua inocência.

Na questão dos personagens-*pater*, o diretor de cinema, Dennings, e o ajudante da mãe de Regan, Carl, merecem especial atenção. Por mais que os dois possuam uma afeição inegável pela garota (há até uma sugestão na obra de Friedkin de que ela deseje que Dennings se torne seu padrasto), os pecados cometidos por ambos os afastam de conseguirem suprir a falta do divino na vida da jovem. O primeiro é um alcoólatra blasfemo e o segundo falha, no livro, para com a própria filha, levando-a às drogas e ao abuso do namorado, e, no filme, por mais que esse passado trágico não se faça presente, há a adição de um momento de descontrole de Carl em que se demonstra um homem violento. Nessa cena e questão, vale mencionar, o ajudante tenta bater num Dennings bêbado, chegando até a dizer que vai matá-lo quando este o chama de nazista - é

justamente nesse momento do longa, em que os dois perdem a compostura juntos durante o sono da menina, que Pazuzu possui Regan pela primeira vez.

Já quanto à mãe da menina, por mais que Chris notoriamente ame e tente proteger sua filha a todo custo, como sugerem as cenas em que ela fecha as janelas do quarto de forma atenciosa, o fato de não aceitar Deus como verdade absoluta e compactuar com diversas das heresias de Dennings fortalece o possessor da garota. O demônio aproveita, inclusive, desses vícios do pretense padrasto, mais à frente na narrativa, para possuir Regan e matá-lo, distanciando-a ainda mais da figura do *pater*. Então, que se desenvolve da segunda metade da obra em diante é Chris tentando reconectar a menina com o divino através da procura pela Igreja Católica. A batalha final pela inocência se dá ao final entre Pazuzu e dois padres, talvez as figuras de *pater* mais simbólicas da cultura ocidental, convocados para realizar o exorcismo de Regan.

O primeiro momento que se destaca para esta análise ocorre justamente durante a sequência do clímax: nela, um dos padres, Karras, bate no corpo possuído de Regan de forma desesperada, com o intuito de expulsar Pazuzu dela. No plano conjunto composto pela direção, esse homem surge por cima da menina em primeiro plano, e, no segundo, vemos o corpo de Merrin, o outro padre, morto no chão. Pela narrativa, é perceptível que de todos os personagens nenhum têm maior contato com Deus do que Merrin, e a escolha de filmá-lo como um elemento distante, mas palpável, presente, mas inerte, portanto, invoca o ápice de toda a temática descrita aqui, pois nesse momento ele é a representação do divino e do *pater* conjugadas.

No instante seguinte, a parte superior do corpo de Karras se ergueu com um solavanco repentino e a cabeça foi jogada para trás, olhando o teto; em convulsões, os traços do jesuíta se contorceram numa máscara de ódio e ira impensáveis, enquanto suas mãos grandes e forte se apertavam em movimentos espasmódicos, como se lutassem contra uma força invisível, enquanto avançavam para a garganta de Regan MacNeil, que gritava sem parar.

Chris e Sharon ouviram a comoção do escritório. Chris estava sentada perto do bar, e Sharon, atrás do balcão, preparando um drinque, quando ambas perceberam a movimentação no quarto de Regan e olharam para o teto. Um grito aterrorizado da menina, seguido por um berro alto de Karras:

– Não!

Em seguida, sons de luta. Batidas fortes contra os móveis. Contra uma parede. Chris derrubou a bebida ao ouvir um barulho forte de vidro se quebrando. Um instante depois, ela e Sharon corriam escada acima em direção ao quarto de Regan. Entraram e viram as cortinas da janela no chão, arrancadas! E a janela! O vidro estava totalmente estilhaçado.

(BLATTY, 2020, p. 325)

Karras, em um ato desesperado logo em seguida, pede para que Pazuzu entre em seu corpo e deixe Regan em paz e, alguns momentos à frente, o demônio de fato o faz. Karras olha para frente e vê, a partir de um *raccord* de olhar, a face de Merrin surgir em sobreposição às guarnições da janela que seus olhos enlouquecidos encaram (extrato acima). O padre possuído, nesse ponto, cai para trás, lutando contra seu possessor.

Figura 4. *Frame* do Filme *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin



Fonte: 1 DVD do filme (122min.).

Acerca disso, o próximo plano apresentado é o subjetivo do jesuíta avançando em Regan de camisola caída no chão, o que corrobora com a ideia de que o objetivo do demônio era desde o princípio desvirginá-la (**Figura 5.**), bem como diversas outras passagens em que o sexo é elemento central no trato que diferencia o bem e o Mal. O padre, contudo, resiste à tentação e se suicida, garantindo, em seu sacrifício, que Deus salve a inocência da garota e a liberte do domínio de Pazuzu. Na sequência final, podemos ver a confirmação do religamento da garota no momento em que ela, sem saber exatamente o porquê, dá um beijo na bochecha de outro sacerdote após ver a gola de sua batina.

Considerações finais

Por meio da linguagem cinematográfica - e em consonância com as poéticas literárias que inspiraram os filmes analisados -, pode-se afirmar que os elementos Mal e inocência foram conjugados de maneira absolutamente distinta em cada um dos casos. Mas também se provou verdadeiro o fato de o resultado atingido por cada longa ter sido

o mesmo: evocar horror a partir de elementos próprios da linguagem do cinema de forma bastante singular. Isso evidencia um trabalho de adaptação muito virtuoso que não buscou mimetizar de maneira simplista os livros consagrados, mas deu um passo além para traduzir a visão artística bastante potente de cada diretor em relação aos textos-base, firmando assim suas obras de forma absoluta na História do audiovisual. Seja pelo uso da montagem, direção de arte, decupagem ou fotografia, esses elementos são imprescindíveis para o sentido evocado por cada um dos longas e, em grande medida, parecem justificar o caráter de fenômeno cultural que *A Inocente Face do Terror*, *A Profecia*, *O Bebê de Rosemary* e *O Exorcista*, enquanto adaptações, conquistaram.

Assim, as narrativas sobre vampiros aristocráticos em capas de veludo deram lugar a diversas novas tramas concebidas por escritores e diretores que se sentiram encorajados a mudar os rumos do terror junto a Tryon, Seltzer, Levin, Blatty, Mulligan, Donner, Polanski e Friedkin. E, se esse momento histórico tem tido desdobramentos até a contemporaneidade, com jovens autores se inspirando nas obras que compuseram este *corpus* para conceber as próprias histórias, torna-se evidente a importância de retornar aos objetos de estudo em pauta - entender o início de uma das mais duradouras e importantes tradições do gênero horror.

Referências:

- A INOCENTE Face do Terror. Direção de Robert Mulligan. Produção de Robert Mulligan. Estados Unidos: Benchmark, Rem e Twentieth Century Fox, 1972. 1 DVD (108min.).
- A PROFECIA. Direção de Richard Donner. Produção de Harvey Bernhard. Inglaterra, Israel e Itália: Twentieth Century Fox, 1976. 1 DVD (111min.).
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Tradução: Mariana Appenzeller. Edição: 9ª edição. Campinas, Brasil: Papirus Editora, 2012.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Edição: 16ª edição. Campinas, Brasil: Papirus Editora, 2020.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Edição: 1ª edição. São Paulo, Brasil: Ubu Editora, 2018.
- BLATTY, William Peter. *O Exorcista*. Tradução: Carolina Caires Coelho. Edição: 1ª edição. Rio de Janeiro, Brasil: Editora HarperCollins, 2020.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Edição: 1ª edição. Nova Iorque, Estados Unidos: Routledge, 1990.

HENDRIX, Grady. *Paperbacks from Hell: The Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*. Edição: 1ª edição ilustrada. Filadélfia, Estados Unidos: Quirk Books, 2017.

LEVIN, Ira. *O Bebê de Rosemary*. Tradução: André Pereira da Costa. Edição: 1ª edição. Barueri, Brasil: Editora Amarilys, 2014.

O BEBÊ de Rosemary. Direção de Roman Polanski. Produção de William Castle. Estados Unidos: William Castle Productions, 1968. 1 DVD (137min.).

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Produção de William Peter Blatty. Estados Unidos e Iraque: Hoya Productions, 1973. 1 DVD (122min.).

SELTZER, David. *A Profecia*. Tradução: Alexandre Callari. Edição: 1ª edição. São Paulo, Brasil: Editora Pipoca e Nanquim, 2020.

TRYON, Thomas. *A Inocente Face do Terror*. Tradução: Giu Alonso. Edição: edição especial da Escotilha. São Paulo, Brasil: Editora Escotilha, 2019.