

## O FANTÁSTICO NO FILME “O EXORCISTA” (1973) DE WILLIAM FRIEDKIN<sup>1</sup>

## THE FANTASTIC IN THE FILM THE EXORCIST (1973) BY WILLIAM FRIEDKIN

Leandro Gonçalves Machado<sup>1</sup>  
Luiz Guilherme dos Santos Júnior<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo visa compreender as características do fantástico, admitido nos exames de David Roas, na obra cinematográfica de O exorcista, lançado em 1973, EUA, e dirigido por William Friedkin. No intuito de alcançar tal objetivo, faz-se necessária a princípio, a tomada bibliográfica da relação intersemiótica entre cinema e literatura, presente nos postulados de Santaella (1983) e Pignatari (2004), para em seguida estabelecermos os elementos que caracterizam o gênero fantástico em Roas (2014), com o suporte documental do filme proposto, e assim, analisarmos os resultados dessa interação.

**Palavras-chave:** o exorcista; fantástico; literatura e cinema; terror.

**Abstract:** This article aims to understand the characteristics of the fantastic, admitted in the examinations of David Roas, in the cinematographic work of The Exorcist, released in 1973, USA, and directed by William Friedkin. In order to achieve this goal, it is necessary at first, the bibliographic taking of the intersemiotic relationship between cinema and literature, present in the postulates of Santaella (1983) and Pignatari (2004), and then establish the elements that characterize the fantastic genre in Roas (2014), with the documentary support of the proposed film, and thus analyze the results of this interaction.

**Keywords:** the exorcist; fantastic; horror.

### Introdução

A literatura é uma produção de sentido rica e multifacetada, e sua intersemiose com as diversas formas de linguagem é um elemento notório de aplicações e estudos. Entre essas linguagens das quais a literatura se relaciona, está o cinema, que apresenta

<sup>1</sup> Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará – Campus Breves. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2044395028253063>. E-mail: leandro93win@gmail.com.

<sup>2</sup> Pós-doutor em Artes Visuais (PROFARTES-UFPA) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1266664476541392>. E-mail: lguilherme1973@gmail.com

uma disposição sígnica de ícones que traduzem uma narrativa texto-visual perante o interpretante, ou seja, o espectador. Essa interação disposta entre as diversas interfaces de arte manifesta-se sempre que novas formas de expressão surgem, sendo possível, observá-las no percurso da história, como apregoa Julio Plaza: “A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma intensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação.” (PLAZA, 2003, p. 12).

Nesse ínterim, o gênero literário conhecido como fantástico, surgido no fim do século XVIII e início do século XIX, que se desenvolve sobretudo, pela ampliação da realidade, aglutinando o imaginário ou sobrenatural ao factual, colocando personagem e leitor em embate com suas definições inteligíveis, tornou-se naturalmente também um elo com influências na arte cinematográfica, tendo no gênero horror, o seu correspondente mais expressivo.

Assim, pela perspectiva da semiótica, e dos postulados contemporâneos de David Roas a respeito do fantástico, pretendemos compreender e caracterizar os elementos do gênero na narrativa fílmica de *O exorcista*, tendo como metodologia a análise documental de fragmentos da adaptação de William Friedkin. Para tanto, dividimos este trabalho em quatro principais seções: nesta introdução temos a primeira parte, e em seguida, na segunda parte, retornaremos para a relação intersemiótica da literatura e cinema, onde buscaremos aprofundar de forma categórica como se dá essa expressão interativa. Na terceira parte, disporemos sobre o conceito e caracterização do fantástico nos intercursos de Roas, para que na quarta parte possamos ligar esses atributos ao gênero cinematográfico do horror, e assim dispor do arcabouço teórico que nos permitirá a análise narrativa do filme, realizando uma avaliação subjetiva de alguns de seus personagens e contextos, culminando em nossas considerações finais.

### **Literatura e cinema: uma tradução intersemiótica**

A Semiótica relaciona em seu interior de estudos, um amálgama interessante de significados e interpretações. Ela equaliza as formas de comunicação, indo muito além do aspecto do verbal, como dispõe Santaella: “A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o

exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido.” (SANTAELLA, 1983, p.13). Esse rol de interligações com outras áreas afins, possibilitando as mais diversas investigações, é exatamente o que caracteriza e a estabelece, conforme preconiza o estudioso Pignatari:

Mas afinal, para que serve a semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não verbal “ler” um quadro, “ ler” uma dança, “ ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal (PIGNATARI, 2004, p. 20).

Nesse desenvolvimento, essa referida linguagem denominada de código, aqui muitos nos interessa. Nos moldes dos estudos semióticos, a literatura e o cinema são dois códigos de comunicação, que carregam inumeráveis extensões de significados. Decodificar um livro, e decodificar um filme, é de maneira fundamental dissecar a estrutura de suas comunicações até o ponto em que encontre a base dessa expressão, que por sua vez traduz-se exatamente no código de linguagem, capaz de ligar verbo e imagem num só. O linguista Charles Peirce, figura basilar da semiótica, aprimorou o conceito de código, e trouxe para este estudo o termo denominado *signo*, que, em suas palavras, atribui-se como: “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum.” (PIERCE, 2005, p. 74). Em outras denotações, o signo é qualquer elemento que ao comunicar algo, se torna capaz de produzir significado e interpretação para o seu referente. Nesse sentido, as unidades verbais são portanto, signos, carregados de variações interpretativas, assim como as unidades não verbais, que podem se unir para formar outro conjunto de reinterpretações, de acordo com a sua extensão dialógica.

Peirce propôs ainda a divisão dos signos em três classes semiológicas, dispostas em: ícones, símbolos e índices, que estabelecem a relação signo/objeto. Estas classes, são didaticamente explanadas em Pignatari:

Da mesma forma, os signos são assim classificados, sendo a classificação mais conhecida aquela relativa à ligação signo/objeto, a saber: a) ícone (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto,

um desenho, um som); b) índice (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) símbolo (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral). Em princípio, os ícones se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação, funcionando os índices como pontes. O ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica – nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis de criação (PIGNATARI, 2004, p. 19).

Dentro desta divisão, percebemos que o ícone se relaciona com a imagem (aspecto não verbal) e o símbolo, sobretudo com a palavra (aspecto verbal), e estes conjuntos sígnicos detém alta capacidade de convergência, reproduzindo-se nas mais variáveis formas de expressão. Nesse panorama, já podemos pensar na linguagem cinematográfica, que com sua síntese de signos icônicos, por artifício da imagem e do som, pode se ver representada e reinterpretada diante da linguagem literária, com a sua interface simbólica diante das palavras. Assim, por meio dessa introdução dos signos, podemos chegar aos conceitos de tradução intersemiótica.

O linguista russo Roman Jakobson, em seu tratado: “Aspectos Linguísticos da Tradução”, foi quem cunhou e estabeleceu as bases para esse elemento, concebendo a divisão para a tradução, estabelecida nos seguintes níveis: a intralingual, interlingual e a intersemiótica, que de acordo com o próprio:

“1) A tradução intralingual, ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.”  
2) A tradução interlingual “ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica (TI) “ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 64-65).

A tradução intersemiótica proposta por Jakobson permite a recodificação sígnica e intersemiológica, devido a essa capacidade de transmutar ícones, índices e símbolos, em uma nova camada de linguagem, que se coadunam para formar novos textos e novas referências. O filme é um produto de arte que expressa uma dinâmica polissêmica, pois traz em si o texto, a imagem, o som e os gestos, através da tecnologia cinematográfica, e detém um cotejo possível com a literatura, que perfaz o seu signo

simbólico em camadas interpretativas, igualmente presentes no cinema. A tradução aqui observada, quando admissível permite uma nova forma de significar algo, e muda a mecânica de percepção disto, como cita Plaza: “O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente de formas eletrônicas permite dialogar em ritmo ‘intervisual’, ‘intertextual’ e ‘intersensorial’ com os vários códigos da informação” (PLAZA, 2003, p.13).

Portanto, é nessa conjectura em que a literatura é passível de relacionar-se semioticamente com o cinema, por meio de sua transmutação de linguagens, ressignificando verbo em imagem, onde estabelecemos nosso fundamento para dialogar sobre o fantástico enquanto gênero literário, nas camadas e narrativas do filme *O exorcista*.

### ***O fantástico para David Roas***

O fantástico enquanto gênero literário, possui uma base profícua de estudos e conceitos. O fundamento de sua análise tende a se concentrar de forma unânime nos dispostos do linguista Tzvetan Todorov, que em seu livro “Introdução a literatura fantástica” busca estabelecer um prelúdio para a análise deste gênero. Contudo, apesar de compreendermos os alicerces oferecidos por Todorov, é nos estudos do teórico espanhol David Roas, que amparamos a nossa percepção do fantástico, sobretudo, pela sua oferta de uma imersão contemporânea e dialógica acerca do gênero, em detrimento da perspectiva estruturalista de Todorov. David Roas, em sua obra “A ameaça do fantástico” condiciona o estabelecimento do gênero ao posicionamento do elemento sobrenatural, pois esse fenômeno possui a capacidade dentro da narrativa de propiciar o atributo principal do fantástico, que é transpor os limites da racionalidade por meio da verossimilhança, entre o espaço do personagem e o espaço do leitor, conforme Roas acentua:

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis (ROAS, 2014, p. 31).

Esse espaço duplamente habitado por personagem e leitor só é possível pela interpretação de uma realidade material análoga por eles mesmos, ou seja, a narrativa

incorre dentro da dimensão do próprio leitor, apresentando elementos facilmente reconhecidos por este em tal obra. Roas (2014) assume que nessa verossimilhança, o leitor poderá indentificar-se com o mundo apresentado, e conseqüentemente, uma vez que este mesmo mundo refletivo se mostre assaltado pela presença de um fenômeno sobrenatural, acaba o colocando diante de um aspecto do fantástico.

Portanto, o sinistro possui a capacidade de romper a lógica da realidade, apresentando uma outra dimensão onde o impossível se torna real, quebrando a racionalidade dos personagens, que são obrigados a confrontar essa nova natureza desconfortante, conforme cita o Roas:

Assim a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2014, p. 32).

Essa característica do fantástico onde o estranho surge dentro de uma lógica semelhante, é para Roas também um recurso que impera do próprio narrador, que na sua disposição recorre a elementos de referencialidade e similaridade dentro de técnicas e códigos de linguagem:

Essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto: recorrer a um narrador extradiagético-homodiagético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática, etc. (ROAS, 2014, p. 54).

Nesse contexto, Roas (2014) diz que uma vez constituída a dimensão de verossimilhança no texto, através dos citados recursos de linguagem, a inserção do elemento sobrenatural ganha retoques mais consistentes na ótica do leitor, e naturalmente, torna a presença do medo como um elo comum do gênero. O medo para o fantástico, no entanto, não é necessariamente físico, mas sim, abstrato, pois a ameaça rasga os véus da realidade aparente com a irrupção de uma anormalidade desconcertante, que o estudioso espanhol denomina de inquietude. Dessa forma, a inquietude é também uma característica das narrativas fantásticas, experiência possível da insurgência do sobrenatural diante da realidade constituída:

[...] o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como dito antes, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” [...] (ROAS, 2014, p. 61).

Desta maneira, dado o arcabouço conceitual e descritivo do fantástico para o teórico espanhol, podemos compreendê-lo como um gênero que envolve dinâmicas de sentido diversificadas, que necessitam da interpretação da transgressão da realidade, ou códigos de realidade para o leitor, em contato com a narrativa verossimilhante do texto e suas inferências intertextuais. Essa analogia primária prepara as bases para a entrada da irrupção do sobrenatural na obra, que quando presente, assalta a nossa lógica de mundo, e nos faz questionar junto dos personagens o nosso frágil conceito de possível e impossível, terminando naturalmente em provocar o medo e a inquietação diante do desconhecido. Na mesma medida, o fantástico contemporâneo é igualmente dinâmico no que diz respeito a sua capacidade de dialogia intermodal, não ficando restrito em termos de expressão somente no campo textual, como veremos adiante.

### ***A expressão do fantástico no cinema: o terror***

O cinema enquanto arte sígnica representa aqui o nosso outro elo de linguagem nessa abordagem intersemiótica que propomos, e em termos de fantástico, dentro da sua expressão fílmica, temos no subgênero terror, o seu maior nível de expressão e representação. A abordagem temática do terror no cinema é bastante ampla, com aspectos que envolvem o sobrenatural, o estranho e violência, a psicologia, a metafísica, entre outros, mas todos giram em torno de um conceito comum: o medo. Desde o lançamento da obra expressionista de O gabinete do Dr. Caligari, do diretor Alemão Robert Wiene, o terror cinematográfico ganhou diversas facetas e se tornou um dos gêneros mais assistidos pelo público, apesar de ainda não gozar do auge da crítica especializada. O medo que busca provocar o terror é a sensação compartilhada entre o fantástico literário, e o seu condizente no cinema, sentimento esse melhor conceituado pelas palavras de um dos mais renomados autores que discorreram sobre essa experiência: o escritor americano H.P. Lovecraft:

O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do rufar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. E, é claro, quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Já para Stephen King, outro importante escritor do gênero terror na literatura, este possui além da força de imprimir medo, um valor artístico capaz de elevar esta inquietação com a relação de panoramas sociopolíticos e socioculturais, ou seja, o terror pode ultrapassar a simples posição do medo pelo medo, e se comunicar através de subtextos com dilemas, tensões e tabus vividos por uma sociedade:

Frequentemente, o filme de terror aponta ainda mais para dentro, procurando aqueles medos pessoais enraizados — aqueles pontos de pressão — com os quais todos temos que aprender a lidar. Isso adiciona um elemento de universalidade ao processo, e pode vir a produzir um tipo de arte ainda mais verdadeiro (KING, 2012, p. 134).

O conceito de King (2012) a respeito do terror aproxima-se da esfera fantástica de Roas (2014), quando na sua intertextualidade, o escritor americano retoma o aspecto de verossimilhança disposto entre leitor/espectador, na sua relação com o insólito. Para King (2012), o terror equaliza-se ao se comunicar por meio de subtextos, com os medos extratextuais da sociedade, trazendo à tona o que se entende por medos sociais. Esses medos sociais, por assim dizer, produzem um campo mais prolífico ao terror do que os medos pessoais, devido ao seu caráter polifônico, como explicita a doutora Petra Pastl Montarroyos de Melo:

Já os medos sociais, são aqueles universais, porém que funcionam a depender da nacionalidade e do momento em que as pessoas de determinado país se encontrem. Porque livros e filmes são meios de comunicação de massa, o campo do horror, ao longo dos anos, tem sido, muitas vezes, capaz de se sair melhor quando trata dos medos sociais, do que dos medos pessoais (MELO, 2017, p. 127).

Para exemplificar melhor essa analogia de medos sociais no gênero terror, King (2012) cita os filmes: *A invasão dos discos voadores*, de Fred F. Sears, e *Invasores de Corpos*, do americano Philip Kaufman, como obras que dialogam através da sua



narrativa com subtramas políticas, que envolviam a xenofobia e repressões sociais, típicas do macarthismo nos EUA, como explicita novamente a doutora:

No filme “Os Invasores de Corpos” as pessoas são substituídas por clones alienígenas, preservando sua aparência, mas passando a apresentar comportamentos estranhos, fora dos padrões das normas da sociedade. É uma analogia aos comunistas, pois diziam naquela época que qualquer um poderia aparentar ser o mesmo, seja um parente ou vizinho, mas seu comportamento por trás seria subversivo e esquisito. Havia muito receio de ter comunistas por perto, “disfarçados” de cidadãos comuns (MELO, 2017, p. 127-128).

No entanto, sem desforçamos do nosso conceito de fantástico, o terror cinematográfico não se vincula apenas através de subtextos. O medo do desconhecido, assim como para Roas (2014), neste subgênero também se instala como um mecanismo comum, sendo inclusive, segundo King (2012), um critério necessário e almejado, dada a inserção do sobrenatural diante dos olhos dos personagens e espectador, pois de acordo com o mesmo: “[...] o fato mais simples da ficção de terror, não importando a mídia que você escolher... o fundamento da ficção de terror, pode-se dizer, é este: você tem que apavorar a plateia” (KING, 2012, p. 217).

Em termos de linguagem cinematográfica, podemos dizer que ela consegue em suas interpretações equalizar as sensações do medo, sobretudo, por meio de sua força estética e gráfica. Nela, o espectador se torna uma testemunha que acompanha todas as dimensões daquilo que traz o horror através da experimentação do perigo, de acordo com o que sustenta o estudioso Ricardo Stabolito Junior: “A sensação de experimentar, mas não ter que estar no ambiente de extremo horror apresentado pelas obras permite que quem assiste sinta aquela emoção sem ter que se colocar necessariamente em perigo” (JÚNIOR, 2012, p. 03-04). Esse poder de reproduzir em imagens aspectos realistas, e assim despertar os sentidos e emoções do espectador, também é algo que destaca o crítico de cinema Marcel Martin:

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador. A perpeção do espectador torna-se afectiva a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa, e por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam (MARTIN, 2005, p. 32).

Dessa forma, o medo é um elemento possível na narrativa do cinema, dentro de sua expressão no gênero terror, se o pensarmos por meio da linguagem cinematográfica que desperta os sentidos através de imagens, algo que é próprio dessa arte. Esse artifício do medo pode ser gerado nas narrativas através do poder representativo da encenação, que mostra o desconhecido adentrando na realidade aparente dos personagens, com reflexo no espectador, em face do sobrenatural. Sobre o sobrenatural enquanto recurso, Roas (2014) anuncia essa mesma característica para o fantástico contemporâneo, ao levá-lo para o plano da verossilhança. O sobrenatural é aquilo que se infere diante do antinatural, ou seja, na figura do impossível e do extraordinário, sendo duas máximas do fantástico capazes de causar a inquietação e o desconforto, conforme conclui:

Esse sempre foi, na minha opinião, o poder do sobrenatural... ele destrói os laços entre as pessoas, ou entre as pessoas e seu mundo e, de certa forma, entre as pessoas e a essência mais íntima delas mesmas. E esta ruptura as deixa sozinhas e indefesas, urrando de terror diante da coisa em que foram forçadas a acreditar. Pois a crença é tudo; a crença comporta tudo. Sem a crença não há o terror. (KING, 2012, p. 02)

Outro elemento do cinema que merece destaque nessa criação do ambiente de inquietação, típico do gênero terror, é o suporte dos planos de câmera. A lente da filmagem se posiciona como os olhos do espectador, sendo por meio de seus enquadramentos que podemos denotar as expressões dos personagens, assim como personificarmos suas sensações, conforme suscita novamente Martin: “Mas a câmara do cinema sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público [...]” (MARTIN, 2005, p. 49).

Portanto, tanto a linguagem literária, quanto à cinematográfica, podem se relacionar no aspecto de despertar das sensações. Sendo a literária com a sua disposição de simbolizar, e a cinematográfica com a sua capacidade de estimular os sentidos por meio do recurso imagético, e da expressividade cênica, assim o terror no cinema consegue se valer desses dois atributos linguísticos, pois possui em sua constituição o uso da narrativa, e a expressão icônica da imagem, como veremos nas análises das cenas do

filme.

### **O fantástico no filme de O exorcista**

Considerada a maior obra do terror cinematográfico pela maioria da crítica especializada, O exorcista foi lançado originalmente em 1973 pela Warner Bros Pictures, com direção de William Friedkin. O roteiro é uma adaptação direta do romance homônimo lançado em 1971 nos EUA, e escrito por William Peter Blatty. A trama acompanha a história de Regan MacNeil, uma garota de 12 anos interpretada por Linda Blair, que passa a ser possuída por um demônio sumério chamado Pazuzu, para o desespero de sua genitora, Chris MacNeil, interpretada por Ellen Burstyn. Chris inicialmente se mostra cética com tal possibilidade, e procura respostas na ciência médica diante do agravamento da filha, mas quando a própria ciência falha diante de uma solução racional para o caso, a mãe, profundamente desafiada por conta do fenômeno, encontra na intervenção do exorcismo, ritualizado pelos padres Lankester Merrin e Demian Karras, respectivamente interpretados por Max von Sydow e Jason Miller, a única investida possível para salvar Regan.

Para pensarmos a obra dentro da perspectiva fantástica, vamos nos concentrar nas personagens de Chris MacNeil enquanto um referente que presencia junto do espectador, a progressão e o dinamismo do sobrenatural, para em seguida analisarmos a personagem de Regan MacNeil enquanto a intérprete que materializa o insólito diante do conjunto de realidade verossimilhante, por meio do artifício base da linguagem do cinema, que são as imagens.

#### ***Chris MacNeil: o fantástico rompe as barreiras da realidade.***

A personagem de Chris MacNeil desempenha um papel de destaque na trama, funcionando inclusive como um referente da distorção dessa fronteira que é a realidade. Dizemos isso, pois é ela quem denota para nós, espectadores, a dimensão do fantástico em relação aos compartilhados conceitos de verossimilhança.

Chris é uma atriz e mãe solteira, que divide a sua habitual rotina entre o trabalho, relacionamento com amigos e os cuidados com Regan. No entanto, o estado comum

daquela vida vai se liquefazendo, quando a filha começa a apresentar comportamentos estranhos e absurdos, o que compele Chris a busca ajuda da medicina. Nesse momento, em que a mãe vai em busca da medicina por conta dessa anormalidade com a filha, marca-se o prenúncio do fantástico no enredo, pois a partir dele, Chris terá suas crenças desafiadas até serem completamente exauridas com a realidade da possessão de Regan. Dessa forma, à medida que o estado da menina regride, vários tratamentos científicos se projetam, com o intuito de explicar as súbitas agressões e o temperamento obsceno de Regan. A figura 01, destaca um desses recursos, aqui representado por um estudo vascular cerebral completo, a fim de encontrar sinais ou indícios que pudessem concretizar disfunções neurológicas.

**Figura 1.** Estudo vascular cerebral



**Fonte:** Machado (2022)

No entanto, ao avançar dos exames e estudos médicos, nada se mostra eficaz para explicar os fenômenos em Regan, e a lógica de mundo, aqui representado pela ciência médica, vai progressivamente sendo corrompida pelo insólito. Esta ótica racional, é a visão de Chris, mas também é a referência do espectador, pois em toda a estrutura de espaço, tempo e representação de personagens, é verossimilhante a construção sógnica de mundo do espectador, que pode captar o crescimento da anormalidade surgindo na trama. E essa extraordinariedade é onde se expressa o fantástico.

Dessa forma, depois de colher fracasso com a neurologia, Chris passa a optar pela psiquiatria como recurso responsivo, através da hipnose. Mas novamente, a única coisa vaga que consegue colher é um suposto transtorno chamado de Possessão

Sonambuliforme, algo ainda impreciso e carente de mais estudos. Portanto nesse momento, com as bases racionais esgotadas, Chris recebe da própria equipe médica que contratou, a única alternativa cabível para confrontar aquele fenômeno vivido pela filha: um ritual de exorcismo. Essa confrontação se mostra insustentável para a mãe, sobretudo por ela ser agnóstica, mas explicita muito bem a irrupção do elemento sobrenatural, como agente da quebra dos conceitos lógicos de mundo, algo que é característico do fantástico. Em seu notório estudo intitulado: *The power of the west compels you!* - A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973), Carolina Suriz dos Santos destaca o significado deste momento para Chris:

Após todos os procedimentos médicos e a moderna ciência do século XX se mostrarem ineficazes, a protagonista deposita suas últimas esperanças em dois padres da Igreja Católica para salvarem sua filha do mal que gradativamente a destruía. O antagonista da história é a entidade demoníaca que reside no corpo de Reagan e que levanta o grande tema do filme: a dúvida e a fé em um mundo predominantemente cético, moderno e científico (SANTOS, 2022, p. 17).

Nesse ínterim, a possessão metafísica da filha pela entidade demoníaca Pazuzu, ali mesmo no espaço da cidade americana de Georgetown, condiciona o surgimento do fantástico para Chris, que se vê diante de uma nova realidade, uma nova dimensão que até então parecia inexistente, e que segundo seu senso comum, seu conjunto de regras da realidade, não poderia ser concebido, mas mesmo assim está lá, existe diante de si, e ela deve confrontar o extraordinário daquilo. Portanto, dada essa abordagem, Chris nos posiciona igualmente frente ao sobrenatural, considerando que a construção reflexiva do enredo nos contextualiza aquela realidade, e o medo surge, conforme Roas (2014), como um resposta natural a essa provocação imagética. A figura 02, e figura 03, demonstram essa reação diante do desconhecido, e da ameaça do sobrenatural na personagem, usando o próprio enquadramento da câmera para enfatizar o horror na face de Chris MacNeil.

**Figura 2.** Chris estupefata diante do fantástico

Fonte: Machado (2022)

**Figura 3.** A ameaça ronda o mundo da personagem

Fonte: Machado (2022)

### ***A possessão de Regan MacNeil pelo demônio Pazuzu***

Se na personagem de Chris, o fantástico se posiciona no limiar da descrença até que toda ela seja exaurida, em Regan, ele se materializa de forma indiscutível. Desde o principio da narrativa, podemos observar a normalidade da vida entre mãe e filha, que morando juntas, nos referenciam toda uma expressão comum de realidade. Contudo, como já vimos na personagem da mãe, Regan é tomada por uma série brusca de violência e obscenidade, e isso se marca logo após a menina brincar com um tabuleiro Ouija, que segundo a cultura espiritualista, teria a capacidade de se comunicar com espíritos. A partir desse ponto, onde o mundo constituído é assaltado por uma outra realidade que progressivamente evolui até a inevitável possessão demoníaca, o

fantástico se estabelece, como nos diz o autor espanhol: “Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo” (ROAS, 2014, p. 110).

Ao avançar da imperatividade do fenômeno, logo após a medicina falhar quanto ao estado de Regan, um conjunto de cenas que demarcam o fantástico por meio da possessão da personagem, se dá inicialmente no momento em que a garota já em estado deplorável e assustador, falando com uma voz alterada e violenta, recebe Chris em seu quarto, quando esta ouve um grito. Chegando no cômodo, depara-se com objetos sendo arremessados em disparada contra as paredes, como mostra a figura 03, sem nenhum sinal físico que possa explicar o fato, além da ação de telecinese, por parte do demônio.

**Figura 4.** Objetos arremessados por telecinese



**Fonte:** Machado (2022)

Em seguida, Regan levanta da cama, esbofeteia Chris no rosto com uma força sobrehumana, e observamos uma cadeira se mover sozinha, bloqueando a porta, ao mesmo tempo em que um armário também se desloca, agora para cima da mãe que está no chão. Enquanto Chris se recua do armário, tanto a personagem da mãe, quanto nós, espectadores, somos confrontados com a expressão imagética da figura 05, que mostra Regan, dobrando o seu pescoço num ângulo impossível de 180 graus, para o terror dos referentes.

**Figura 5.** Regan contorce o pescoço**Fonte:** Machado (2022)

Com a natureza da possessão emergida, Regan enfrenta o ritual de exorcismo dos padres Merrin e Carras. Aqui o fantástico já atingiu o seu ápice, o que agrega no espectador e personagens, o efeito inquietante do sobrenatural, no consoante ao avançar da quebra de paradigmas, o que nos permite confirmar: “O fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível, porque é impensável.” (ROAS, 2014, p. 55). Na sequência, duas outras cenas podemos visualizar a presença do fantástico, que reside no ato do ritual, quando o demônio passa a agir com mais ímpeto sobre Regan e os padres. Ao iniciar o ritual de exorcismo, o ser metafísico responde violentamente contra as palavras dos padres, e em um dado momento a cama onde Regan está amarrada levita alguns palmos do chão (figura 06) e um grande tremor acomete o quarto, para assombrosamente Regan também levitar diante dos olhos atônitos dos padres (figura 07).

**Figura 6.** A cama levita**Fonte:** Machado (2022)



**Figura 7. Regan levita****Fonte: Machado (2022)**

Diante disso, no clímax da obra, com as investidas religiosas dos exorcistas, depois de muitos eventos sobrenaturais observados, o demônio o qual a narrativa nos apresenta desde o início como Pazuzu, uma entidade da antiga Suméria, faz-se presente em um primeiro momento durante a ritualização (figura 08) e, de forma mais clara, quando Regan se dessamarra da cama, (figura 09), para o espanto dos Padres Merrin e Karras, momento do qual o fantástico adquire todas as suas formas estudadas até aqui, sendo os efeitos do mesmo potencializados por intermédio da dimensão representativa do cinema, diante das características icônicas que este possui, e perpassa ao espectador.

**Figura 8. A face de Pazuzu****Fonte: Machado (2022)**

**Figura 9.** A personificação de Pazuzu

Fonte: Machado (2022)

### Considerações finais

A análise do *corpus*, por meio do nosso aporte teórico, nos permitiu constituir em primeira instância, a base dialogal entre literatura e cinema por intermédio do campo semiótico, onde a linguagem cinematográfica foi de suma importância para entendermos como seus códigos de expressão podem despertar os mais diversos sentidos, e entre eles, o do medo. A relação mostrou-se fundamental para compreendermos a extensão objetiva do trabalho, com os alicerces centrais de Plaza (2003) e Santaella (1983). Em seguida, o fantástico contemporâneo pôde se caracterizado nos estudos de Roas (2014), de onde depreendemos sua focalidade no surgimento de um fenômeno que rompe a malha da realidade e de um contexto de mundo narrativo, colocando personagens e leitores diante de um novo paradigma, desconhecido até então. Essa nova realidade causa estranhamento, e inquietude aos interpretantes, pois o contexto onde a narrativa se constrói é análogo tanto para os personagens, quanto para os leitores, uma vez que se aplica o recurso de verossimilhança para alcançar tal feito.

Essas características basais puderam ser demonstradas na obra fílmica de O exorcista, através de nossa análise documental por meio do arco narrativo das personagens principais, e foi possível, dessa forma, destacar diversos pontos de disposição do gênero fantástico. O filme apresenta um enredo notório desse gênero, demonstrando cumprir em muitos aspectos as considerações de Roas (2014) sobre ele, e isto se nota desde a opção pela reflexividade da história, no que diz respeito à própria

representação de mundo dos espectadores, gerando o elo de verossimilhança com este, até a presença da possessão demoníaca como elemento sobrenatural que assalta a realidade aparente, e lança personagens e espectadores na presença do desconhecido, e do inominável, suscitando a surpresa e o medo.

Dessa maneira, entendemos neste trabalho a demonstração desse diálogo como possível, ainda que reconheçamos a abertura de maiores observações para análises do fantástico, não apenas nas interfaces do próprio texto do filme, como também, nas demais manifestações expressivas. O fantástico quando estudado pelo prisma semiótico, pode e deve absorver uma gama muito maior de interpretações com outras formas de mídias, o que inclui música, teatro, arte plástica, jogos eletrônicos e, claro, o próprio cinema. Portanto, espera-se que este trabalho possa ser útil para demais estudos dessa natureza.

## Referências

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In: Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o fenômeno do horror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOVECRAFT, Howard Philips (1987). **O horror sobrenatural na literatura**. João Guilherme Linke (Trad.). Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MACHADO, Leandro Gonçalves. **Literatura e cinema**: um estudo sobre o fantástico em O exorcista de William Friedkin. 2022. 61 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Breves, 2022.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELO, Pastl Montarroyos de. **Cinema do medo**: um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror. 2017. 216 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

**O exorcista** – A versão do diretor. Direção: William Friedkin. Intérpretes: Linda Blair, Ellen Burstyn, Max von Sydow, Jason Miller. [S.I.]: Warner Bros., 2000. 1 DVD (133 minutos). Son., Color.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Carolina Suriz dos. **The power of the west compels you!**: a memória cultural orientalista no filme o exorcista (1973). 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/239039/001141178.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 mar. 2023.

STABOLITO JUNIOR, Ricardo. **O horror no cinema: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”**. Biblioteca *Online* de Ciências da Comunicação, [s.l.], 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Submetido em 22 de abril de 2023.

Aceito em 12 de junho de 2023.