

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

SILVINO LUIZ SCHÜLER SIEBEN

**A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE NARRATIVO EM A ÓRFÃ, DE JAUME
COLLET-SERRA**

Porto Alegre

2013

SILVINO LUIZ SCHÜLER SIEBEN

**A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE NARRATIVO EM A ÓRFÃ, DE JAUME
COLLET-SERRA**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para a obtenção do título de
licenciado em Letras pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elaine Barros Indrusiak

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por todas as pessoas que colocou no meu vagão do trem da vida e pelas oportunidades riquíssimas que vem colocando no meu caminho.

Aos meus pais amados, pelo incansável apoio em todas as horas.

A minha família pela paciência, incentivo e apoio moral.

À Elaine, pela força, dedicação e paciência que dedicou para que concluíssemos este trabalho.

Aos meus queridos amigos, por estarem ao meu lado sempre que precisei desabafar ou dar boas risadas para relaxar.

Aos ótimos professores da UFRGS, que me proporcionaram uma aprendizagem crítica, que não se limitou à memorização, mas abriu portas ao questionamento.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar o rico diálogo interdisciplinar estabelecido entre a obra cinematográfica *A órfã*, de Jaume Collet-Serra (2009), e o conto literário, conforme idealizado e produzido por Edgar Allan Poe. Partindo da identificação, no texto fílmico, de elementos narrativos tradicionalmente associados ao gênero literário, procuraremos demonstrar que, embora não seja uma adaptação de obra literária, o filme vale-se de estratégias emprestadas da literatura na construção de sua narrativa de suspense, aproximando-se, dessa forma, do suspense cinematográfico de Alfred Hitchcock (Indrusiak, 2009). Assim, ao relacionar-se, a um só tempo, com a tradição do suspense cinematográfico e com a tradição teórico-crítica do conto literário, *A órfã* se insere em um seleto grupo de obras que elevam o diálogo interdisciplinar entre literatura e cinema a novos patamares de sofisticação.

Palavras-chave: conto - cinema - suspense

ABSTRACT

The present paper addresses the rich interdisciplinary relationship between the film *Orphan*, directed by Jaume Collet-Serra (2009) and the literary short story as idealized and written by Edgar Allan Poe. Beginning with the identification in the film of narrative elements usually associated to the literary genre, we aim at demonstrating that, though it is not an adaptation of a literary work, the film resorts to literary strategies for the construction of its suspense narrative, dialoguing with Alfred Hitchcock's suspense (Indrusiak, 2009). Therefore, by establishing relations with both the tradition of suspense film and the theoretical and critical tradition of the literary short story, *Orphan* joins a select group of works that bring the interdisciplinary dialogue between literature and cinema to higher levels of sophistication.

Key words: short story - cinema - suspense

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	11
2 ANÁLISE DA OBRA	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
BIBLIOGRAFIA	50
FILMOGRAFIA.....	52
ANEXO	54

INTRODUÇÃO

A ideia para a produção desta monografia surgiu enquanto eu cursava a disciplina de Literatura Inglesa IV, com a professora Elaine Indrusiak. O tema da disciplina foi, basicamente, Literatura e Cinema, não apenas com um olhar em termos de adaptações e apropriações, mas com algo a mais: as pequenas nuances da literatura que podem ser observadas no cinema, desde a construção de um personagem até o produto final.

Originalmente, a ideia era utilizar uma obra literária para comparar com o filme *A órfã* (Collet-Serra, 2009). A princípio não havia relação entre eles mas, após algumas leituras de textos teóricos e discussões em aula, percebi muitas semelhanças, bem como diferenças bem pontuais. Gosto de filmes de terror e suspense desde a adolescência. O que me motiva neste tipo de filme é a reação que temos a eles: o medo, o susto, o não saber o que está por vir. Nesta mesma época comecei a me interessar por livros de mistério, especialmente Agatha Christie, Stephen King e Robin Cook, que sempre me levavam a ter certeza de que o desfecho da história era um, mas no final era sempre algo diferente. Me intrigavam as construções do suspense, tanto em cinema quanto em literatura. Cheguei até a tentar construir alguns contos baseados nos moldes do suspense, mas os finais das minhas narrativas eram sempre muito

óbvios, já que eu ainda não sabia os segredos da construção de um bom conto. Grande parte da minha motivação para fazer a presente monografia veio dessa paixão pelo suspense bem construído, tanto em literatura quanto em cinema, com finais surpreendentes e até mesmo chocantes. *A órfã* foi um dos filmes que me chamou muito a atenção com o seu desfecho, pois lembro que fiquei horas refletindo sobre ele após tê-lo assistido. Repassei toda a trajetória do personagem principal mentalmente, tentando encaixar as peças após o fim surpreendente. A meu ver, não havia brechas; tudo havia sido entrelaçado de tal forma que achei o filme excelente. Pensei muito na criação da história, na forma como todos os elementos foram dispostos no longa-metragem para enganar a plateia em relação ao desfecho. Quando assisti o filme, eu ainda não havia lido nada teórico a respeito, apesar de ter a curiosidade de como alguém havia pensado em uma história como aquela. No semestre seguinte é que cursei a disciplina, mencionada anteriormente, que me motivou ao trabalho.

A importância deste trabalho se dá no sentido de reforçar os estudos de Literatura Comparada e ressaltar sua importância no intercâmbio entre as diversas áreas, no caso, cinema e literatura. O presente trabalho funciona como um incentivo à pesquisa de elementos teóricos que aproximam as duas artes, não restringindo os estudos apenas a adaptações, apropriações e novelizações.

A órfã é um filme atual e considerado do gênero terror, como se pode observar na própria capa do DVD¹. Levando em consideração a tese de Indrusiak (2009), o filme escolhido como base para esta monografia não é terror. A impressão de terror que o filme passa serve para dar uma ideia sobrenatural em relação à história, enquanto que o suspense se dá na narrativa. O longa-metragem é um filme muito bem construído nos moldes de Hitchcock, em que se pode perceber as teorias de Edgar Allan Poe (1919), Heitor Capuzzo (1995), Ricardo Piglia (2004), Sigmund Freud (1919) e alguns autores de literatura gótica.

¹ Vide anexo I

É interessante salientar a importância da interdisciplinaridade dentro de Literatura Comparada para fins de entendimento da proposta, que conecta literatura e cinema, não de maneira a discutir uma adaptação ou apropriação, mas de perceber que é possível haver traços da tradição da literatura na sétima arte, comprovando que há um diálogo entre elas.

Segundo Tânia Carvalhal,

se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. (2003, p. 35)

Com isso, o aporte teórico da Literatura Comparada se faz muito importante na presente monografia, pois será o mediador na percepção e exposição do diálogo entre as duas artes, cinema e literatura. Para que isso seja contemplado, este trabalho apresenta uma seção de fundamentação teórica e outra de análise do objeto, procurando responder as perguntas norteadoras "De que maneira o diretor Jaume Collet-Serra utiliza a influência de recursos literários para obter sucesso na fórmula utilizada para elaborar o filme de suspense *A órfã*?" e "De que maneira o filme utiliza elementos narrativos característicos dos filmes de terror para causar uma impressão sobrenatural e desviar o foco da construção do suspense? Na discussão teórica serão abordados todos os aspectos necessários para a análise da obra, tais como a dupla narrativa de Piglia (2004), que é coluna vertebral do filme; as matrizes dramáticas, de Capuzzo (1995), que ajudam criar a tensão e o medo ao longo do filme; a teoria de Poe (1919) sobre o conto, que permite ao leitor perceber a aproximação interdisciplinar pelas semelhanças com o suspense; e, não menos importante, Hitchcock, com seu jeito único de interpolar cenas e manipular o público para que o filme tenha o efeito desejado - o medo - ao longo do suspense. Para dar suporte teórico a este trabalho, foi utilizada tese defendida pela professora Elaine Indrusiak, que traz uma série de ideias que apontam a semelhança entre elementos do conto e do longa-metragem de suspense, focando nas obras de Alfred Hitchcock

e Edgar Allan Poe. Esta monografia é uma ampliação da releção que faz a tese da professora Elaine, de forma a demonstrar que outros filmes também seguem o legado de Poe e Hitchcock para criar o suspense narrativo. Na análise da obra, o filme *A órfã* terá suas cenas analisadas com base no referencial teórico supracitado e algumas referências de apoio serão citadas conforme a necessidade.

Com isso, o objetivo principal desta monografia é demonstrar que o filme *A órfã* dialoga com a tradição literária, mais especificamente o conto, e com o suspense hitchcockiano ao estruturar sua narrativa dupla que visa à criação de um efeito.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O filme *A órfã* foi lançado no Brasil em 2009 , produzido pela *Warner Bros. Pictures* em associação com *Dark Castle Entertainment* estrelado por Vera Farmiga, Peter Saarsgard e a atriz mirim Isabelle Fuhrmann, indicada para o prêmio de melhor atriz coadjuvante do *Fangoria Chainsaw Awards*. O filme, do diretor Jaume Collet-Serra, conta a história de uma família que tem dois filhos e quer adotar um terceiro, já que a esposa não pode mais engravidar. O casal entra em um consenso, após conversar e acaba indo a um orfanato, onde conhece Esther, uma menina muito esperta e madura, de 9 anos de idade. No desenrolar da história, a menina começa a se comportar de forma inesperada e o espectador a perceber que, como diz na capa² do filme em DVD, lançado no Brasil, "há alguma coisa errada com Esther".

² Vide anexo.

O presente trabalho tem por objetivo principal mostrar ao leitor que o filme *A órfã* se utiliza de recursos narrativos para construir um suspense, que é disfarçado com elementos do góticos que remetem ao terror. Queremos demonstrar que Collet-Serra promove um movimento de aproximação entre a sua obra *A órfã* e o conto a partir de elementos específicos observados ao longo da obra. Cabe aqui lembrar que o propósito deste trabalho não é explicar um filme tomando como base as teorias literárias, mas ressaltar o profundo diálogo que pode haver entre essas duas linguagens a partir de seu elemento mais básico e comum: a narrativa ficcional.

O filme *A órfã* visualmente parece terror, devido à manipulação e uso de elementos góticos ao longo da obra – cenário, personagens, figurino, *sound design*, trilha sonora, entre outros. A sonoplastia - o conjunto de *sound design* com trilha sonora - não é classificada como gótica, mas é o conjunto de sons criados para enfatizar a ação, enfatizar um momento dramático, um momento crucial, uma descoberta que torna o momento mais tenso do que se estivesse sem som ao fundo. A sonoplastia influencia o espectador de tal forma que, grande parte do tempo, ele fica ansioso devido à ação do que está ouvindo antes de o que está vendo. É como se o som preparasse a plateia para determinados momentos. Em função de todas essas características que corroboram a ideia do terror em *A órfã*, para o famoso e conceituado site IMDb³, o longa-metragem é classificado como mistério/terror. Em contrapartida, após uma rápida busca com a ferramenta de pesquisas *online* Google⁴, o filme é apontado com uma mistura de drama, mistério e suspense. O site IMDb foi escolhido como parâmetro não por ter relevância nos aspectos teóricos-críticos em relação a cinema, mas pela sua popularidade e influência no meio cinematográfico. Pelo que pode ser observado, ainda há muita discussão na questão de delimitação de gêneros por parte dos profissionais de cinema. Há controvérsias nas questões de estudos teóricos e a questão de gêneros está em processo. No momento, não

³ Fonte: <http://www.imdb.com/>. Acesso em 30 abr 2013.

⁴ Fonte: <http://www.google.com.br/>. Acesso em 30 abr 2013.

há um corpo de critérios de mesma natureza que dê conta de toda a diversidade cinematográfica, mas apenas de algumas categorias fílmicas. Heitor Capuzzo (1995) mostra como a tendência comercial ajudou a moldar o cinema contemporâneo, chamando a atenção para aspectos de tema, tempo de duração e inclusive a reação esperada do público. Ele coloca a ideia de que cada gênero não traz apenas uma característica, mas um conjunto de características, muitas vezes construídas a partir de matrizes dramáticas. O autor corrobora a ideia de que o gênero não é algo fixo ou delimitado:

O que o cinema industrial propiciou em sua história foram algumas compartimentações em modalidades dramáticas, denominadas gênero cinematográficos. A imprecisão conceitual também atinge essa questão. Não é possível definir ou mesmo sugerir uma teoria para os chamados gêneros cinematográficos tal como se formulou em relação à literatura. Essas modalidades dramáticas raramente se encontram em estado puro. Classificações como o drama romântico, o filme policial, a ficção científica, a comédia ligeira ou o filme de aventuras, apenas referendam possíveis matrizes dramáticas para que o espectador médio saiba de antemão se o filme irá trilhar em direção ao cômico, ao trágico, à reportagem, à especulação sobre o passado ou o futuro, ou, ainda, dar algumas pistas sobre o ritmo do espetáculo, no caso do filme de aventuras. (CAPUZZO, 1995, p.22)

Não nos cabe aqui definir parâmetros, mas é importante deixar claro que o foco do presente trabalho é a narrativa utilizada para construir o filme *A órfã*, aquela construída com base nas expectativas do público ao saber o tipo de filme que vai assistir, que cumpre com o seu papel para com o espectador.

O suspense é criado a partir de elementos narrativos, o que o aproxima do conto literário, enquanto que o terror se alimenta especialmente de referências góticas, que não deixam de ser literárias. O terror é utilizado como recurso para desviar a atenção da presença do suspense no filme *A órfã*, remete o espectador à ideia do sobrenatural e conseqüentemente apresenta características tipicamente góticas.

A tradição gótica literária surgiu no ano 1764, com a obra *The Castle of Otranto* escrita por Horace Walpole na Inglaterra. A ficção gótica tem o objetivo de buscar elementos

que causam medo, espanto, tensão no público, seja ele leitor ou espectador, já que o gótico engloba um conjunto de elementos que caracteriza diversas áreas, inclusive literatura e cinema. Fred Botting (1996) associa lugares e personagens específicos com o estilo gótico e também faz uma comparação do gótico antigo com o gótico atual. O presente trabalho foca em um filme do fim do século passado, portanto, o que se pode observar muito mais é o gótico dito moderno, quando um dos focos principais das narrativas ocorre principalmente nos próprios lares.

Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest.

(...) In later fiction, the castle gradually gave away to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery. (BOTTING, 1996, p.2)

Cabe salientar que, embora o filme seja contemporâneo, nada impede que características do gótico clássico sejam utilizadas. Já que as próprias residências são lugares que se tornaram góticos com o passar do tempo, elas têm sido bem exploradas em longas-metragens e não seria diferente no filme *A órfã*, que tem praticamente a residência dos Coleman e arredores como principal cenário dos acontecimentos que envolvem a menina Esther.

Botting diz que o gótico não é apenas uma questão de elementos, mas de causar emoções, causadas a partir do uso dos elementos.

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social properties and moral laws. Ambivalence and uncertainty obscure single meaning. (...) Gothic signified a trend towards an aesthetics based on feeling and emotion and associated primarily with the sublime.

(...)

Linked to poetic and visionary power, the sublime also evoked excessive emotion. Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. (BOTTING, 1996, p.3-4)

Quando Botting comenta sobre o sobrenatural, vem ao encontro da ideia passada ao longo de *A órfã*. Jaume Serra-Collet conta as duas histórias paralelas, esconde uma, mas mostra dicas de que há essa outra história por trás utilizando recursos até então mencionados. Há suspeita de haver algo sobrenatural, mas na verdade tudo é explicado dentro da normalidade. Percebe-se nesse ponto uma aproximação com alguns contos de Poe, como por exemplo, *O gato preto*, que conta a história do narrador que mata a esposa e a enterra dentro da parede do porão, sem saber que tinha enterrado o gato vivo junto. Ao final do conto, quando o narrador bate na parede onde está a mulher, para comprovar a solidez da construção, ele ouve um "choro entrecortado e abafado, como os soluços de uma criança; depois, de repente, com um grito prolongado, estridente, contínuo, completamente anormal e inumano" (POE, 2002) e logo associa com uma assombração, mas o fato é logo resolvido quando a polícia derruba a parede e acha o corpo, juntamente com o gato.

Outro elemento que aparece durante a manipulação do público para mascarar as histórias paralelas é o estranhamento. O espectador é levado a uma sensação de estranhamento (FREUD, 1919) desde o início do filme, pois o que está se passando não é verossímil do ponto de vista do público; ou o espectador não espera que seja. Freud trata o estranhamento como uma sensação decorrente de coisas, pessoas ou lugares comuns causando esse sentimento por estarem posicionadas fora do seu local normal ou não funcionando como deveriam funcionar. Em relação ao estranho, Freud menciona:

(...) podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo

resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (1919, p. 2)

O fenômeno do estranhamento oferece inúmeras possibilidades narrativas aos filmes de terror e mistério por permitir que a tensão se instaure em torno de elementos absolutamente corriqueiros. Na análise da obra serão considerados momentos em que o estranhamento se faz presente ao longo da narrativa.

Além de todos os elementos góticos secundários que, como um todo, ambientam o filme, ele se vale ainda de um recorrente elemento das narrativas góticas: o duplo. A dupla personalidade de Esther ecoa a estranha e desconfortável dualidade que consagrou diversos textos célebres de temática e/ou ambientação, tais como A Queda da Casa de Usher e William Wilson, de Edgar Allan Poe, mas também os clássicos O Estranho Caso de Dr. Jeckyll e Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, ou O Retrato de Dorian Grey, de Oscar Wilde.

Esta imagem, que só faz concretizar o habitual fantasma da duplicação do único, apresenta, entretanto, uma particularidade notável: aqui o único duplicado não é mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim um homem, quer dizer, o sujeito o próprio eu. Este caso particular de duplicação do único constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade (...) o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tal como esquizofrenia. (ROSSET, 2008, p. 84-85)

De acordo com Homero⁵ (apud Rank, 1939), o homem tem uma existência dupla, com uma parte visível e outra invisível, sua alma, a qual é libertada apenas após a sua morte. O duplo nunca é representado sozinho; ele apenas existe porque há uma matriz: o real. Rosset (2008) defende que para haver uma cópia, deve haver um original. Um é o modelo e o outro é a duplicação, a cópia do modelo.

Enfim, os elementos góticos são ferramentas utilizadas sabiamente por Collet-Serra para contar duas histórias e fazer o público desviar a sua atenção para algo sobrenatural,

⁵ Escritor de Ilíada e Odisséia. Seculo IX a.C.

quando na verdade o que está se passando são histórias completamente verossímeis, narradas de certa forma que deixa o público intrigado em relação a o que é real e o que é sobrenatural.

Em se tratando da construção narrativa do suspense, Alfred Hitchcock fez história no cinema e ainda o faz. Mesmo após a sua morte, o seu estilo continua influenciando e inspirando obras cinematográficas na atualidade. Desde o início de sua carreira, ele foi se especializando e criando uma técnica de suspense que cria um efeito na plateia, manipulando as suas mentes de modo que o medo seja criado a partir de técnicas narrativas. O jovem Hitchcock iniciou sua carreira ilustrando legendas que substituíam diálogos dos personagens. Era um trabalho aparentemente simples e que não exigia muito esforço ou criatividade, mas colaborou para que ele tivesse noção do fazer fílmico e das potencialidades do cinema. Um tempo depois, Hitchcock foi convidado a filmar cenas extras onde não havia figuração e logo depois já era assistente de direção. Em pouco tempo, ele já era roteirista e diretor de arte. Os dois primeiros filmes que dirigiu na Alemanha não foram bem sucedidos, mas proporcionaram aprendizagem para a produção do primeiro filme dito do estilo hitchcockiano: *O Inquilino*.

O suspense do mestre Hitchcock foi sempre dedicado a sua audiência. O seu principal objetivo, ao fazer filmes, era agradar ao público. Hitchcock teve uma grande influência literária, como comprovado por Indrusiak (2009), quando ela aponta a aproximação das obras do diretor com os contos de Edgar Allan Poe, que não se restringem simplesmente à simbologia gótica.

(...) enquanto tanto o leitores/espectadores não especializados quanto tendem a associar o estilo desses autores à recorrência de temas, símbolos e elementos estéticos sombrios, góticos e assustadores, a leitura crítica mais detalhada irá perceber que seu diferencial está na construção narrativa, tanto que o estilo se mantém reconhecível também em textos não pontuados pelo gótico, da atmosfera menos opressiva ou mesmo cômicos, a exemplo de *A Carta Furtada* (Poe) e *O Terceiro Tiro* (Hitchcock). (INDRUSIAK, 2009, p.98)

Como afirmou o próprio Hitchcock em entrevista apresentada por Pia Lindstrom e William Everson (1972), ele gostava de fazer a sua plateia dar uns bons gritos de medo. Com o tempo, esse suspense caracterizado pela narrativa foi ficando bem característico como sendo o suspense de Hitchcock. Embora tenha trabalhado com grandes atrizes e atores, na maior parte do tempo, o efeito em seus filmes era instaurado pela montagem, independentemente das qualidades dramáticas dos intérpretes.

A similaridade dos filmes de Hitchcock com os contos de Poe se deve ao fato de ambos trabalhar com a construção narrativa de tal maneira a criar um efeito no público. Para Edgar Allan Poe, o segredo do conto, que o faz ser interessante aos olhos do leitor, é o fato de ele poder ter um efeito final no público leitor. A evolução do conto deve ser construída baseada no efeito que o escritor quer atingir de maneira que ele possa escolher os eventos e descrições que serão colocados entre a introdução e o epílogo.

What appears first in the published book, was last in the original MS. Many of the most striking portions of the novel were *interleaved* in the same manner - thus giving to after thought that air of premeditation which is so pleasing. Effect seems to follow cause in the most natural and in the most provident manner, but, in the true construction, the cause (and here we commit to bull) is absolutely brought about by the effect. The many brief, and seemingly insulated chapters met with in the course of the narrative, are the interposed after-thoughts in question. (POE, 1841, documento retirado da internet)

No caso do conto, a revelação final se dá porque o escritor suprime informações importantes e reveladoras ao longo da história, mostrando-os apenas no fim. Os contos de Poe têm tal intensidade que a maioria dos leitores somente percebe a sua precisão na narrativa após uma releitura dos contos. O autor é tão metódico que ele consegue eliminar elementos supérfluos e escolhe cuidadosamente cada palavra na construção gradual e paciente do efeito final. A maneira que Poe leva o seu leitor a uma forte reação é baseado na sua atenção a ao que foi chamado "unidade de efeito", através de uma narrativa breve, mas densa. Com a unidade de efeito, o autor deve construir o seu texto com o objetivo de criar um efeito

psicológico no leitor. Por exemplo, no conto William Wilson, Poe conduz a narrativa de modo que o leitor perceba dois personagens distintos que têm certa semelhança, juntamente com a rivalidade que se dá em função dessa semelhança desde o colégio até a vida adulta. No final do conto, Poe mostra que o narrador e seu duplo eram a mesma pessoa. Com esse final, Poe atinge o público leitor, que talvez tivesse uma expectativa diferente para o fim da história e é surpreendido com um fechamento inesperado.

Ricardo Piglia (2004) tem uma ideia similar em relação à construção da narrativa em contos. Ele entende que o segredo do conto consiste em se encontrar mecanismos que permitam esconder parcialmente uma outra história que é paralela à sequência contada ao leitor. Essa parte oculta é geralmente a chave para a conclusão do conto e, no fim, causará um efeito no público.

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto.

O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido separado do conjunto da história, reservado para o final em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta. (PIGLIA, 2004, p. 106)

O desafio desse tipo de construção para o escritor é a escolha dos elementos que devem ser mencionadas ao leitor para que ele perceba parte da história oculta, mas não a associe a um provável fim surpreendente. Os elementos da história que está oculta talvez passem despercebidos para o leitor desatento, mas serão de suma importância e farão mais sentido após a revelação do conto ao fim da narrativa.

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p. 103)

Como percebido por Indrusiak, tanto o conto como o longa-metragem de suspense possuem a dupla narrativa, o que faz com que a história fique mais interessante, mostrando alguns fatos e escondendo outros, conduzindo o leitor/espectador por um caminho que é diferente em relação ao caminho que o autor quer chegar, conseguindo um efeito de tirar o fôlego daquele que lê ou assiste. As histórias de Poe funcionam exatamente desta maneira: deixando o leitor tenso ao decorrer da narrativa e pasmo ao final, por não acreditar que tal fechamento pudesse ocorrer.

Em se tratando do filme *A Órfã*, a história poderia ser contada como a de uma mulher que tem uma doença hormonal que a impede de crescer. Ela usa essa doença a seu favor para fingir ser uma criança e para conseguir ter um lar. Após ser aceita em um lar, ela observa cada membro da família para poder manipulá-los a seu favor; tenta fazer de tudo para desacreditar a mãe adotiva, após ter analisado e aprendido as suas fraquezas. Sendo bem sucedida no seu intento, tenta conquistar o amor do pai adotivo, tentando fazê-lo perceber que ela é uma mulher adulta; não uma criança. Contado dessa forma, a história não parece ter atrativos. Se essa fosse a sinopse do filme ou seu resumo em uma resenha crítica, ele não teria metade da audiência que teve no cinema. A ideia do diretor Jaume Collet-Serra foi esconder o fato de que Esther - a órfã - é adulta. A partir daí, temos duas histórias a serem montadas paralelamente: a da mulher agressiva que fugiu de um hospital psiquiátrico e tem sérios problemas psicológicos, e a da órfã que é esperta e muito inteligente, ao mesmo tempo doce e carente. Ao longo do filme, algumas dicas são dadas quanto à verdadeira identidade da menina. Cabe ao público estar atento aos sinais para saber o que há de errado com Esther.

2 ANÁLISE DA OBRA

Os principais personagens de *A Órfã* são Esther, a protagonista, e a família dos Coleman, composta por Kate, a mãe; John, o pai; Maxime (Max), a filha mais nova do casal; e Daniel, o filho mais velho. Cada um dos membros da família tem algum problema: Kate era alcoólatra, quase deixou a filha Max se afogar no lago em função disso, e está traumatizada pela perda recente do seu bebê; Maxime é uma criança que nasceu surda e utiliza um aparelho especial para ter condições de fazer leitura labial; John é o típico pai de família sem pulso firme, facilmente influenciável e que já traiu a esposa; e Daniel está no início da adolescência e é um menino carente de atenção. Personagens coadjuvantes que têm alguma importância ao longo do suspense são a freira Abigail, responsável pelo orfanato onde Esther morava; a sogra de Kate, Bárbara, que a está constantemente pressionando e cobrando em relação ao álcool e sua carreira de professora de música, que está em xeque; e a psicóloga, doutora Browning, que trata Kate, o casal e acaba conversando com Esther.

No primeiro momento, parece a história normal de uma família que tem seus problemas e adotou uma garota traumatizada por uma sequência de eventos pelos quais

passou: orfanato, adoção, morte da antiga família adotiva em um incêndio e o retorno da menina ao orfanato. Com o passar do filme, a frieza e crueldade com as quais a garota age, começam a mostrar um outro lado de Esther que o público já esperava, mas que surpreenderia os demais personagens.

O convívio com a família é tranquilo, até que Esther começa a ter um comportamento incomum diante de determinadas situações e normalmente quem acaba presenciando esses fatos são Maxime e Daniel. Esther mata um pombo com uma pedra na frente de ambos, e isso era para supostamente dar uma lição a Daniel, já que ele tinha machucado o animal, sendo que esse ficaria impossibilitado de sobreviver. A garota mata a freira Abigail com várias marteladas na cabeça e coage Max a ajudá-la a esconder o corpo. Depois justifica para a irmã que a freira queria levá-la de volta para o orfanato, por isso tivera que fazer aquilo. E ainda empurra uma menina de um brinquedo no *playground* e esta acaba fraturando o tornozelo. Isso teria sido porque a menina havia criado inimizade por Esther e debochado dela no colégio. A partir desse momento, a órfã lança mão de chantagem para manter as crianças caladas, jurando que matará toda a família se alguém descobrir algo. Com isso, Esther acaba sendo protegida por Maxime e Daniel até certo ponto da história.

Há algumas cenas sem som algum ao longo do filme que mostram o ponto de vista de Maxime, que tem a limitação da audição. Kate conta uma história inteira para a garota e o público tem apenas a imagem e a legenda para se guiar e entender o que Kate fala através da linguagem de sinais e movimentação da boca. Há outro momento em que o público assiste ao ponto de vista de Max - sem áudio - e da câmera objetiva - com áudio - alternados, quando ela está na sala de estar desenhando, enquanto Daniel joga vídeo game. Essas cenas funcionam para denunciar a limitação da garota frente ao desafio que ela tem de lidar com Esther e guardar segredos de uma estranha. Como uma espécie de desabafo, Max faz desenhos de tudo o que testemunhou e esconde. Estes serão utilizados na metade final do longa-metragem.

Aos poucos, a narrativa vai se organizando para que o espectador perceba que a menina Esther analisa e usa todas as fraquezas dos moradores da casa para utilizá-las a seu favor nos momentos propícios, que lhe convêm. Ela vai jogando aos poucos, imperceptivelmente, para os personagens da trama, o casal um contra o outro; manipula Maxime, para que ela guarde os segredos dos quais foi testemunha e acaba ameaçando Daniel, que vê, sem intenção, as meninas entrando na casa da árvore sem permissão. Esther se mostra uma menina esperta demais, pois demonstra capacidades questionáveis para uma menina da idade dela. Por exemplo, após Kate tê-la segurado pelo braço em uma briga, ela aguarda para que todos adormeçam; caminha sorrateiramente até a garagem e quebra seu próprio braço com o torno de John. Logo em seguida, vai até seu quarto e choraminga chamando pelo pai adotivo, que percebe o braço roxo e a leva para o hospital. Com esse tipo de atitude, Esther vai tirando todo o crédito da mãe adotiva, que é vista como implicante, má e insensível. Isso tudo, somado ao fato de Kate ter um histórico como alcoólatra, é perfeito para incriminá-la, atormentá-la psicologicamente e afastá-la do marido. Até mesmo após irem a uma sessão com Browning, a psicóloga acha que Kate está implicando com Esther e tentando culpá-la pelo seu relacionamento com a família não estar indo bem. Na verdade, tudo é uma sábia manipulação feita por Esther.

Um momento em que Esther aparenta inocência para o público, na verdade ela está sendo manipuladora. Kate havia contado a ela sobre as cinzas de Jéssica que foram colocadas em um vaso que continha uma planta dentro do jardim de inverno. Kate falou para Esther que enquanto a planta sobrevivesse, Jéssica estaria em seus corações. Em um momento de brigas e discussões, John pede a Esther que tente agradar Kate, para que ela veja quão boa é a menina. Esther sabiamente corta as flores da planta que não devia e entrega a Kate, que tem uma reação violenta de desespero em relação à estimada planta. Esther sabia que sua atitude desequilibraria Kate ainda mais, mas aos olhos de John, aquele ato era de uma menina

inocente que fizera a coisa errada achando que era certa. O público, nesse momento, já está ciente da maldade feita pela menina, pois acompanhou a sequência.

A órfã passa a manipular Maxime o tempo inteiro, primeiro ganha sua confiança, brinca com ela, conversa e interage perfeitamente utilizando a linguagem de sinais. Quando Esther passa dos limites, mata a freira e usa Max para ajudá-la, aí parte para a chantagem, quando ameaça entregar a menina para a polícia, já que ela foi cúmplice na ocultação do cadáver. Nesse momento, Esther promete proteger a irmã e fala que a ama, abraçando-a. Maxime fica cada vez menos a vontade na presença de Esther. O público percebe nitidamente que Max não está bem, mas ninguém da família percebe, o que causa certa ansiedade e até mesmo estranhamento por parte do espectador, ajudando o diretor na construção do enredo através da manipulação dos sentimentos do público. A ansiedade do público se dá principalmente em função de Kate, que é a mãe, não perceber que as crianças não estão à vontade e estão mentindo, mesmo quando ela pára o carro e as questiona sobre o seu relacionamento com Esther. Ambos dizem que está tudo bem, mas o público percebe o medo em seus olhos e o jeito de alguém que mente sem convicção.

Esther solta o freio de mão do carro com Max dentro quando Kate estaciona na lombada para ajudar Daniel a juntar seu material que caiu no chão. O veículo inicia uma descida lenta pela lombada numa cena agonizante que envolve Kate, que corre gritando, tentando parar o carro, e até mesmo um homem correndo atrás para conseguir entrar no automóvel e puxar o freio de mão ou pará-lo de alguma forma. As tomadas dessa cena são, em sua maioria, feitas de dentro do carro em movimento. Ora o foco é em Kate, que corre atrás do carro, ora em Max apavorada no banco de trás. Quando a câmera foca Max, pode-se perceber os carros vindo por trás, desviando e buzinando, tentando evitar uma colisão. O carro vai parar apenas após colidir com um morro de neve, que suaviza a colisão. Acaba tudo bem, mas esse fato é utilizado por todos para questionar a sobriedade de Kate. Maxime vê Esther soltar o freio de

mão, mas acoberta o fato devido às constantes ameaças. Pouco a pouco, com pequenos atos, Esther vai trabalhando para arruinar a relação do casal e a reputação de Kate perante o marido, a família e a psicóloga, tendo o apoio de Maxime que acaba fazendo desenhos de tudo o que testemunhou em folhas de papel que mantém escondidas, já que não tem com quem dividir os fardos que tem carregado. A decupagem (AUMONT, 2001) nesta cena, bem como em toda a sequência do filme, é muito importante para criar o efeito desejado na plateia. Os cortes, ângulos e a sequência montados pelo diretor fazem toda a diferença para criar a tensão ou aliviar a plateia, conduzindo-a de maneira a obter o efeito desejado, que é a tensão.

Em uma nova consulta com a doutora Browning, Kate confessa que acha que Max está acobertando Esther por algum motivo. A doutora acha que Kate está deixando a sua inadequação como mãe vir à tona com Esther. Kate perde um pouco do seu autocontrole no consultório, pois ela está convicta de que Esther está manipulando a todos. Aos poucos, Kate toma consciência de que Esther é uma inimiga dentro de casa e nenhum dos demais membros da família consegue perceber isso com clareza, mas como ela está cada vez mais desacreditada, devido à manipulação de Esther, não convence nem o marido, nem a terapeuta a pensarem por outro viés. Pelo contrário, eles sugerem que Kate procure a reabilitação urgente. Até porque "as meninas" encontram uma garrafa de vinho escondida e dão para John, que usa contra Kate, que sabe perfeitamente que "as meninas" a quem John se refere são única e exclusivamente Esther, que lera o diário de Kate e sabia onde ela escondia as garrafas de vinho.

Há um momento no filme em que Daniel quer e precisa contar aos pais sobre Esther e não tem provas. Vai sorratamente até o quarto de Max e pergunta se foi Esther quem soltou o freio de mão do carro. Max confirma, mostrando desenhos que fizera das atrocidades cometidas por Esther. Um desenho da casa na árvore chama a atenção do menino, que pergunta o que é que tem escondido lá dentro. A menina diz, através de linguagem de sinais,

que Esther escondeu coisas ruins lá dentro. Mal os irmãos sabem que Esther está à espreita atrás da porta nesse momento prestando atenção à conversa deles. Na tentativa que Daniel faz de ir à casa da árvore recolher as provas, é surpreendido por Esther. A menina joga todas as provas do crime contra a freira no chão - roupas sujas de sangue, martelo e os desenhos feitos por Max. Enquanto fala com Daniel, espirra um líquido de um frasco sobre os objetos, acende um palito de fósforo e o joga sobre o líquido. A órfã sai da casa e tranca o cadeado que fecha a única saída segura pela qual o garoto poderia sair. O diretor manipula a cena de maneira a ficarem tensos os poucos minutos em que Daniel tenta se livrar do fogo, saindo pela janela lateral e subindo ao telhado. O som de madeira estalando, telhas quebrando, labaredas de fogo e o chamado desesperado do menino pela mãe são muito marcantes na cena. Esther sorri e assiste à cena, enquanto a tensão do espectador aumenta até que, depois de muito esforço para se livrar das chamas, Daniel cai de costas no chão. A órfã pega uma grande pedra e quando ela está prestes a jogá-la contra a cabeça do menino, Max surge, a empurra com muita força e a faz cair para o lado. Kate chega logo em seguida e Esther não pode fazer mais nada para matar a única testemunha que pode falar tudo o que aconteceu.

No hospital, Kate faz uma tentativa de convencer John a retirar Esther de perto dos filhos. Ela argumenta que ligou para o orfanato e as informações que ela pesquisou não batem com os registros da menina. Ele continua firme na sua posição de que Kate é que deve parar de implicar. John argumenta que está tudo certo com a documentação de Esther, que ela tem passaporte e certidão de nascimento. Kate lança mão de um último recurso para convencer o marido de que Esther é uma menina má, perguntando quem ele acha que teria começado o fogo: Daniel ou Esther. Para decepção do público, a resposta é "não sei".

Um dos últimos atos de Esther, antes de sua verdadeira identidade ser conhecida, é logo em seguida da cena do diálogo entre seus pais adotivos, no hospital. Daniel está estabilizado e o interesse de Kate é se o menino pode conversar com a família para contar o

que houve. Esther manipula a avó, Bárbara, para poder ir pegar um refrigerante da máquina. Ao invés de fazê-lo, vai até o quarto de Daniel, sabiamente conecta o aparelho que monitora a frequência cardíaca em seu próprio dedo, pega um travesseiro e o sufoca. O menino, imóvel, chega a vê-la e chora, mas não pode fazer nada a não ser tentar usar suas últimas forças para gritar, mas os gritos são abafados pelo travesseiro. Após o menino ficar inerte, ela recoloca o aparelho do dedo dele e sai discretamente. Paralelamente a essa cena, Max pede a avó para ir buscar Esther. Como não a encontra na máquina de refrigerantes, corre até Kate e tenta avisá-la que Daniel corre perigo. É nesse momento que se ouve nos alto-falantes que há o código 99 na UTI, onde Daniel está. Em seguida, Kate e John correm para o quarto, juntamente com uma equipe médica, que estabiliza os sinais vitais do menino.

Kate está certa em sua desconfiança, pois há uma segunda história por trás da descrita anteriormente e é apenas revelada quase no fim do filme, que dá o desfecho que cria um efeito na plateia e causa aquela emoção de um suspense bem construído, lembrando os filmes do mestre Hitchcock. O fato escondido é que Esther não é uma criança, mas uma adulta com uma séria desordem hormonal chamada hipopituitarismo, que causa nanismo proporcional, fazendo com que ela se pareça com uma menina de 9 ou 10 anos de idade. A partir daí, as inúmeras conclusões pensadas pelo público sobre algo sobrenatural relacionados à orfã são descartadas e, como o próprio Poe faz, a informação foi manipulada para levar o público a pensar em algo irreal, monstruoso, quando na verdade a verdade é algo palpável, que tem verossimilhança. A sequência narrativa que leva a esse fato é quando Kate procura a Bíblia que Esther tem escondida e guarda com muito zelo. Kate folheia o livro e vê um carimbo do Instituto Saarne e pensa que é o orfanato onde a menina foi criada. Ela pesquisa *online* sobre o instituto, descobre o telefone, liga para lá e descobre que Saarne é um hospital psiquiátrico que fica na Estônia. Ela encaminha um e-mail para o instituto no intuito de identificar a garota, possivelmente filha de uma paciente de lá.

Quando Kate está sob sedativos no hospital, após ter uma crise em função da parada cardíaca de Daniel, recebe uma ligação do Instituto Saarne. O médico que fala com ela, se identifica e diz que a foto recebida é de uma antiga paciente do instituto, que seu nome é Leena Klammer, nasceu em 1976 e atualmente tem 33 anos de idade. Ele ainda complementa dizendo que ela tem cicatrizes no pescoço e pulsos, pois era muito violenta e constantemente mantida em camisa-de-força. Acrescenta ainda que ela fugiu do instituto e foi adotada na Estônia, onde tentou seduzir o pai da família que a adotou. Como ela não foi bem sucedida no seu intento, acabou incendiando a casa e matando toda a família. O médico ainda previne Kate para tirar toda a família de perto dela e chamar a polícia, pois Leena é capaz de matar.

A partir dessa revelação, o público toma consciência da história paralela que está camuflada ao longo do filme. A menina era, na verdade, uma mulher. É nesse momento que os espectadores começam a relembrar alguns fatos e "encaixar as peças" para poder dar um sentido às ações anteriores que vieram a se encaixar no final.

Voltando ao início do filme, o público, após a surpresa em relação à verdadeira identidade de Esther, entende de onde vem a esperteza da menina que pinta um quadro com um traço quase profissional e que conversa de maneira madura com John e Kate no orfanato. Esses pequenos detalhes mostrados ao longo do filme que conduzem o público à verdade são conhecidos em literatura como prefiguração (do inglês, *foreshadowing*), que é definido por J.A. Cuddon (1999) como

a técnica de organizar eventos e informações em uma narrativa de modo que eventos posteriores estejam escondidos de antemão. Um romance bem construído, por exemplo, sugere elementos do final bem no início; o fim aparece no início e proporciona uma unidade estrutural e temática. (p. 326)

As prefigurações têm o papel de mostrar partes da história que o diretor não quer que sejam percebidas no seu sentido completo. Como o objetivo desse trabalho é mostrar que o

resultado do filme de suspense é, em parte, o efeito que este causa nos seus espectadores através da narrativa, algumas partes devem ser ocultadas para que sejam mostradas apenas no fim. As pequenas dicas desse fim são dadas ao longo do filme através das prefigurações.

O filme *A órfã* está repleto de prefigurações manipuladas pelo diretor para que haja partes da segunda história expostas na primeira, sem que isso revele previamente o fim da história. O importante é que as dicas estão todas ao longo do filme. Por exemplo, como mencionado anteriormente, qual seria a possibilidade de uma criança quebrar o próprio braço para incriminar alguém? Poderia-se pensar que é uma atitude de uma criança muito má, mas seres humanos considerados mentalmente normais não têm a tendência a se ferirem para obterem vantagens com isso. Essa atitude salienta o grau de lucidez do intelecto dela a se submeter a isso racionalmente para se beneficiar, manipulando a família para ser bem sucedida no seu propósito. São estes pequenos fatos da segunda história, da adulta se fazendo passar por menina, que aparecem na história principal, que conta a sequência da menina problemática.

Um exemplo de prefiguração ocorre rapidamente em uma das cenas que precedem a revelação de Esther. O fato se passa no quarto de Maxime, quando estão apenas ela, John e Esther em casa. Esther beija Maxime e ao mesmo tempo tira o aparelho de surdez de cima da mesinha de cabeceira. Existe uma tomada direta sobre o objeto quando Esther o pega e guarda na roupa. São poucos segundos de cena que revelam que algo está por vir, ou seja, Esther planeja algo e não quer que Max tenha a possibilidade de ouvir o que quer que seja. O público acaba descobrindo que o que Max não poderia ouvir era Esther tentando seduzir John.

Uma das dicas que o diretor dá em relação à maturidade excepcional de Esther é o fato de a menina saber manejar o carro, colocando-o em marcha neutra e soltando o freio de mão na cena em que Kate desce para ajudar Daniel com o seu material. Uma criança com más

intenções talvez soltasse apenas o freio de mão para liberar o carro na lomba. Uma criança de nove anos de idade não saberia que câmbio e o freio de mão devem ser manipulados concomitantemente para que o carro deslizesse livremente na lomba. Para o público que já está acostumado com os atos da órfã já é normal porém, uma análise minuciosa do ato leva ao questionamento do excesso de conhecimento de mundo para uma menina de apenas 9 anos. Outro exemplo dessa manipulação sábia de objetos por Esther é quando ela convida Max para brincar de roleta-russa, apontando o revólver com apenas uma bala na direção do rosto da irmã caçula. Esther demonstra saber manipular bem o revólver: retira as balas com agilidade, insere só uma de volta, fecha e gira o tambor, engatilha e desengatilha, após a negativa de Max para tal brincadeira. É mais um acontecimento que se soma aos anteriores que faz com que se questione ainda mais a existência da órfã. Tudo é resultado da manipulação do público pelo diretor, através da montagem das cenas que causam impressões, deixam marcas de medo e incredulidade no espectador.

O propósito de Esther é conseguir acabar com a família para tentar seduzir o pai. E ela utiliza seus recursos de sedução na cena após ter retirado o aparelho de surdez do quarto da irmã. Ela pega um vestido de Kate, o corta, encurtando-o e o veste, arruma o cabelo e se maquia. A cena seguinte mostra apenas a parte inferior do corpo de Esther segurando uma faca afiada vindo da cozinha em direção a John. A trilha sonora ativa a atenção do público para o perigo iminente. A câmera subjetiva chega por trás de John, que se encontra embriagado no sofá. Há uma nova tomada da faca na mão da menina que ainda caminha, seguida por uma tomada de John que está com a cabeça inclinada para trás, com o pescoço exposto. Na sequência, há uma tomada da tábua de frios, biscoitos e uvas que Esther trouxera consigo. O simples fato de ela estar com a faca já cria uma expectativa de que ela a usará para matar John ou feri-lo. Quando o público vê a tábua de frios, há alívio e a atenção se volta à manipulação de John. Ela se aproveita da embriaguez dele para sentar ao seu lado no sofá da

sala. Diz que o ama, chamando-o de papai e o beija na bochecha duas vezes. No terceiro beijo, ela roça sua boca na bochecha dele e diz "John, me deixe cuidar de você". Ele reage, levantando-se, e pergunta o que há com ela. A menina começa a chorar e diz "Você disse que me amava." Ele acredita que ela está confusa e explica que esse é o jeito que ele ama Kate. Esther fala que não percebe este sentimento e que parece que as pessoas não se importam com ele. John, em um momento de fraqueza começa a chorar e se deixa acarinhar na cabeça pela menina. Ela o chama pelo nome, não mais de papai, e diz que ele é um homem bonito, olhando-o nos olhos. John se levanta com impaciência e diz que no dia seguinte chamará o orfanato para decidirem o futuro dela na casa. Irritado, ele manda a garota subir para o quarto. Esther obedece com raiva, sobe e retira tudo o que usava para mascarar sua real identidade: dentes falsos, faixas, maquiagem. Neste momento, o duplo se revela e Esther se torna Leena, assumindo sua postura adulta e mentalmente desequilibrada, em seguida pegando um revólver para matar Kate que acabara de chegar em casa.

Uma importante prefiguração que aparece algumas vezes ao longo do filme é o objeto que Esther protege com todos os recursos disponíveis: sua Bíblia. Quando Esther está arrumando suas roupas, ela esconde o livro sagrado na gaveta de uma cômoda; em seguida, há uma cena em que Kate guarda roupas na cômoda, e uma das gavetas tranca devido à Bíblia; esse é o momento em que Kate toma consciência de que a filha adotiva tem tal livro. Em uma cena dentro do corredor do colégio, Daniel bate nos livros de Esther de propósito e o material cai. A menina Brenda apanha a Bíblia do chão e debocha de Esther, que tenta pegar o livro de volta. Nesse jogo de forças, a Bíblia voa pelo ar, espalhando suas páginas soltas pelo chão. Esther se apressa em recolhê-las. É na Bíblia que se encontram todas as respostas que conduzem o filme ao seu fim. É nela que se encontra o carimbo do instituto de onde Esther fugiu. É dentro dela que se encontram fotos de homens que, aparentemente, foram pais de família vitimados pelo desejo da órfã. Caso ela não tivesse um fim trágico ao término do

filme, provavelmente uma foto de John seria coletada para ser mantida dentro do livro. Ela carrega a prova contra si mesma o tempo.

Uma grande preocupação que Esther teve durante todo o filme foi mascarar as marcas de sua idade. Um dos recursos utilizados para cobrir as cicatrizes foram as faixas que ela utilizava no pescoço e pulsos. Há a menção sobre isso por parte da irmã Abigail quando John e Kate estão organizando a documentação para a adoção: "Na verdade parece até um princesa. Ela usa fitas nos pulsos e no pescoço todo o tempo. A única vez que tivemos problemas foi quando tentamos removê-las." Percebe-se nesse momento a resistência da menina a se desvencilhar das faixas, o que caracteriza uma proteção da sua real identidade. Uma reação inesperada ocorre no colégio, quando Brenda tenta tirar a faixa que Esther tem no pescoço, dizendo que é a coleira dela. Esther dá um grito agudo que faz todas as pessoas do corredor pararem para ver o que houve. O propósito de se mascarar é evitar que as pessoas venham a questionar o seu desenvolvimento corporal e o resultado de violência em seu corpo, que é percebido apenas no final da história, quando ela se desvencilha da faixa que cobre os seios, das faixas no pescoço e nos pulsos, da dentadura que cobre os dentes e da maquiagem que mascara marcas do tempo, manchas e rugas em seus rosto. Associado à questão da aparência, o fato de ela não querer ir ao dentista também se torna um aspecto importante que levanta suspeitas. Há a menção ao dentista por duas vezes: quando a irmã Abigail liga para Kate e pede para ela agilizar alguns exames e o relatório do dentista para a supervisão da adoção e depois quando John conversa com Esther e a deixa bem à vontade para não ir ao dentista se ela não quiser. A resistência de Esther se deve ao fato de que o profissional perceberia que os dentes não são de uma criança e que ela usava uma dentadura para esconder seus dentes mal cuidados. As prefigurações são apontadas, as dicas de o que estava ocorrendo foram expostas, embora a verdade tenha sido revelada apenas no final, quando a segunda história foi revelada. É importante salientar que as prefigurações são apenas percebidas e reconhecidas ao final da

narrativa e conhecimento história paralela desconhecida pelo público. É neste momento que o público percebe o real sentido e a importância de pequenos detalhes ocorridos ao longo da narrativa do longa-metragem.

Uma cena após a revelação do segredo causa inquietação e tensão no público, quando John entra no quarto de Esther e descobre as pinturas por trás do papel de parede que cobre as paredes, revelando pinturas feitas com uma tinta invisível que é ativada com a luz que ilumina o aquário, como se fosse a luz negra ativando o brilho dos objetos de cor branca. John percebe as sobreposições nas pinturas quando está saindo, ao apagar a luz. Em seguida ele volta, arranca o papel de parede e constata o trabalho feito pela órfã. Na parede, pode-se ver dois casais nus em tamanho natural, um com a mulher sentada no colo do homem e o outro com ambos se beijando. As telas pintadas por Esther que retratam casas e famílias, ao serem expostas à luz do aquário, mostram desenhos que representam tragédias e ódio sobrepostos: o que eram os rostos das pessoas, ficavam com caveiras, o desenho da casa, ao ser exposto à luz, ganha labaredas de fogo saindo de todas as janelas, aparecem facas indo em direção às cabeças, olhos furados, poças de sangue, entre outros. Há um desenho que simboliza Max, Daniel e Kate em chamas e, logo ao lado, John abraçado em Esther com uma aura brilhante na volta. Como a própria Esther diz, no início do filme, os seus quadros refletem histórias que vêm à sua mente. Na verdade, os desenhos revelam histórias que aconteceram, por exemplo, a casa da família que foi queimada, mas também revelam desejos de Esther: conquistar o amor de John. A cena é uma constatação de algo em que Esther vinha trabalhando nos momentos em que ficava trancada no quarto e que reforça o fato de ela ser mesmo adulta. A cena não funciona como prefiguração, mas como confirmação da identidade e intenção de Esther, já que foi colocada após a revelação da verdade.

Jaume Collet-Serra deixa o filme de suspense com aspecto de terror para distrair o público com ideias do irreal e sobrenatural. O diretor consegue criar um efeito exatamente

como Poe se referia em relação à narrativa do conto e em sua obra *Filosofia da Composição* (2004). O espectador, até determinado momento do longa-metragem, é levado a pensar que há algum fato sobrenatural que envolve a menina Esther; alguma possessão, maldição ou o que quer que se possa imaginar. Na verdade tudo é manipulado de maneira organizada para levar o público a tirar conclusões precipitadas e erradas. A manipulação do público é uma característica típica do suspense hitchcockiano e é herança inegável dos filmes hollywoodianos de suspense da atualidade. O diretor lança mão de alguns recursos específicos como as matrizes dramáticas e elementos tipicamente góticos que também aparecem na literatura e remetem o espectador ao horror e ao sobrenatural justamente para esconder a verdade sobre a personagem, que tem uma doença hormonal e sérios distúrbios psicológicos.

Heitor Capuzzo (1995) explica que as matrizes dramáticas se dão pela reiteração de certos significados a partir de combinatórias narrativas para causar uma reação específica no público. As combinatórias narrativas utilizam-se de vários elementos, tais como, enquadramento, movimentação de câmera, sequência de tomadas e o som, que tem especial destaque na articulação dos planos e sugere nuances no desenvolvimento dramático. As matrizes dramáticas podem causar surpresa, riso, tensão, entre outras reações e elas ajudam a definir os gêneros dos filmes em que são empregadas: no caso de *A órfã*, o diretor utiliza matrizes de terror para camuflar o suspense e desviar a atenção do público.

Uma matriz clássica do terror que aparece no filme em questão é a cena do banheiro, quando alguém está se olhando no espelho e ele reflete a pessoa e, atrás dela, a parede oposta ou o corredor. O personagem abre o armarinho, desviando o espelho do foco da câmera e em seguida, após fazer o que precisa, fecha o mesmo. Após fechado, o espelho reflete a imagem do personagem e mais alguém atrás. É o susto clássico dos filmes de terror. Essa cena ocorre bem no início do filme, após Kate ter tido um pesadelo. Ela vai até o banheiro e se olha no espelho do armarinho, que tem a porta de correr lateralmente posicionada. A câmera gira de

Kate para o espelho, após ela entrar no banheiro. Há uma tomada da barriga de Kate, mostrando a cicatriz da cesariana. É mostrado um *closeup* do espelho em que se pode ver a imagem da personagem. Ela abre o espelho, que range, como se houvesse dificuldade para abri-lo. A imagem refletida é apenas metade do rosto da personagem. Ela pega um frasco e o manipula para obter um comprimido. O foco volta-se para espelho aberto, que ainda reflete metade do rosto de Kate. Ela toma o comprimido, pega um copo, abre a torneira, que faz um barulho forte de água jorrando, enche parte dele e toma a água. Enquanto ela toma a água, ocorre uma tomada de câmera subjetiva juntamente com o som de respiração, que o público não consegue definir se é da personagem ou se é de alguém que esteja atrás dela. O fato inusitado que ocorre na cena é frustração por parte do espectador em relação à expectativa criada pela matriz, pois quando Kate fecha o armário, com o mesmo ruído que o abriu, não há ninguém atrás dela, apesar de a câmera subjetiva ter dado indícios de que havia. Isso seria uma matriz dramática incompleta, ou seja, não houve o fechamento esperado. De certo modo, essa se torna uma nova matriz justamente pelo fato de ser uma matriz incompleta ou uma falsa matriz, que é utilizada apenas para induzir o público a se preparar para uma ação que não acontece. Ocorre cena parecida um pouco depois, só que a matriz é completa. Kate caminha até o banheiro, acompanhada pela câmera logo atrás dela. Em seguida, a movimentação de câmera e as tomadas se repetem, igual à cena anterior. Quando ela fecha o armário, o público e Kate se assustam com John, que está atrás da esposa. O diretor joga com as cenas, causando um efeito no público, deixando-o tenso, com medo, fazendo com que os espectadores não possam prever o que acontecerá na sequência. Ainda que na primeira cena do banheiro não houvesse ninguém atrás de Kate, pode ser que parte do público pensasse que o padrão se repetiria, mas o diretor surpreende e muda o padrão, colocando John com Kate. A princípio, não há perigo iminente para que o público espere que algo aconteça, mas o

simples fato de o filme ter uma proposta de terror, este fato já deixa o espectador de sobreaviso em relação a possíveis sustos, juntamente com a expectativa de algo sobrenatural.

Outra matriz muito utilizada por Collet-Serra é a da ação esperada que é prorrogada e substituída por outras. Quando um personagem acha que tem alguém atrás de uma cortina, há uma sequência de tomadas que faz com que o público acredite realmente que tem um assassino atrás da cortina. No entanto, o personagem e o público são surpreendidos por, ao invés de um assassino, ter um amigo ou alguém conhecido querendo fazer uma brincadeira. É como se a cena toda preparasse o espectador para tomar um susto, mas esse susto é adiado, o que leva o público a ficar mais apreensivo com o que será a sequência. A cena do *playground* é um exemplo que ilustra bem esta matriz e não é apenas a imagem que cria a tensão, mas também a sonoplastia que é um elemento muito importante na constituição das matrizes dramáticas de suspense.

Esther vê Brenda, colega de aula que criou a confusão com as páginas da Bíblia sendo espalhadas pelo corredor, chegar de bicicleta para brincar no *playground* do bairro. Sabe-se que há um desentendimento entre as meninas. Elas olham-se nos olhos e percebem a presença uma da outra. Até então, Esther está no balanço e John está distraído conversando com uma vizinha. Maxime está correndo entre os brinquedos. A câmera faz um movimento com tomadas simultâneas entre Brenda, que parece tentar brincar, e Esther, uma olhando para a outra. Estes olhares se dão no sentido de que é melhor ter o inimigo à vista do que escondido preparando-se para fazer alguma armadilha. A colega sabe que está em dívida com Esther, que não se cobrou pela humilhação na escola. Há um momento em que Brenda se vira para olhar Esther e a órfã já não está mais onde estava. Só se vê balanço indo pra frente e pra trás, rangendo, como se a menina tivesse recém saído dele. A partir desse momento, a trilha sonora prepara o público para um acontecimento. Começa a jornada de Brenda pelo grande brinquedo de madeira que estala, possui cordas, correntes que tilintam, escorregador, escadas

que rangem, entre outros, sem saber onde a órfã está. Ela se dirige a uma escada para subir na grande estrutura de madeira, e é surpreendida por um menino que desce por um escorregador de tubo, fazendo um barulho típico de quem desce por esse brinquedo. Pelas feições da menina, o público percebe que ela está vagando pelo brinquedo, mas não está se divertindo; está tentando encontrar a sua rival. Ela sobe por uma escada, e há uma tomada de câmera subjetiva, quando a menina espia o que há sobre o brinquedo, antes de subir mais. Ouve-se a respiração da menina ficar pesada. Parece que o brinquedo fica vazio de uma hora para outra e Brenda se vê sozinha, como se estivesse à espera de Esther aparecer e lhe aplicar um susto. Ouve-se o barulho das crianças brincando constantemente. Depois de mais um pouco de jornada pelo brinquedo, com a câmera acompanhando a menina no seu trajeto, temos uma tomada em *contra-plongée*, no momento em que ela anda por um pontilhão que estala. As tomadas vão se alternando, mostrando o rosto da menina, o ambiente e os acontecimentos nos arredores. De repente, Maxime corre por baixo do brinquedo, causando mais um efeito de que algo ruim aconteceria. Há uma tomada panorâmica que mostra a jornada que a menina ainda tem pela frente. O público acompanha Brenda, não sabendo o que a aguarda no brinquedo, que é grande, e ela tem que subir mais um nível. Em determinado momento, o público e a menina são surpreendidos por crianças que saem gritando de um vão lateral. Após essas agitações, há alívio por que o que tivera que acontecer, não acontecera, que é o encontro frente a frente entre as rivais. Brenda vai caminhando até o fim da estrutura de madeira, que acaba em um escorregador alto. Ela chega bem na beira e olha para a rua. Há uma tomada externa que mostra quão alto é o escorregador. Subitamente Esther aparece gritando por trás da rival e a empurra pela abertura de onde sai o escorregador. Ouve-se o barulho de ossos quebrando, quando Brenda cai, batendo com o tornozelo no canto do escorregador. Finalmente a matriz dramática é fechada, com o encontro entre as rivais e a atitude de Esther. O público sabia previamente que algo aconteceria, especialmente acompanhando os atos de

Esther ao longo do filme. O que não se sabia é como se daria o fechamento da cena, que é muito bem conduzido e concluído pelo diretor.

Seguindo essa mesma linha de matrizes temos a típica cena em que a tomada se dá com a câmera subjetiva movimentando-se na direção de uma pessoa que está de costas, como se alguém estivesse chegando sorrateiramente por trás. Essa cena é típica quando há algum assassino que vai atacar a sua vítima de maneira traiçoeira. No momento em que Kate encontra a Bíblia que Esther escondia dentro da cômoda, o público acompanha um jogo de câmera. Esther está tomando banho e cantando no banheiro que fica em frente ao quarto. Kate deixa cair a Bíblia, espalhando algumas páginas e uma foto de um homem no chão. Ela começa a juntar tudo apressadamente e, por um momento, o espectador percebe que Esther parou de cantar. Na sequência ocorre esta tomada com a câmera subjetiva vinda do banheiro até chegar quase em Kate, que se encontra agachada no chão juntando as páginas e pondo tudo de volta. Nesse momento, há alívio por parte do público, pois a tomada foi uma matriz incompleta, já que a tomada seguinte se dá no sentido contrário e o espectador percebe que não havia ninguém vindo do banheiro e Esther continua cantando. Kate sai sorrateiramente e logo em seguida, Esther abre a porta do banheiro e espia com um olhar de suspeição.

Uma das possíveis matrizes dramáticas características de finais de longas-metragens de suspense e terror ocorre em *A órfã*: quando o vilão está morto e o público acha que o filme acabou. A tensão é aliviada, pois sem o vilão, a impressão é que não há mais continuidade nem mais suspense, a não ser que o vilão não esteja mais no local onde foi morto.

Em *A órfã*, Esther está a poucos metros de Maxime dentro do jardim de inverno com uma arma na mão, pronta para atirar na menina. Kate está em cima do telhado do jardim, que é de vidro, assistindo à cena. Repentinamente, Max sai correndo e Esther caminha atirando contra a menina. Kate entra em pânico e se joga contra o vidro, quebrando-o e caindo em

cima de Esther. Com a órfã caída no chão, pedaços de cacos de vidro ao redor, Kate tira a arma da mão dela e sai do local com Max no colo caminhando em direção à floresta que separa a casa da estrada. A polícia é vista chegando, e o público tem a impressão de que o filme acabou e terá o seu fechamento. A cena seguinte mostra a polícia vasculhando a casa e chegando ao jardim de inverno, onde não há nenhum corpo no chão. A trilha sonora é forte nesta hora, e a tomada seguinte tem seu foco voltado à floresta. Max está no colo de Kate e as duas ainda se recuperam do choque. A sequência ocorre muito rapidamente quando Esther grita e corre em direção a elas empunhando uma faca, Kate joga Maxime na neve e saca a arma que havia guardado no bolso. Esther pula sobre Kate e esta deixa cair o revólver, que escorrega para uma zona mais baixa do terreno inclinado e cheio de neve. Kate e Esther escorregam e caem sobre a superfície do lago congelado. Esther ainda tem a faca e tenta golpear Kate. Maxime se levanta, vê a arma sobre a neve, mira em Esther e atira contra a superfície de gelo, rachando-o. A luta continua dentro da água e o diretor organiza a cena de modo que o público perceba desvantagem em relação a Kate, pois, em três momentos ela é quase atingida pela faca que Esther tem na mão. Na maioria das cenas, quem está por cima é Esther. Kate recupera a vantagem quando dá uma cotovelada no rosto de Esther e esta vai ao fundo do lago. A partir deste momento, o público tem a certeza de que a história acabou e o bem venceu. Max aguarda alguém sair do lago, caminhando até o buraco no gelo. Kate retorna à superfície e tenta sair com certa dificuldade quando uma mão sangrenta sai do lago e agarra a sua perna. A vilã "ressuscita", mais uma vez, só que dessa vez, Esther volta a ter a doçura de menina e diz para Kate "Por favor, não me deixe morrer, mamãe!" enquanto segura a faca escondida para trás. Kate usa uma de suas pernas livres e chuta a cabeça da vilã. Os efeitos sonoros permitem ao público ouvir o som do pescoço sendo quebrado. Finalmente a órfã vai ao fundo do lago, morta.

O diretor tirou muitas vantagens dessa matriz dramática, estendeu-a, trouxe a vilã de volta duas vezes e em ambas foi bem sucedido. Obviamente que a matriz do vilão que não morre na primeira tentativa tem se repetido em muitos filmes cuja proposta é o terror, mas a maneira com que o diretor elabora este fim é muito particular em cada longa-metragem. Embora possa parecer padrão de filmes, Jaume Collet-Serra soube explorar bem a morte definitiva da órfã, pois há o retorno da vilã e a sequência não se torna cansativa porque não há mais luta e resistência; apenas o golpe de misericórdia que coloca em definitivo o fim da vilã.

Corroborando todo o aparato de matrizes dramáticas que caracteriza o terror, há elementos ao longo do longa-metragem que remetem à tradição gótica, que é a base para muitas artes, principalmente para o cinema de suspense e terror. Esses são detalhes que estão presentes no filme e remetem o público à tradição da literatura gótica.

O aspecto da casa de madeira, rodeada por uma floresta e com um lago congelado ao lado e neve, já dá uma certa impressão obscura de que algo errado e perturbador tem grandes chances de acontecer ali. Essa impressão gótica que o espectador tem do ambiente se deve a vários recursos fílmicos utilizados para esse propósito. A primeira tomada externa da casa ocorre quando Kate está chegando da escola com Max. A câmera subjetiva se movimenta sobre a superfície do lago congelado e acompanha, de longe, o carro chegando até a casa. Há neve por todos os lados, a vegetação está seca, não há vizinhos nos arredores e pode-se ouvir o vento e pássaros ao fundo. Outra tomada externa, que colabora para a ambientação do filme, ocorre após Esther ter recém chegado à casa. A cena mostra um bosque coberto de neve, com árvores esparsas e em seguida a câmera aérea mostra a casa na árvore, para onde Daniel e seus amigos se dirigem. O *sound design* é de animais silvestres e madeira estalando, fora o áudio dramático característico de filmes de suspense. Há outra cena que situa o público em relação à proximidade do bosque em relação à casa, quando Kate está conversando com a

sogra e se pode ver, através da janela da cozinha, Maxime e Esther brincando sobre a neve perto das árvores.

Ele faz com que o público se pergunte se Esther é normal e até mesmo real. Há um momento no filme em que Daniel pergunta para Esther "What are you?", "O quê é você?", dando a entender que as ações dela não são passíveis de serem consideradas humanas, de tão frias e cruéis. O diretor brinca com as emoções dos espectadores, que sabem que há algo de errado com a menina e são sempre conduzidos a pensar que há algo de sobrenatural. A própria Bíblia que ela possui pode ser um sinal de que há algo ligado a religião, seitas, e instiga a imaginação do público para se afastar da verdadeira história que, para causar o efeito esperado no espectador, deve ser surpreendente. A própria destreza excessiva da menina na lida com elementos como, por exemplo, revólver, automóvel e fogo, leva ao espectador a pensar que ela pode ser um androide, uma menina superdotada, enfim, intriga o espectador até um momento em que ele acaba desistindo de tentar desvendar o mistério e apenas acompanha o longa-metragem até o fim.

A cena inicial do filme, que na verdade é um pesadelo de Kate, é uma cena com muitos elementos góticos. Nela, Kate chega com John a um hospital, prestes a dar a luz ao bebê Jéssica. Ela começa a ter contrações e a gemer de dor. É colocada em uma cadeira de rodas e levada vagarosamente por uma enfermeira. Em certo momento, ela começa a sangrar. O sangue encharca os dedos de Kate quando ela leva a mão ao assento da cadeira. Uma tomada de cima permite ao espectador ver um rastro de sangue no corredor do hospital por onde a cadeira de rodas passa. O diretor tomou o cuidado de escolher uma atriz de feições severas para fazer o papel da enfermeira, que demonstra indiferença o tempo todo, como se o que estivesse acontecendo não tivesse urgência nenhuma. A mulher tem olhos grandes e narinas estreitas que lembram um ofídio. A ambientação, mesmo para um hospital, é muito escura e sombria. Na sala de operações, o único foco de luz são das lâmpadas que ficam sobre

a mesa de operações e há um efeito no foco e na iluminação que faz com que as lâmpadas oscilem com mais e menos claridade, dando à cena um aspecto que deixa o espectador tenso. As ações não fazem sentido na cena, como quando a enfermeira diz a Kate com certa ironia "sinto muito pela sua perda". Kate entra em pânico, diz que sente o bebê mexer, começa a gritar, e John surge com uma câmera na mão, filmando Kate gritar. O médico e os enfermeiros, vestidos com jalecos sujos, manipulam instrumentos cobertos por sangue.

O fato de Kate estar sangrando na cadeira de rodas, por exemplo, não causou a mínima reação na enfermeira que a levava. Se ela demonstrasse reação em relação ao fato, ela agilizaria para que ambas chegassem à sala de operações mais rapidamente. A enfermeira pisa sobre o rastro de sangue, vagarosamente, enquanto Kate se contorce. O público acaba tendo a sensação de estranhamento com a morosidade da profissional de saúde, pois naquela situação, a agilidade seria imprescindível e aquilo que se espera.

Outra cena tipicamente de terror com elementos góticos é a primeira noite de Esther na casa dos Coleman. A casa é mostrada através de uma tomada externa, está tudo escuro e o ambiente é iluminado apenas pelos relâmpagos. Chove torrencialmente, e Esther levanta abruptamente de sua cama. John e Kate estão em seu quarto trocando carícias e iniciando as preliminares para fazerem sexo, o que é mostrado alternadamente com a ação de Esther, que caminha pelo corredor, em tomadas alternadas com câmera objetiva e subjetiva, enquanto o *sound design* e a iluminação nos informam de que há um forte temporal lá fora. A sequência de tomadas causa tensão no espectador, que tem a impressão de que Esther vai entrar no quarto do casal a qualquer momento durante o seu momento íntimo. A cena seguinte mostra o quarto de Maxime. A primeira tomada tem uma câmera que se movimenta atrás da gaiola de um hamster que Max tem no quarto. É possível ouvir o ruído feito pelo animal, que está agitado devido ao temporal. Ouve-se juntamente o temporal e o som dramático ao fundo, preparando o espectador para algo que está por vir. Por trás da gaiola, o público vê Max

dormindo, tapada, e os *flashes* dos trovões incidem sobre ela. A tomada seguinte é de uma câmera subjetiva, que foca nas costas na menina que ainda dorme. Na sequência, há uma tomada objetiva que faz um *closeup* do rosto de Max, mostrando a escuridão atrás dela que em seguida é iluminada por mais um trovão, que revela a presença de Esther para dentro do quarto da menina. Nesse momento, o som dramático tem seu volume aumentado, quase abafando o som dos trovões. Esther tem a fisionomia severa, maligna como se estivesse prestes a matar ou causar dor. A maneira com a qual é contruída essa cena também causa estranhamento no espectador, pois ele questiona a presença de Esther no quarto da irmã, que não está ali simplesmente por medo do temporal. O esperado nessa cena é que Esther surpreendesse o casal, mas a sequência mostra as duas meninas entrando no quarto deles, que se recompõem rapidamente. Esther alega que ambas estão com medo dos relâmpagos, pede pra dormir perto do pai e se aconchega por trás de John na cama. Com esta atitude, Esther começa a quebrar a conexão de John e Kate e afastá-los. Faz parte da manipulação para tentar separar o casal e tentar seduzir o pai.

Dentro das características do gótico utilizadas na montagem do aspecto de terror do filme estão a representação do duplo, que é marcante no fim do filme, mas que é percebida ao longo de toda a história, após a revelação da identidade de Esther. No caso dela, a dupla personalidade é o que mais se aproxima da representação do duplo. Só que nesse caso, ela é consciente da sua condição, até onde se pode perceber no longa-metragem. Ela representa um personagem que é uma menina e consegue ser bem-sucedida no seu intento, tanto é que engana o público, a terapeuta da família e os outros personagens, até a verdade ser revelada. O real Leena se transforma em Esther para tentar conquistar o amor de um homem. Ela é totalmente perturbada emocionalmente, o que a faz internalizar o duplo Esther e viver como uma menina, que é uma ilusão tanto para o público quanto para os outros personagens até certo ponto da história. Há um momento no filme em que o público, Max e Daniel sabem que

Esther é a responsável por atos maléficos, mas o que fica inexplicado é a razão e/ou a origem de toda essa maldade. Por exemplo, quando Esther mata a irmã Abigail, Max está junto e percebe essa capacidade da menina. No momento em que Esther esmaga o pombo com uma pedra, Daniel e Max estão testemunhando esse lado frio e calculista da menina. A apreensão ocorre aos poucos por parte da audiência, quanto mais ela se revela ao público. É interessante mencionar que o segredo da história que está por trás vai se descortinando aos poucos para o público e ele acaba ficando tenso porque os personagens envolvidos não conseguem perceber o que está acontecendo. Isso causa de maneira intensa o tão comentado "efeito" de Poe.

Após a revelação da verdade sobre Esther, o espectador percebe que o duplo esteve presente o tempo todo. O filme mostra que o duplo é muito mais uma representação psicológica, pois ambos são idênticos, já que a menina Esther e a mulher Leena são a mesma pessoa, do ponto de vista físico. Na parte final do filme, quando Kate está saindo do lago congelado e Leena a puxa pela perna, a órfã faz uma voz doce, muda sua fisionomia e se reveste de ternura para apelar ao lado materno de Kate, para que ela tenha compaixão por Leena e a ajude, o que não ocorre. Naquele momento, a adulta, como último recurso à disposição, faz um rápido jogo de personalidade e traz a criança à tona numa tentativa desesperada de sobrevivência.

Com isso, Jaume Collet-Serra encerra a sua obra, que surpreendeu muitos espectadores nas telas dos cinemas em 2011, de maneira encantadora para os fãs do suspense. O espectador curioso com certeza retornou aos cinemas ou reviu o longa-metragem em função da curiosidade de checar todas as prefigurações e assistir todo o filme atento à história que esteve às vezes escondida, às vezes disfarçada, na construção desse filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da presente monografia, pode-se perceber que o filme *A órfã*, tem inúmeros elementos que levam o público a crer estar assistindo a um filme de terror, mas que, na verdade, é um filme de suspense muito bem construído a partir de recursos narrativos que se assemelham aos do conto. O suspense se dá de maneira velada em função das fortes imagens do terror provenientes da influência gótica que foram utilizadas sabiamente por Jaume Collet-Serra para que o espectador tivesse sua atenção desviada das duas histórias paralelas que compõem a narrativa fílmica. Os detalhes expostos da história paralela, nem tão explícitos aos olhos dos espectadores, foram muito bem escolhidos e colocados nos momentos certos para que houvesse a manipulação do público, para que ele fosse levado a crer que a história tenderia para um fim, quando na verdade teve um outro, que surpreendeu. A maioria das prefigurações são responsáveis diretamente para que as partes da história que está por trás

apareçam em momentos propícios, sem levantar suspeitas na plateia em relação ao que realmente está acontecendo, sobre o fato de Esther ser uma mulher adulta.

As matrizes dramáticas têm seu papel, dando suporte para que o suspense tenha uma estrutura que lembrasse o terror, dando muitos sustos no público, desviando a atenção do espectador para um palpite errado em relação ao fechamento do filme. As influências de Edgar Allan Poe e de Alfred Hitchcock são perceptíveis ao longo do longa-metragem, devido à criação de uma história que, aos olhos do espectador, aponta para o sobrenatural, quando, na verdade tudo pode ser explicado de maneira plausível. Soma-se a isso o fato de todo o suspense envolvido no longa-metragem ser em função da manipulação da plateia, o que remete o público à influência direta de traços dos renomados autores observados ao longo do longa-metragem. Isso se deve à fórmula de sucesso para a montagem do suspense, principalmente no cinema hollywoodiano, muito utilizada desde a época de Hitchcock até os dias de hoje por vários diretores como Joseph Ruben (*Anjo Malvado*, 1993), M. Night Shyamalan (*O sexto sentido*, 1999), Alejandro Amenábar (*Os outros*, 2001), Nick Hamm (*O enviado*, 2002), entre outros.

Retomando as perguntas norteadoras, se pode perceber que o diretor se utiliza de recursos literários ao trazer ao utilizar elementos góticos na construção da história, bem como montar a história baseado em duas histórias paralelas. Em um suspense bem construído, são encontrados elementos que originalmente pertencem à tradição da literatura, mais especificamente ao conto, e esses elementos reunidos são capazes de criar um efeito no público, de modo a deixá-lo tenso. A aproximação dos contos, especialmente os de Edgar Allan Poe, em relação ao longa-metragem de suspense é um fato comprovado pelo exemplo utilizado nesta monografia com o filme *A órfã*. O papel do terror é causar a impressão no espectador de que a explicação de tudo se dará através de algo irreal ou sobrenatural, quando na verdade o fato é verossímil. A impressão do terror se dá a partir da exploração de matrizes

narrativas características desse gênero cinematográfico (independentemente da controversa taxonomia fílmica) e da escolha de elementos góticos, dentre eles os conceitos do duplo e do estranhamento psicológico.

Com certeza o campo da Literatura Comparada é amplo o suficiente para futuras pesquisas quanto ao diálogo entre cinema e literatura. Há excelentes filmes de suspense diariamente sendo lançados nos cinemas e em vídeo, cada um com mais inovações em termos de matrizes dramáticas, tecnologia de edição e outros recursos para aguçar a tensão no público cada vez mais. É importante salientar que, para fins de estudos comparativos, não se exclui a possibilidade da percepção de características de gêneros literários sendo observados na construção dos filmes, bem como séries, uma febre que tem se fortificado, conquistando o público a cada temporada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.

CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock: o cinema em construção**. 2ed. Vitória: Fundação Ceciliano Aberl de Almeida/UFES, 1995.

CARVALHAL, Tânia F. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CUDDON, J.A. **The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory**. Cambridge: Penguin, 1999.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/39077527/Freud-o-Estranho>> Acesso em: 1 jul 2013.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. 1919. Disponível em < <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> > Acesso em: 3 mar 2013.

HITCHCOCK, Alfred. **Entrevista com Alfred Hitchcock**. Masters of cinema. Apresentada por Pia Lindstrom e William Everson. Londres: BBC, 1972. 33min40s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=umfiwI-7I0M>> Acesso em: 1 mai 2013.

HOGLE, Jerrold E. (org) **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

INDRUSIAK, E.B. **Narrativas de efeito: diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem**. 2009. 220f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2009.

KAWIN, Bruce F. **Children of the light**. In: GRANT, Barry Keith (ed). Film Genre Reader II. Texas: Texas, 1995.

MACHADO, Jorge (org). **Manuais online**. Vocabulário do roteirista. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> > Acesso em: 19 jun 2013.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: _____. The selected writings of Edgar Allan Poe: a Norton critical edition. New York/London: Norton, 2004.

_____. **Histórias Extraordinárias**. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.

_____. **Review of "Night and morning"** from Graham's Magazine, April 1841. Disponível em <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm41be01.htm>> Acesso em: 25 de fev. 2013.

RANK, Otto. **O duplo**. 2.ed. Rio de Janeiro: [s.ed], 1939.

ROSSET, Clément. **O real e o seu duplo**. Ensaio sobre a ilusão. 2a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

BIBLIOGRAFIA

BLAIR, David (editor). **Gothic short stories**. Londres: Wordsworth, 2002.

GOODRIDGE, Mike; GRIERSON, Tim. **Cinematography**. Lewes: Focal Press, 2012.

KAVKA, Misha. In: HOGLE, Jerrold E. (org) **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002.

LOPES, Adriana. **Vocabulário para cinema**. Inglês/Português. São Paulo: SBS, 2004.

LOTHE, Jakob. **Narrative in Fiction and film: an introduction**. New York: OUP, 2000.

MAST, Gerald. **Literature and Film**. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. *Interrelations of Literature*. NY: MLA, 1982. pp. 278-306.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e personagem**. In: CÂNDIDO, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. pp. 9-49.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. NY: Routledge, 2006. 184 p.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e literatura:** adaptação cinematográfica e recepção literária no cinema. Braga: Universidade do Minho, 2000.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut:** entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray.** São Paulo: Abril, 1972.

WOOD, Michael. **Film:** a very short introduction. New York: Oxford, 2012.

FILMOGRAFIA

ANJO MALVADO. Direção: Joseph Rubem. Roteiro: Ian McEwan. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1993. 1DVD (87 min), son, col. Título original: Godsend.

A ÓRFÃ. Direction: Jaume Collet-Serra. Production: Joel Silver, Susan Downey, Jennifer Davisson Killoran, Leonadro Di Caprio. Script by: David Leslie Johnson. USA: Warner Bros. Pictures, Dark Castle Entertainment, 2009. 1DVD (122 min), son, col. Título original: Orphan.

O INQUILINO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Carlyle Blackwell. Roteiro: Marie Belloc Lowndes, Eliot Stannard. UK: Carlyle Blackwell Productions, 1927. 1DVD (83 min), mudo, preto e branco. Título original: The Lodger: A Story of the London fog.

O ENVIADO. Direção: Nick Hamm. Roteiro: Mark Bomback. USA: Lions gate Films/Artists Production Group, 2002. 1DVD (102 min), son, col. Título original: Godsend.

O SEXTO SENTIDO. Direção: M. Night Shyamalan. Roteiro: M. Night Shyamalan. USA: Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, 1999. 1DVD (107 min), son, col. Título original: The sixth sense.

OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Production: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Tom Cruise, Paula Wagner. Roteiro: Alejandro Amenábar. USA: Dimensions Films, 2001. 1DVD (100min), son, col. Título original: The others.

OS PÁSSAROS. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Evan Hunter. USA: Universal Pictures, 1963. 1DVD (120 min),son., color. Título original: The Birds.

PSICOSE. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min), son, preto e branco. Título original: Psycho.

ANEXO

A ÓRFA

"ORPHAN"

Há Alguma Coisa Errada com Esther.

