

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR

SUSPENSÃO, SUSPENSE E NETFLIX

BAURU

2021

LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR

SUSPENSÃO, SUSPENSE E NETFLIX

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na Linha de Pesquisa de Produção de Sentido na Comunicação Midiática, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, realizada por Luís Enrique Cazani Júnior, com a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior e com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, como requisito para obtenção do título de doutor.

BAURU

2021

C386s	Cazani Júnior, Luis Enrique Suspensão, Suspense e Netflix / Luis Enrique Cazani Júnior. -- Bauru, 2021 222 p.
	Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Arlindo Rebechi Junior
	1. Suspensão. 2. Suspense. 3. Netflix. 4. Vídeo sob demanda. 5. Gênero do discurso. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 25 dias do mês de junho do ano de 2021, às 14:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de LUÍS ENRIQUE CAZANI JÚNIOR, intitulada **Suspensão, Suspense e Netflix**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES (Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / UNESP/Bauru, Professora Assistente Doutora LETICIA PASSOS AFFINI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista, Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Professor Adjunto RAFAEL DE LUNA FREIRE (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) / Universidade Federal Fluminense - UFF. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Observação:

A banca considera o trabalho aprovado, porém indica que sejam acatadas as recomendações das arguições no exemplar final.

Ano dois mil e pandemia,
Dedico esta tese às vítimas da covid-19.
Foram vidas suspensas definitivamente.
A dor assumiu o lugar da esperança e a lembrança ocupou o espaço que era da continuidade.
Que os culpados por esta tragédia social em que vivemos sejam responsabilizados!

AGRADECIMENTOS

Sou grato à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro e institucional conferido ao projeto de doutorado intitulado *A midiatização do âmbito de distribuição de conteúdo audiovisual e as ressignificações simbólicas do suspense na plataforma Netflix*, processo número 2017/25124-5, que originou esta tese.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

TU-DUM¹

Registro aqui os meus mais sinceros agradecimentos:

A Deus, que me rege e me guarda.

À minha mãe e minha irmã, Martha e Carolina, parceiras de vida.

Ao meu querido orientador, Arlindo Rebechi Jr, obrigado pela paciência, honestidade, atenção e sabedoria. Foram quase sete anos de trabalho, do mestrado ao doutorado.

Às minhas amigas, Neide Carlos, Daniele Seridório e Poliana Mendes.

Ao médico e amigo, José Maldonado Rojas Filho, que me auxiliou em certa encruzilhada, entre os tortuosos caminhos que compuseram esta jornada.

Aos colegas do doutorado, que superaram tantos problemas ao longo do percurso, além de uma pandemia.

Ao assistente administrativo do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp, Silvio Carlos Decimone.

Aos membros da banca de qualificação, Rafael de Luna Freire e Eliza Bachega Casadei, reconheço as inúmeras contribuições.

Aos membros da banca de defesa do doutorado, Rafael de Luna Freire, Eliza Bachega Casadei, Letícia Passos Affini e Marcelo Magalhães Bulhões, sou grato por terem aceitado participar desta ocasião.

À ou ao parecerista da FAPESP, suas sugestões enriqueceram minha tese.

À FAPESP pelo financiamento desta pesquisa.

Encerro, ressaltando que foi uma felicidade ter contado com vocês, Letícia e Arlindo, em meus projetos. Da graduação ao doutorado, orgulho de ter sido orientado por vocês, orgulho de ser unespiano.

Confesso que talvez eu não seja um ser entendível, mas sei que um dia eu farei sentido!

¹Popular grafia do som de abertura da plataforma *Netflix*.

RESUMO

Sob a denominação de suspense, um conjunto de ficção seriada televisiva vem se destacando, atualmente, por instigar a manutenção da fruição sob demanda além do período de duas horas, conforme uma mensuração divulgada pela *Netflix Media Center* no ano de 2016. Partindo desse pressuposto, a presente tese questiona: o que é suspense? Considera-se que existem oscilações em torno do vocábulo como referência de sentido. Realiza-se uma leitura dessa publicização do serviço sob demanda, examinando o *cópus* indicado com a nomeação, além de obras literárias e cinematográficas identificadas com o termo. Com Tzvetan Todorov (2017), compreende-se o suspense como gênero histórico e teórico. De um lado, dá-se uma atenção maior ao contexto, com o exame de textos de periódicos com menções ao suspense. Do outro, discutem-se aspectos conceituais e narrativos. Avalia-se a tipologia da narrativa policial todoroviana, onde o suspense aparece entre a história de mistério e negra (TODOROV, 2013). Como protocolo metodológico, centra-se na suspensão e na hesitação como categorias narrativas, extraídas da significação da palavra suspense, discutindo-as em histórias de inúmeras correntes da literatura, para entender quais suspensões possivelmente motivaram o leitor na fruição. Por fim, essas suspensões foram comparadas com suspensões do enunciado de suspense.

Palavras-chaves: Suspensão; Suspense; Vídeo Sob Demanda; Netflix.

ABSTRACT

Under the name of thriller, a set of television serial fiction has been standing out today for instigating the on-demand reception beyond two hours, as measured by *Netflix Media Center* in 2016. Based on this assumption, the thesis asks: what is suspense and thriller? It is considered that there are oscillations around this term as a meaning reference. This publicity of the service on demand is analyzed, examining the corpus indicated with the nomination, as well as literary and cinematographic works identified with the term. On the one hand, greater attention is given to context, with the examination of texts from periodicals with mentions of words suspense and thriller. On the other hand, conceptual and narrative aspects are discussed. From Tzvetan Todorov (2017), suspense is understood as a historical and theoretical genre. Furthermore, the typology of police narrative by Todorov (2013) is questioned, where thriller appears between mystery story and black series. As a methodological protocol, it focused on suspension and hesitation as narrative categories extracted from the meaning of the term suspense, discussing them in remarkable stories from numerous currents of literature, in order to understand which suspensions possibly motivated the reader in their enjoyment. Finally, these suspensions were compared with the suspensions of the suspense statement.

Keywords: Suspension; Suspense; Thriller; Video On-Demand; Netflix.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio de <i>The Trial of Mary Dugan</i>	26
Figura 2 - Anúncio de <i>Spellbound</i>	27
Figura 3 - Anúncio de <i>Woman in the Window</i>	28
Figura 4 - Anúncio de <i>Suspicion</i>	28
Figura 5 - Fac. Similar a <i>The Bioscope</i> sobre a mediação de eventos esportivos	32
Figura 6 - Fac. Similar a <i>The Bioscope</i> sobre <i>Dagmar</i> e <i>The Air Hank</i>	35
Figura 7 - Fac. Similar a <i>The Bioscope</i> sobre <i>The Man From Beyond</i>	39
Figura 8 - Fac. Similar a <i>The Bioscope</i> sobre Eddie Polo	39
Figura 9 - Anúncio de um dos primeiros livros publicados por Edgar Wallace	42
Figura 10 - Fac. Similar a <i>The Graphic</i> sobre <i>Murder</i>	47
Figura 11 - <i>Halloween</i> em <i>The Leicester Chronicle</i>	48
Figura 12 - Escala de maratonas da <i>Netflix</i>	49
Figura 13 - Realce inicial ao evento climático	131
Figura 14 - Ação esperada no sábado	132
Figura 15 - Garoto caminha com o artefato explosivo com a mensagem horária.....	132
Figura 16 - O tique nervoso do marido no início do filme.....	133
Figura 17 - Sequência que localiza e confirma quem é o assassino	134
Figura 18 - O centro da atenção em <i>Rope</i>	134
Figura 19 - Antecipações em <i>Rear Window</i> e em <i>Marnie</i>	135
Figura 20 - A estratégia hitchcockiana em <i>Bates Motel</i>	146
Figura 21 - Escala de consumo da <i>Netflix</i>	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - <i>Thriller</i> cinético	36
Quadro 2 - Referências de gênero em textos sobre <i>The Lodger</i>	45
Quadro 3 - Referências de gênero em textos sobre <i>Murder</i>	46
Quadro 4 - Afiliações de gênero dos seriados da <i>Netflix</i>	53
Quadro 5 - Extração da verdade nos livros estudados	89
Quadro 6 - O grau de incerteza proveniente da suspensão	103
Quadro 7 - Técnica de suspensão narrativa nos movimentos antecessores ao suspense	104
Quadro 8 - Parâmetros levantados do suspense todoroviano	114
Quadro 9 - Técnica de suspensão narrativa extraídas	141
Quadro 10 - Técnica de suspensão em obras televisivas de <i>serial killer</i>	147
Quadro 11 - Principais eventos envolvendo a locação física	169
Quadro 12 - Serviços oriundos de estruturas clássicas distributivas.....	182
Quadro 13 - Novos atores e serviços de vídeo sob demanda	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	20
<i>Thriller e Suspense: abordagem histórica e cultural</i>	20
1.1 <i>Thriller e suspense</i> associados com gêneros no <i>The Bioscope</i> , de 1908 até 1932	24
1.1.1 <i>Thriller Suspense, Suspense Thriller e Suspense</i> como indicação de gênero	25
1.2 <i>Suspense</i> no periódico <i>The Bioscope</i> , no período de 1908-1932	29
1.3 <i>Thriller</i> no periódico <i>The Bioscope</i> , no período de 1908-1932	32
1.4 Hitchcock e seus filmes pelos jornais ingleses das décadas de 1920 e 1930	43
1.5 <i>Thriller de Terror: Psycho e Halloween</i>	47
1.6 Abordagem cultural dos seriados de <i>thrillers</i> da <i>Netflix</i>	49
CAPÍTULO 2	57
<i>Suspense: suspensão e hesitação</i>	57
2.1 Suspensão na ação de narrar	60
2.2 Tensionamento e temporalidade	64
2.3 Previsibilidade e possibilidades resolutivas	66
2.4 A busca pelas suspensões e hesitações específicas	69
2.5 Suspensão e hesitação sob a égide do suplício	72
2.6 Suspensão e hesitação à luz do encarceramento e da racionalização do inquérito	88
2.7 Suspensões encontradas	101
CAPÍTULO 3	105
<i>Discursos sobre o Suspense</i>	105
3.1 Entre romance de enigma e negro: o suspense literário descrito por Todorov	106
3.1.1 Suspense literário	113
3.1.1.1 Suspensão do Suspense literário	115
3.2 A voz do narrador e a hesitação	120
3.3 Efeitos de sentido	122
3.4 Suspense cinematográfico	125
3.4.1 Suspense de Hitchcock	127
3.4.1.1 Suspensão proposta por Hitchcock	130
3.5 Suspense proposto por Todorov versus Suspense executado por Hitchcock	136

3.6 Do crime múltiplo ao crime de assassinato em série dinâmico.....	138
3.7 Suspenses encontrados na <i>Netflix</i>	142
3.8 De onde vem e para onde vai o suspense?	148
3.9 A efetividade do suspense na plataforma sob demanda <i>Netflix</i>	151
CAPÍTULO 4.....	153
Netflix como Vídeo sob Demanda (VoD).....	153
4.1 Demanda.....	154
4.2 Vídeo	156
4.3 Vídeo sob demanda: redirecionamento de conteúdo e remediação de meios	158
4.4 A estruturação das atividades de entrega de vídeo doméstico	160
4.5 Da estruturação à mediação	175
4.6 <i>Netflix</i> como estrutura mediada.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta tese dá continuidade aos estudos que foram realizados durante o mestrado². Naquela ocasião, procurou-se entender o acesso fragmentado da telenovela *Avenida Brasil* na plataforma *Gshow* e *Globoplay* para não-assinantes desses serviços. Ao encontrar o capítulo desmembrado em vários vídeos, cabia ao público selecionar os trechos que desejava assistir e constituir sua linha de fruição personalizada.

O enunciado da telenovela reflete as condições de sua recepção que é agendada e seriada. Interrogou-se sobre a importância de situações climáticas, criadas a partir da elevação da tensão, quando elas são associadas com a ruptura da exibição, naquilo que se denomina como “gancho”, seja no final de cada bloco ou capítulo. Como a cena ou a sequência se torna um vídeo isolado sob demanda, reforçou-se a necessidade da presença dessa estratégia em cada uma das parcelas para a promoção do interesse, mesmo que, como ficou demonstrado por meio de um exame de visualizações, ela não garanta sua procura para restabelecimento do desenvolvimento narrativo suspenso. Havia uma preferência temática e uma busca pelos eventos ou núcleos centrais nessa experiência marcada pelo reinício constante.

Dessa forma, a dissertação de mestrado reuniu essas discussões a respeito de dois modos de obtenção de conteúdo audiovisual com rompimentos na experiência, dedicando uma atenção especial ao clímax. Próximo de sua apresentação, ocorreu a publicização de pesquisa realizada pela *Netflix*, demonstrando que o enunciado de suspense estimula a permanência do público na assistência assíncrona de obra elaborada em episódios. Esse gênero do discurso explora com afincado o tensionamento, que vinha sendo importante elemento de investigação. Outrossim, esse atestado de efetividade acerca da continuidade em modalidade de consumo também pesquisada motivou sua escolha como tema no doutorado. O olhar lançado foi prioritariamente nas histórias ao invés do meio. Procurou-se entender o que foi chamado de suspense e o que entusiasma seu espectador.

Segundo mensuração realizada pela *Netflix Media Center* divulgada no dia 8 de junho de 2016, seriados de suspense ou de *thriller* instigaram a manutenção da fruição por maior tempo, com acesso superior à duas horas. Algumas locuções com origem na língua inglesa, tais como *binge-watching* ou “consumo doentio” e *at all once* ou “tudo de uma só vez”, são empregadas para sinalizar essa prática com métrica no assistir. A *Netflix* listou como as produções que são “devoradas”, ou seja, assistidas rapidamente dessa tradição: *Dexter* (2006), *Sons of Anarchy*

²CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela *Avenida Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143799>, Acesso 20.05.2021.

(2008), *Breaking Bad* (2008), *The Killing* (2011), *Bates Motel* (2013), *The Fall* (2013) e *The Following* (2013). Essa recepção não-linear permite o manuseio do fluxo de transmissão, seja para avançar, para retroceder ou para selecionar outras parcelas ou novos artefatos. Pressupõe-se que sua suspensão e hesitação distanciam o assinante do “controle remoto”. Naturalmente, as produções citadas foram aqui exploradas.

No princípio, por conhecer essas tramas, estranhou-se denomina-las como suspenses. Isso gerou o questionamento principal: afinal, o que é suspense? Como esse nome perpassa o teatro, a literatura, o cinema e a televisão, sendo utilizada, portanto, em inúmeras esferas de ação e há muito tempo, indagou-se sobre a possibilidade de mudanças no objeto de sentido que estabelece essa referência. Ela tem perseverado como indicação. E as vinculações? Presume-se que tenham ocorrido ressignificações. Com isso, estabeleceu-se que objetivo aqui não é definir o que é o suspense, mas o que foi e o que tende a ser, já que tanto o processo de designação como também a modelagem do substrato linguístico correspondente foram julgados contínuos e dinâmicos.

Resgatou-se um trecho da série *90210*, que estreou em 2008, para ilustrar narrativamente a discussão, que será aprofundada nas páginas seguintes. No episódio número vinte, da terceira temporada, Annie e seus amigos estão a caminho de uma sessão de cinema acompanhados da atriz veterana Marla Templeton na limousine. As personagens foram interpretadas por Shenae Grimes e por Sally Kellerman, respectivamente. Tentando estabelecer um diálogo com Marla, que participou em sua juventude da obra que todos eles assistirão, Annie avalia: “É um *thriller*, certo?”. Já a atriz é reticente: “Depende do que chama de *thriller*”. A garota até tenta associar seu enredo com outros produtos similares, mas a conversa não avança com a senhora.

A cena demonstrou que o entendimento sobre um gênero do discurso pode variar, ainda mais temporalmente. Porém, deve sobressair algum elo, que é compartilhado e reconhecido; deve existir um mínimo; o problema é determiná-lo. Esse elemento comum é corriqueiramente comparado ao gene em alusão à teoria genética, de onde proveio a nomenclatura. É qualidade que pode ser subjugada ou valorizada em elaborações ou combinações. Nesta tese, a suspensão e a hesitação foram definidas como componentes primordiais, oriundas do sentido etimológico do termo suspense.

Como conceito fundamental, é preciso indicar o que é compreendido como a suspensão. Esse termo sinaliza uma descontinuidade, algo que foi interrompido, além de uma busca que é fincada no horizonte a ser concretizada, que fica ali “pendurada” para orientação do público. Se anteriormente o gancho expressava esses sentidos em dados momentos, aqui a ruptura é tida como intrínseca e se apresenta a cada desenrolar do narrar. Ela possui o tensionamento e a

temporalidade como alguns de seus norteadores. Questionou-se previsibilidade, levantaram-se suas possibilidades resolutivas e buscaram-se configurações específicas.

Considerou-se gênero do discurso como indicação sintética de significado, isto é, um nome que resume e identifica conjunto de obras com expectativa, elemento ou proposta similar. Ele revela, portanto, uma linhagem. Por detrás dessa palavra específica, existe um processo: inúmeras produções semelhantes foram geradas e atribuições foram postas até que se chegasse nessa representante. O gênero auxilia o assinante em uma seleção arbitrária e na constatação do caráter de história já pré-definida, sendo um elemento fundamental na catalogação do vídeo sob demanda. O conhecimento sobre essa tradição deve se refletir no item escolhido ao menos em parte. Alguns espectadores utilizam esse saber para fincar o anseio a ser atingido; outros para ser superado; é ponto de partida ou de chegada, respectivamente. A constituição de repertório torna-se importante na medida que favorece distinções. Assim, renova-se o saber a cada assistir. Seguindo a concepção foucaultiana que “o conhecimento só pode ser uma violação das coisas a conhecer e não percepção, reconhecimento, identificação delas ou com elas” (FOUCAULT, 2002, p.18), a mirada de artefato sob essa rotulagem pode gerar frustrações ou estranhamentos, como o que ocorreu na mirada inicial da pesquisa da *Netflix*.

O gênero do discurso não é só uma sinalização característica: é referência de localização. Um catálogo audiovisual é composto por várias categorias, estando os gêneros entre elas. Na inserção de um conteúdo nesse ambiente virtual, realiza-se a avaliação prévia de sua natureza sob a égide das noções organizativas da aplicação e/ou seguem-se as diretrizes propostas pela entidade produtora na publicização. Podem existir várias indicações³, seja com o intuito de não se restringir o artefato a uma classificação para favorecer sua escolha, ou até mesmo por possuir acentuado caráter híbrido. A título de ilustração, o clássico filme *Halloween* (1978) foi lançado com as atribuições de *thriller* e de *horror*, como poderá ser visto no Capítulo 01, mas hoje é encontrado na *Amazon Prime Vídeo* apenas com a segunda vertente. Outro exemplo é *Psycho* (1960), disponibilizado no *Telecine Play* na seção correspondente em português (*suspense*). A atividade de indexação articula grupos, raramente individualiza objeto. Quando há dificuldades no enquadramento, pode-se propor novo quadro. Caso não haja associação inicial, é passível de que seja atribuída uma ou várias nessa entrada⁴.

Com o suspense no vídeo sob demanda, é o fruidor “quem dosa a quantidade de ansiedade que pode suportar” (PALLOTINI, 2012, p.51). A indicação desse favorecimento a continuidade

³Rick Altman (2000) relata situação semelhante na divulgação de filmes pelos estúdios, que tende a ser diversa.

⁴Vale destacar que há posições ou vínculos mais efêmeros, como “lançamentos”. Outros perduram mais tempo.

atestado pela plataforma levou à procura por elementos que motivam seu consumo, traduzidos neste trabalho na concepção da existência de suspensões, responsável pela verve.

O estudo sobre o gênero de suspense compreendeu os dois entendimentos propostos por Tzvetan Todorov (2017): histórico e teórico. O primeiro capítulo reúne as considerações sobre a primeira perspectiva. A partir das discussões de Jason Mittell (2001) e de Rick Altman (2000), lançou-se o olhar fora da obra, debruçando-se sobre publicações a respeito dela. Durante esta pesquisa, priorizou-se o contexto inglês no período de 1908 até 1932 para vislumbrar a atuação de Alfred Hitchcock antes e depois do seu aparecimento. Partiu-se do periódico *The Bioscope*, especializado em cinema, sendo, posteriormente, expandido o escopo pela quantidade limitada de material trazido por ele. Como questões que nortearam este capítulo: o que já foi chamado de suspense? As sentenças *thriller* e *suspense*, que hoje identificam certa estratégia, diretor ou estrutura eram relacionadas com outros enredos? A que elas se referiam? Não se pretende expor todos os elos, mas ver se ocorreram oscilações de sentido. A seção traz ao final apreciação dos seriados publicizados pela *Netflix* como suspense, realizada a partir de textos da imprensa da época de lançamento de cada um deles. O percurso auxiliou na leitura da tipologia de Todorov (2013), principalmente, quanto ao limiar tênue da distinção da história de mistério, negra e de suspense.

O segundo e o terceiro capítulo consideram o suspense como gênero teórico (TODOROV, 2017). Isso quer dizer que foram priorizados os aspectos conceituais nas seções. O capítulo 02 contém a revisão bibliográfica. Outrossim, discutem-se a suspensão e a hesitação como dois elementos extraídos da etimologia do termo *suspense*, vislumbrados narrativamente no romance inglês, gótico, Newgate, sensacional, mistério e negro. Para ilustração, foram selecionadas as obras *Robinson Crusoe*, *Os Segredos de Lady Roxana*, *As Confissões de Moll Flanders*, *O Castelo de Otranto*, *Frankstein*, *Oliver Twist*, *The Newgate Calendar*, *A Dama de Branco*, *A Pedra da Lua*, *Drácula*, *Um Estudo em Vermelho*, *Assassinatos na Rua Morgue*, *A Loira do Bar Bambu* e *O Falcão Maltês*. Questionou-se, idem, a que viés suas suspensões se alinharam: sob a égide do suplício ou à luz do encarceramento? Ao final, foram listadas as suspensões, colocadas aqui como responsáveis por gerar entusiasmos nas leituras das obras. E como seriam as suspensões do enunciado do suspense? Seriam diferentes? São indagações que estão no cerne do Capítulo 3.

O terceiro capítulo possui uma reflexão sobre a tipologia da narrativa policial de Todorov (2013). Em seguida, foram extraídas as suspensões dos suspenses literários citados diretamente ou indiretamente pelo autor: *Puzzle for Fools*, *Puzzle for Fiends* e *The Talented Mr. Ripley*. Posteriormente, foram investigadas as suspensões nas produções: *Sabotage* (1936), *Young and*

Innocent (1937), *Rope* (1948), *Rear Window* (1954), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964) dirigidas por Hitchcock; suspenses de terror *Halloween* (1978) e *Friday 13th* (1980); e nos seriados mencionados na divulgação da *Netflix*, sempre comparando-as. A contraposição dos discursos sobre o suspense e a constatação de variações em parâmetros narrativos permitiu estabelecer o caminho pelo qual o suspense tem percorrido. Em especial, a comparação das suspensões mostrou uma possível vinculação entre as obras.

O quarto capítulo descreve o vídeo sob demanda como modalidade de recepção, onde se insere a *Netflix* e o gênero de suspense, entendendo várias propostas, tais como videolocadoras, repositórios virtuais e serviços de *streaming*, através da teoria da estruturação e da midiatização. Prepara-se, este caminho para o entendimento do suspense começa agora!

CAPÍTULO 1

THRILLER E SUSPENSE: ABORDAGEM HISTÓRICA E CULTURAL

“Cause this is thriller
Thriller night
And no one's gonna save you
From the beast about to strike”

Michael Jackson – “Thriller”

1 *Thriller e Suspense: abordagem histórica e cultural*

Em seu estudo sobre a literatura fantástica, Tzvetan Todorov (2017) distinguiu os gêneros históricos dos teóricos em exame que partiu da leitura do texto *Anatomy of Criticism*, escrito por Northrop Frye. Na visão de Todorov (2017, p.18), “os primeiros resultariam de uma observação da realidade literária; os segundos, de uma dedução de ordem teórica”. O autor demonstrou a transformação de uma noção na outra. Há tendência de dissociar elos importantes de formação no processo, mesmo considerando o viés histórico presente no teórico. Ao analisar as categorias que propôs Frye, ele constatou que oito delas não possuíam existência concreta, isto é, foram apenas relações classificatórias vislumbradas. Dessa forma, é importante entender uma estrutura entre seu aparecimento e sua teorização, entre materialidade e desconstrução, entre o que é efetivo e o que é possível.

A organização desta tese seguiu, então, esta asserção: ao passo que este capítulo valoriza a dimensão histórica do suspense com recenseamento de material jornalístico e publicitário, o segundo e o terceiro capítulo reúnem aspectos mais conceituais com avaliação de produções. Embora a abordagem cultural esteja à frente nesta apresentação, ela foi feita em um segundo momento, requerida pelo insucesso⁵ de Todorov (2013) como referência principal em definir o suspense em sua tipologia da narrativa policial, necessitando de aprofundamento nessa direção. Procurou-se avaliar o que já foi chamado de suspense. Outrossim, o vínculo compulsório com o crime foi questionado, levando a se averiguar a possibilidade da existência de outras relações que foram descontinuados com o passar do tempo. Dessa forma, esse enfoque mostrou-se mais necessário do que complementar.

Sobre a historicidade do gênero televisivo, Jason Mittell (2001) defendeu a necessidade de superar os modelos abstratos gerados pelo afastamento contextual, propondo um olhar sobre os metatextos, ou seja, documentos que tratam de certa obra:

Embora os gêneros sejam categorias de textos, os próprios textos não determinam, contêm ou produzem sua categorização. As categorias genéricas são intertextuais e, portanto, operam de forma mais ampla do que dentro do domínio limitado de um texto de mídia. Embora os textos certamente carreguem marcas típicas dos gêneros, não são essas convenções textuais que definem o gênero. Os gêneros existem apenas por meio da criação, circulação e recepção de textos em contextos culturais. (MITTELL, 2001, p.7-8, tradução nossa)⁶.

⁵Conforme discutido no capítulo 03, Todorov (2013) distinguiu história de mistério e de detetive da série negra, situando o suspense entre essas duas categorias. Logo, ele seria o indistinto nessa tentativa de catalogação.

⁶Texto original: “*Although genres are categories of texts, texts themselves do not determine, contain, or produce their own categorization. Generic categories are intertextual and hence operate more broadly than within the bounded realm of a media text. Even though texts certainly bear marks that are typical of genres, these textual conventions are not what define the genre. Genres exist only through the creation, circulation, and reception of texts within cultural contexts*”.

Consoante com Mittell (2001) sobre essas enunciações (2001), Rick Altman (2000) notou que o gênero é um conceito arbitrário, que fornece referência de sentido para ações diversas. A expectativa trazida por uma atribuição pode sofrer variações em longo prazo. Então, ele sugere o estudo da terminologia empregada na publicização do filme na época de lançamento, atentando para a adjetivação e substantivação nas denominações. De acordo com Altman (2000, p.167, tradução nossa), “não devemos considerar o gênero a partir das propriedades dos textos, mas como produto derivado da atividade discursiva⁷”. Essas indicações são vistas como valores que são construídos, passíveis de redefinição e oferecidos intencionalmente para uso coletivo.

Primeiramente, o substantivo recebe uma nova direção, demonstrada pelo acréscimo de adjetivo que o modifica. Em seguida, essa diretriz torna-se preponderante: ela “supera a função adjetiva e descritiva para consolidar uma identidade como um substantivo⁸” (ALTMAN, 2000, p.60, tradução nossa). O nome sugere uma relação enquanto o elemento caracterizador revela alteração no pensamento. A independência desse atributo denota a conquista de especificidade: “quando o adjetivo descritivo é convertido em substantivo categórico, ele se livra da tirania do nome⁹” (ALTMAN, 2000, p.81, tradução nossa).

Altman (2000) estabeleceu duas origens dessas construções textuais: a crítica e a criativa. Dissociada da cadeia audiovisual, lança-se um olhar revisionista na crítica com o objetivo de discutir as propriedades de criações de modo organizativo. Já na criativa, pesquisa-se o filme de sucesso para extrair as potencialidades que justifiquem seu triunfo para serem empregadas em derivados. Assim, “estúdios preferem fundar ciclos (que são exclusivos) em vez de gêneros (que são sempre compartilhados)¹⁰” (ALTMAN, 2000, p.93-94, tradução nossa).

Como hipótese de trabalho, sugiro que os gêneros surgem fundamentalmente de duas maneiras diferentes: como uma série relativamente estável de premissas semânticas que evoluem através da experimentação sintática até se tornar uma sintaxe coerente e durável ou pela adoção por uma sintaxe existente de um novo conjunto de elementos semânticos. (ALTMAN, 2000, p.299, tradução nossa).¹¹

Além dessas duas perspectivas, há a pragmática, com a significação vinculada à recepção.

⁷Texto original: “*debemos considerar al género no como una cualidad de los textos, sino como un producto derivado de la actividad discursiva*”.

⁸Texto original: “*abandonó su función adjetiva y descriptiva y adoptó su identidad como sustantivo genérico*”.

⁹Texto original: “*Cuando un adjetivo descriptivo se convierte en un sustantivo categórico, si lebera de la tirania del nombre*”.

¹⁰Texto original: “*Si a estas dos observaciones le añadimos el hecho de que los estudios prefieren fundar ciclos (que son exclusivos) antes que géneros (que siempre se comparten)*”.

¹¹Texto original: “*Como hipótesis de trabajo, sugiero que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos*”.

Esses apontamentos instigaram uma discussão acerca do processo de denominação do suspense: do provável emprego do termo como adjetivo, e sua autonomia como substantivo. O primeiro passo foi definir o material para vislumbrar esse fenômeno. Vinculado a tal enunciado, utilizou-se o diretor inglês Alfred Hitchcock para fincar a nacionalidade e o período da coleta, contemplando-a antes e depois de seu aparecimento no cenário audiovisual. Com isso, constataria não só como se deu sua associação, como também efeitos gerados pela sua atuação. Além de seu nome, foram buscados textos com as palavras *thriller* e *suspense*. Atentou-se para a existência de relações desses vocábulos com gêneros do discurso seguindo o entendimento de Altman (2000), ou seja, como adjetivo ou substantivo; posteriormente, para usos independentes.

Tanto *thriller* como *thrilling* derivam de *thrill*. No primeiro caso, o acréscimo do sufixo “er” gera uma palavra que indica que aquele é o promotor do sentido do radical. Já na segunda situação, o curso da sensação e a forma nominal do verbo de ação aparecem como significados. Segundo o *Dicionário Cambridge* (2020), *thrill* possui como sinônimo “intensa empolgação”, “excitação” ou “emoção”, não podendo restringir a comoção. Em seu livro acerca dos *thrillers* americanos, Martín Rubin (1999, p.07, tradução nossa), apresentou outra origem: “emoção, que vem da raiz do inglês médio que significa *perfurar*¹²”, ou seja, emana um entusiasmo ou “atravessamento” simbólico, estimulador ou criador de sensações. Já a sentença “suspense” é definida pela mesma fonte como emoção derivada de uma espera.

Selecionou-se o periódico *The Bioscope* para essa primeira incursão, publicação semanal que dedicou suas páginas à cinematografia, sendo recentemente digitalizada e disponibilizada no *The British Newspaper Archive*. Isso favoreceu a manipulação de um conteúdo que estava restrito à versão física. Presume-se ser pouco debatido no Brasil por essa natureza. De acordo com o arquivo, sua titulação refere-se ao bioscópio, um instrumento de projeção criado no ano de 1895 pelos irmãos Skladanowsky. Vale destacar ainda que *bioscope* também era sinônimo de cinema na Inglaterra. Seu período de funcionamento foi de 1908 até 1932, limites absorvidos na pesquisa. Como *The Pleasure Garden* estreou no ano de 1926, esse período permite avaliar o trabalho inicial de Alfred Hitchcock na indústria inglesa. Ainda, segundo a apresentação do *The Bioscope* no acervo, ele foi um jornal voltado para o mercado cinematográfico. Por dois momentos, foi necessária ampliação do escopo de pesquisa para todos os jornais da plataforma pela insuficiência de material, explicitada nas respectivas seções em que ocorreu isso.

Os textos possuem origem comercial (propaganda) e jornalística (notícias e resenhas). De um lado, são anúncios propostos pelo setor; do outro, textos direcionados prioritariamente aos

¹²Texto original: “*thrill, which comes from a Middle English root meaning to pierce*”.

seus integrantes. Deve-se considerar essa participação na esfera de ação, já que é importante na produção de sentido do conteúdo que é lido por esse público letrado inglês. Assim, passam-se em revista as significações dos termos selecionados, extraindo suas nuances ou modulações.

1.1 *Thriller e suspense associados com gêneros no The Bioscope, de 1908 até 1932*

Esta seção expõe o resultado do estudo dos termos *thriller* e *suspense* nas edições do *The Bioscope* por meio do *The British Newspaper Archive* de 1908 até 1932. Foram vistas relações dessas palavras com gêneros do discurso seguindo o que apontou Altman (2000). Para averiguar se ocorreram variações ou permanências nessas atribuições, dado relevante também sinalizado pelo autor, foi utilizada a *Internet Movie Database* (IMDb).

Em 23 de junho de 1910, página 48, a produção *The Hand of Fate* foi classificada como “*western thriller*”; no dia 20 de maio de 1915, página 28, *The Baker’s Double* foi apresentada como “*another Detective “Thriller” by Scott Campbell*”; em 22 de fevereiro de 1923, página 21, *The Flame of Life* foi chamada “*melodramatic thriller*”; e em 6 de outubro de 1927, página 16, *By Whose Hand?* foi definida como “*comedy thriller*”. IMDb não apresenta *thriller* como linhagem das obras, revelando que o elo não permaneceu. Nos anúncios, o vocábulo apareceu como substantivo. Ao invés de ter sido aplicado como qualidade aos enunciados tradicionais, essa recuperação de nomenclatura sugeriu que ocorreu o contrário: outras matrizes assumiram o papel modificador. A palavra *thriller* já refletia uma identidade para o público letrado inglês do *The Bioscope*, apta a fazer sentido como nome. Alguns usos desse termo entre aspas geraram questionamentos sobre sua relação com a norma culta, como ironia, aproximação ou ênfase; em todos esses casos, era capaz de nortear esse leitor

Nesse período em que são valorizadas figuras notáveis por trás e na frente das câmeras, foi localizada a indicação no anúncio de *The Test of Friendship* como um “*Edison thriller*” em 2 de março de 1911, página 48. Alguns textos jornalísticos reproduziram essa construção, como em 21 de fevereiro de 1924, página 40, nos quais existe a referência ao estúdio de produção “*New Fox Thriller*”; além de relacionamentos literários em 15 de junho de 1916, página 33, “*A Wilkie Collins Thriller*”, em 1 de janeiro de 1925, página 49, “*A Conan Doyle Thriller*” e em 10 de outubro de 1928, página 42, “*Drácula, o famoso thriller de Bram Stoker*”¹³. Em consulta à IMDb, viu-se que a conexão também foi superada.

¹³Texto original: “*Dracula, the famous thriller by the late Bram Stoker*”. Tradução nossa.

Além desses usos, há *thrilling* como derivação em diversos anúncios: em 21 de dezembro de 1911, página 818, “*thrilling action*” qualificou o ritmo de *Arrah-no-pogue*; e no dia 6 de novembro de 1913, página 456, a palavra apareceu na descrição de *The Right of Way*: “Uma das histórias de ferrovias das mais eletrizantes¹⁴”.

No resgate de vínculos da palavra *suspense* através do *The British Newspaper Archive* no *The Bioscope*, foram notadas raras filiações. Três anúncios apresentaram *suspense* associado ao *drama*: em 14 de setembro de 1916, página 997, o filme *The Strange Case of Mary Page* foi definido como “*dramatic suspense*”; em 1 de maio de 1919, página 08, *Twelve-Ten* apareceu como “*drama of mystery and suspense*”; e no dia 10 de julho de 1919, página 10, *Sealed Lips* foi classificado como “*drama of suspense*”. Em um texto jornalístico, de 17 de abril de 1929, página 33, *Trent’s Last Case* foi chamado de “*mystery suspense*”. Apenas *The Strange Case of Mary Page* e *Trent’s Last Case* estão catalogados na IMDb: “*drama*” e “*mystery*”, nessa ordem. Essa proximidade com o *drama* foi sublinhada em uma reportagem do dia 24 de outubro de 1918, página 19: “*suspense*, único elemento considerado absolutamente essencial para dramas fortes¹⁵”. Porém, *drama* era uma atribuição elástica, aplicada sem muito critério.

A colocação de *suspense* como um adjetivo, ainda que essa palavra também aparecesse como substantivo conjugado ou independente, gerou nova pesquisa para avaliar se ocorreu uma autonomia para indicação de gênero. Além do mais, buscou-se *thriller* associado com *suspense*, modo que não foi encontrado no *The Bioscope*, mas que foi vislumbrado como possível.

1.1.1 *Thriller Suspense, Suspense Thriller e Suspense* como indicação de gênero

Nova pesquisa foi realizada em todo o acervo do *The British Newspaper Archive* de 1900 até 1946 objetivando avaliar se o vocábulo *suspense* foi empregado na classificação de obras e se *thriller* foi associado com *suspense* nas nomeações. São amostras provenientes de dezessete jornais do Reino Unido que não estavam diretamente relacionados com a indústria do cinema. Os textos e os anúncios estão em consonância, embora sua origem seja pulverizada e conteúdo, pouco volumoso.

¹⁴Texto original: “*One of the most thrilling railroad stories ever produced*”. Tradução nossa.

¹⁵Texto original: “*Suspense, the one element that is considered absolutely essential to strong dramas*”. Tradução nossa.

No dia 15 de dezembro de 1934, página 10, *The Courier and Advertiser* apresentou uma matéria sobre a peça teatral *Ladies in Waiting* com o apontamento: “suspense – a essência do “thriller”¹⁶”. Aqui, evidencia-se uma relação entre os vocábulos.

Na década de 1930, foram localizados textos com a conjugação de *thriller* com *suspense*. Em *suspense thriller*, *suspense* está adjetivando *thriller*, direcionando o substrato representado por *thriller*. O componente “adicionado” avulta sobre outro. Como exemplo, em reportagem de 3 de agosto de 1937, na página 06 de *The Liverpool Echo*, *Love From a Stranger*, foi avaliado como um “grande *thriller* de suspense com Ann Harding e com Basil Rathbone¹⁷”. Em *thriller suspense*, é a estratégia que sofre uma modificação. Para ilustração, em 7 de junho de 1935, na página 06 do jornal *The Musselburgh News*, *Private Scandal* foi divulgada como “*murder mystery*” e “*shocking-thriller suspense*¹⁸”. Nesses casos, a referência não é citada na IMDb.

Figura 1 - Anúncio de *The Trial of Mary Dugan*



Fonte: *Burnley Express* em 19 de julho de 1941, na página 01

O levantamento permitiu localizar sentenças que valorizavam o suspense no *thriller*. Mais do que isso: demonstra como o suspense tornou-se indicação de gênero a partir de um processo de dilatação da potencialidade. Como primeiro desdobramento a ser exposto: *suspenseful*. Para exemplificação desse emprego que se tornou recorrente no final da década de 1930: anúncio

¹⁶Texto original: “*Suspense – the essence of “thriller”*”. Tradução nossa.

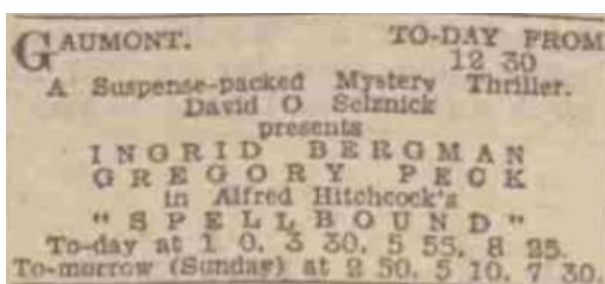
¹⁷Texto original: “*big suspense thriller with Ann Harding and Basil Rathbone*”. Tradução nossa. O filme *Love From a Stranger* aparece como “*drama*”, “*mystery*” e “*romance*” na IMDb.

¹⁸*Private Scandal* foi catalogado como “*comedy*”, “*crime*” e “*mystery*” pela IMDb.

acerca de *Juggernaut* em 26 de fevereiro de 1937, na página 06 do *The Dover Express And East Kent News*: “thriller engenhoso, cheio de suspense - repleto de emoções¹⁹”; reportagem em 14 de janeiro de 1939, na página 03 do *The Leek Post & Times* a respeito de *The Lady Vanishes*, na qual *suspenseful* foi vinculado ao melodrama para caracterizar Hitchcock: “desenvolveu seu talento para o melodrama cheio de suspense em “Assassinato”, “O Homem que Sabia Demais”, “Os Trinta e Nove Passos”, “Agente Secreto”, “Sabotagem” e “Jovem e Inocente”²⁰”; no dia 31 de outubro de 1941, na página 07 do *Clitheroe Advertiser and Times*, contém descrição sobre *Rage in Heaven* com a manchete “unusual thriller”, além da menção “*suspenseful thriller*”²¹; e, por fim, em 18 de dezembro de 1943, na página 02 do *The Coventry Standard, Yellow Canary*, também foi chamado de “*suspenseful thriller*”²².

Além de *suspenseful*, foram vistas outras três variações. No dia 31 de agosto de 1946, na página 02 de *Manchester Evening News*, foi utilizada a expressão “*suspense-packed*”²³ em um anúncio sobre *Spellbound*:

Figura 2 - Anúncio de *Spellbound*



Fonte: *Manchester Evening News* em 31 de agosto de 1946 na página 02

Já a construção “*suspense-filled thriller*” foi empregada nos anúncios de 13 de outubro de 1945, na página 02 de *Woman In The Window* no *Derby Evening Telegraph*; em primeiro de fevereiro de 1945, na página 04 de *Double Indemnity* no *The Yorkshire Observer*; e 6 de julho de 1945 na página 03 sobre *Hot Spot* no jornal *The Montrose Review*. Essas três obras possuem a mesma classificação na IMDb: “*crime*”, “*drama*” e “*noir*”, não permanecendo *thriller*.

¹⁹Texto original: “An ingenious suspenseful thriller chock-full of thrills”. Tradução nossa. Na IMDb, esse artefato foi considerado como “*mystery*” pela IMDb.

²⁰Texto original: developed his flair for suspenseful melodrama in “Murder”, “The Man Who Knew too Much”, “The Thirty-nine Steps”, “Secret Agent”, “Sabotage” and “Young and Innocent”. Tradução nossa. O filme *The Lady Vanishes* foi catalogado como “*mystery*” e “*thriller*” pela IMDb.

²¹O filme *Rage in Heaven* foi classificado como “*drama*” e “*thriller*” pelo IMDb.

²²O filme *Yellow Canary* foi classificado como “*drama*” e “*thriller*” pela IMDb.

²³O filme *Spellbound* foi classificado como “*film noir*”, “*mystery*” e “*romance*” pela IMDb.

Figura 3 - Anúncio de *Woman in the Window*



Fonte: *Derby Evening Telegraph*; em primeiro de fevereiro de 1945, página 04

Outra maneira de enfatizar o suspense foi encontrada no anúncio de 10 de fevereiro de 1942, na página 02 de *Evening Express* sobre o filme *Suspicion*: “*Masterpiece of Suspense*”. Em 7 de outubro de 1942, na página 06 de *The Banbury Advertiser*, deslocou-se essa atribuição do filme para Alfred Hitchcock em propaganda de *Saboteur*: “*master of suspense, action and thrills*”. Novamente, em 2 de agosto de 1946, na página 08 de *The Fulham Chronicle*, ele foi qualificado como “*master of suspense*” em fragmento sobre *Spellboud* em texto jornalístico.

Figura 4 - Anúncio de *Suspicion*



Fonte: *Evening Express* em 10 de fevereiro de 1942, na página 02

Foram notadas oscilações nas indicações feitas ao cineasta inglês, ora mestre do suspense, ora do *thriller*, do mesmo modo que aconteceu com suas produções. Em 04 de janeiro de 1935, página 06, explanação de *Aberdeen press and journal* nomeou Hitchcock de “*master at handly this kind of theme*”. No dia 15 de novembro de 1935, na página 07 de *The Times and Guardian*, ele foi chamado de “*master of thrillers*” em trecho sobre *The 39 Steps*. Em publicação no jornal *The Bysternder*, do dia 17 de junho de 1936, na página 505, *thriller* foi relacionado ao suspense no artigo intitulado “Alfred Hitchcock faz do suspense seu negócio ²⁴”. No escrito, é tido como “realizador de “*thrillers*”. Ele é capaz de criar uma situação de suspense para deixar o público desmaiado por prender a respiração ²⁵”. Por fim, em 10 de janeiro de 1941, matéria na página 04 de *Musselburgh & Portobello News* reconheceu-o como “*master of mystery-thrillers*”.

Ressalta-se que a IMDb não considera *suspense* como categoria genérica, privilegiando *thriller* como a referência. Essas sentenças aludem à formação de *thriller* a partir de *thrilling* e *thrills* como variações. Como categoria de gênero, ganhou notoriedade na década de 1940, mas não permaneceu. Vale destacar que há consonância entre os anúncios e os textos jornalísticos. Até aqui, prezou-se pela relação de *thriller* e *suspense* com gêneros. Retoma-se o *The Bioscope* para buscar textos com a presença dos dois vocábulos de modo isolado, isto é, como nome.

1.2 Suspense no periódico *The Bioscope*, no período de 1908-1932

Volta-se, novamente, para o *The Bioscope*, para examinar os sentidos trazidos pelo termo *suspense* como substantivo. No dia 2 de dezembro de 1909, página 45, uma reportagem acerca de *The Brothers* estabeleceu fim da emoção a partir da resolução da disputa entre os irmãos Davis pelo amor de Ethel: “Os meninos finalmente decidem acabar com o suspense de adivinhar quem será o merecedor da garota²⁶”. As opções eram conhecidas. Em 5 de novembro de 1914, página 548, o anúncio de *The Trey O’Hearts* revelou, idem, a necessidade de uma seleção: “seu coração palpitará de suspense com os dilemas do Herói e da Heroína²⁷”. O ato de escolher suplanta a dubiedade. Essa indeterminação apareceu também em propaganda de 24 de setembro de 1914, página 1130: “o suspense da incerteza²⁸” e foi questionada em 6 de dezembro de 1923,

²⁴Texto original: “*Alfred Hitchcock makes suspense his business*”. Tradução nossa.

²⁵Texto original: “*a director of film “thrillers”. He can create a suspense situation to leave an audience faint with holding its breath*”. Tradução nossa.

²⁶Texto original: “*The boys finally decide to end the suspense of guessing who is to be the winner of the girl*”. Tradução nossa

²⁷Texto original: “*your heart will palpitate with suspense at the dilemmas of the Hero and Heroine*”. Tradução nossa.

²⁸Texto original: “*the suspense of uncertainty*”. Tradução nossa.

página 50, em matéria a respeito de *The Cowboy and the Lady*: “Não se cria suspense, pois não há dúvida quanto ao desfecho²⁹”. Os atos expostos desembocarão na resolução ou definição que ocorre em definitivo no clímax.

Somada a isso, a falta ou a ocultação de informações apareceu vinculada ao suspense, podendo ser exemplificada nas críticas de 13 de agosto de 1914, página 681: “esposa, incapaz de suportar o suspense, segue para o fronte com o pai para obter notícias³⁰” e de 25 de outubro de 1917, página 43, sobre *The Garden Of Allah*: “o espectador é mantido por muito tempo em suspense sobre qual é a natureza do segredo³¹”. O não-saber surge como promotor da estratégia. Na contramão dessa afirmação, em 1 de julho de 1920, foi difundida a matéria *A Linguagem da Ação*, escrita pelo produtor de filmes Henry Edwards da *Hepworth Pictures Plays Limited*. Ele apresentou um olhar sobre o suspense similar ao seguido anos depois pelo cineasta inglês Alfred Hitchcock, diferenciando *expectancy* e *suspense* pela falta ou pelo conhecimento do público sobre as ações, respectivamente: “Há expectativa, e não suspense, porque o público não sabe do perigo que impede o personagem³²”.

A esperança de que algo aconteça não prenderá um público por muito tempo, portanto, devemos construir nossa história de modo que o suspense seja criado - suspense é o pavor de que algo aconteça e é sobre isso que devemos construir nossa história. Devemos construí-lo de maneira que, por meio de preparação cuidadosa, dificuldades ou perigos apareçam diante de nossos personagens. Devemos mostrar ao público esses perigos e manter nosso caráter ignorante a respeito deles até o momento apropriado; é a aproximação do perigo pela personagem felizmente ignorante que dá suspense, fazendo-nos desejar gritar. (THE BIOSCOPE, 1920, p.4, tradução nossa)³³.

Em 16 de dezembro de 1909, página 58, semanário publicou descrição de *The Mexican's Revenge*, atribuindo ao vocábulo o risco pelo rompimento de corda, que culminaria com a queda de uma rocha sobre uma personagem: “A corda levará algum tempo para queimar. Quando isso acontecer, cairá diretamente sobre o homem indefeso, mas enquanto isso, o suspense é muito

²⁹Texto original: “*fails to create suspense, as the denouement is never in doubt*”. Tradução nossa.

³⁰Texto original: “*his wife, unable longer to bear her suspense, proceeds to the front with her father to obtain news*”. Tradução nossa.

³¹Texto original: “*the spectator is kept too long in suspense as to what is the nature of the secret under which he suffers so keenly*”. Tradução nossa.

³²Texto original: “*there is expectancy, and never for a moment suspense, because the audience does not know of the impending danger to the character*”. Tradução nossa.

³³Texto original: “*The hope that something will happen will not hold an audience for long: therefore, we must so construct our story that suspense is created – suspense is the dread that something may happen, and it is on this that we must build our story. We must so construct it, that by careful preparation impending difficulties or dangers are looming up before our characters. We must show the audience these dangers, and keep our characters ignorant of them until the proper moment; and it is the nearing of the danger to the blissfully ignorant character, making us long to cry out and warn him, that gives suspense*”. Tradução nossa.

mais terrível do que até mesmo o pensamento da morte³⁴”. Essa descrição sublinha um tempo para a ruptura; gera-se um aguardo. Em 7 de maio de 1930, página 70, o anúncio de *Suspense*, baseada na peça homônima de Patrick Macgills, apresenta situação similar: alguns soldados esperam por detonação inimiga acima de suas cabeças. Em ambos os casos, há uma gravidade ou risco para os envolvidos. Uma propaganda de 23 de setembro de 1926, página 16, possui o mesmo viés: “suspense é agravado pelo fato de que as vidas do herói e da heroína estavam em perigo³⁵”.

Presume-se que os acontecimentos publicizados sejam os centrais e definidores das obras. Isso possibilita vincular o suspense ao clímax, já que esses eventos só são resolvidos no final. Existe um percurso até ele. A emoção derivaria de ações em desenvolvimento, indefinidas, sem ou com perspectivas informativas e que podem envolver algum grau de periculosidade. O temor gerado pela ciência ou pela incompreensão de fato crítico em progresso gera expressões, como “terrível momento de suspense³⁶”, empregada na descrição de *The House of Cards*, no dia 03 de fevereiro de 1910, página 47; “agonia do suspense³⁷”, utilizada em matéria de *A Patriotic American* em 27 de abril de 1916, página 469; e “suspense de tirar o fôlego”, encontrada no anúncio de *Forgiven in Death*, em 13 de julho de 1911, página 74: “o clímax manterá seus clientes em um suspense de tirar o fôlego até o fim³⁸”. Neste último exemplo, a relação com o ponto alto da história foi direta. Em 3 de maio de 1928, página 08, foi citada a dilatação até esse momento em propaganda de *The Ware Case*: “o suspense aumenta gradativamente, atingindo o ponto alto conforme se aproxima o momento do veredito ser anunciado³⁹”. Logo, a situação climática pode ser o ponto alto da sensação, e não apenas o local de seu aparecimento.

As noções extraídas de suspense são próximas das encontradas hoje em dia. São dilemas, segredos e ameaças. Ele apareceu como um artifício igual ao mistério, ação, humor e emoção. É criado, mantido, intensificado e esvaziado. Pode ter duração e localização geral ou específica. Pode-se dizer que no *thriller* há suspense, como nos demais gêneros do discurso, mas de uma forma eletrizante. Em especial, o saber antecipado, como uma das formas de criar essa emoção, conecta o suspense ao *thriller* de Alfred Hitchcock.

³⁴Texto original: “*The rope will take some time to burn through. When it does it will fall directly upon the helpless man, but meanwhile the suspense is far more terrible than even the thought of death*”. Tradução nossa.

³⁵Texto original: “*The suspense is made greater by the fact that the lives of the hero and heroine were endangered*”. Tradução nossa.

³⁶Texto original: “*an awful moment of suspense*”. Tradução nossa.

³⁷Texto original: “*the agony of suspense*”. Tradução nossa.

³⁸Texto original: “*The climax will hold your patrons in breathless suspense to the finish*”. Tradução nossa.

³⁹Texto original: “*the suspense steadily increases, reaching its culminating point as the moment approaches for the verdict to be announced*”. Tradução nossa.

1.3 Thriller no periódico *The Bioscope*, no período de 1908-1932

1.3.1 Thriller cinético e acrobático

Foram encontrados textos nos quais o vocábulo *thriller* não estava relacionado com gêneros do discurso. Ele enfatizava movimentação, seja por acúmulo de incidentes ou pela velocidade veicular. Em 10 de março de 1910, página 06, o semanário apresentou um anúncio aos seus leitores sobre uma corrida registrada para projeção, definida como “*Thriller Anual*” (“*Annual Thriller*”). Uma propaganda similar foi divulgada em 29 de junho de 1911, página 670, intitulada “*Thriller Verdadeiro*” (“*A Real Thriller*”), a respeito de filmagens das quinhentas milhas de Indianápolis; dois eventos que se tornaram mediados.

Figura 5 - Fac. Similar a *The Bioscope* sobre a mediação de eventos esportivos



Fonte: *The Bioscope* de 10 de março de 1910, página 06, e 29 de junho de 1911, página 670

A mediação de corridas, qualificada como *thriller* no início da década de 1910, instigou uma apreciação acerca do que era exibido para o público, aquilo que era responsável pelo seu fascínio, situando esses eventos entre eles. Em artigo sobre os anseios do espectador no final do século XIX na França, Vanessa Schwartz (2001) apontou certos aspectos que podem auxiliar no entendimento da mentalidade da época. Na sua interpretação, a realidade foi apresentada como espetáculo: a “vida real era vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows*

tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida” (SCHWARTZ, 2001, p.337). Notou-se o direcionamento para o cotidiano, transformado em atração. No processo de espetacularização, contemplava-se em museus, por exemplo, aquilo “que a maioria das pessoas nunca havia visto” (SCHWARTZ, 2001, p.348), obras com visões incomuns e inacessíveis, além de simulacros e de objetos em cera. O querer-ver-a-realidade desse tempo exacerbava a verve do “voyeurismo”. Além do mais, limitou o real ao impressionante. A autora cita a expressão “realismo eletrizante” (SCHWARTZ, 2001, p.351) para sinalizar uma atratividade mórbida na época. Logo, *thriller* aparece como um show diferenciado fascinante, não criminal como se conhece hoje.

Mirando a modernidade e sua estimulação a partir do sensacionalismo, Ben Singer (2001) evidenciou a configuração das cidades no final século XIX. Segundo ele, o fluxo intenso na urbe gerou representações que refletiram não só esse trânsito acentuado, como o desconforto e suas consequências. O cidadão encontrava-se saturado, envolto de vários chamamentos.

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. (SINGER, 2001, p.116).

Para o autor, a cidade era considerada instável, “definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança” (SINGER, 2001, p.126). Caminhava-se ansioso pela possibilidade da ocorrência, antevendo catástrofe que amedrontava e horrorizava quando se concretizava. Ademais, “à medida que o ambiente urbano ficava mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais” (SINGER, 2001, p.133). O “choque” era resultado de acontecimento possível e imprevisto que propiciava a excitação relevante dos sentidos, aludindo à uma carga elétrica recebida. Entre os eventos que inquietavam a população citados pelo pesquisador, estavam acidentes com meios de transporte, armas e maquinários no ambiente de trabalho, além de quedas envolvendo altura. Notou-se que surgiram propostas similares voltadas para o divertimento, tais como as corridas reportadas pelas notícias.

O suspense assumiu muitas formas. Por volta de 1895, como vimos, os jornais sensacionalistas começaram a encher suas páginas com ilustrações de alto impacto envolvendo qualquer coisa estranha, sórdida ou chocante. Após a inauguração, em 1895, do parque de diversões de Coney Island, outros parques especializados em vistas exóticas, espetáculos de desastres e passeios mecânicos emocionantes logo proliferaram-se em todo país. Essas concentrações de sensação visual e cinética resumiram uma intensidade distintamente moderna do estímulo fabricado. (SINGER, 2001, p.133-134).

Aqui, o sentido de *thriller* vai além do show diferenciado para ser capaz de atrair a atenção no ambiente carregado. Emergiu a visão de suspense atrelada à movimentação, exterioridade e ações específicas: “aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, lutas elaboradas, perseguições e resgates no último minuto” (SINGER, 2001, p.136). Por fim, o autor citou a reconfiguração melodramática:

Enquanto o melodrama vitoriano havia enfatizado o patético e a oratória moralizante de vítimas inocentes e seus heróis, seu congênere de fim-de-século tornou-se virtualmente sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos de catástrofes e risco físico. (...) E enquanto os primeiros melodramas talvez tivessem apenas um clímax espetacular, o melodrama da virada do século passou a acumular emoção em cima de emoção. (SINGER, 2001, p.134).

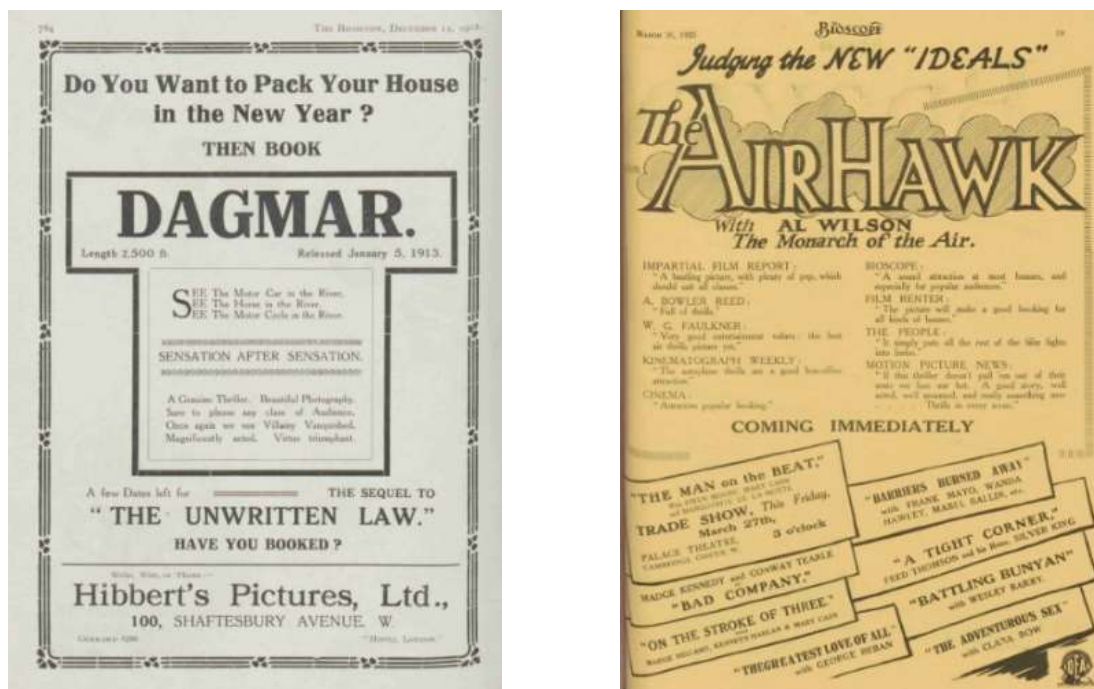
Observando *Cinema como arqueologia das mídias*, Thomas Elsaesser (2018) afirmou que exploravam-se as ações espetaculares naquilo que ele define como primeiro cinema, limitando-o até meados de 1917 (ELSAESSER, 2018, p.75), sob a prerrogativa de superar o “desafio da visibilidade e visualização” (ELSAESSER, 2018, p.221), usando o aparato cinematográfico para tornar evidente aquilo que não era visto de forma natural por alguma dificuldade em seu entorno, ou não era comum ou próximo, manifestando um caráter excêntrico e singular, como também citado por Schwartz (2001). Só que ele propôs outra perspectiva sobre a agitação que ganhava as telas ao postular que a eletricidade foi explorada pela cinemática por estar em voga na época: deixou “visível esses novos tipos de movimento e de manifestações de energia, ainda com seu impacto frequentemente violento sobre o corpo humano” (ELSAESSER, 2018, p.226).

Como uma interação entre análise e síntese de movimento, o cinema logo se tornou um ótimo local de energia cinética: a energia térmico-cinética em sua forma mais forte, explosiva (energia liberada pela natureza em suas formas mais livres – terremotos, tempestades, cachoeiras, bem como a *mise-en-scène* da destruição do planeta agora transferida, armazenada e liberada por imagens em movimento); a energia cinética em suas formas técnicas (o que seriam os filmes de Hollywood sem explosões, máquinas destrutivas de todos os tipos, batidas de carros e destruições violentas?) e energia cinética em formas humanas (as lutas de boxes foram alguns dos primeiros filmes que convenceram Thomas A. Edison de que seu cinetoscópio tinha futuro comercial). Em resumo, filmes de ação, ou seja, a encenação e a exibição de energia cinética de todos os tipos, foram desde o princípio, e ainda são, o que a maioria das pessoas considera e espera do cinema. (ELSAESSER, 2018, p.226).

Logo, para Elsaesser (2018), não foi a periculosidade ou o carregamento do ambiente de sensações que geraram histórias vibrantes, mas a representação elétrica. Tornar visível, superar a saturação e incorporar o movimento na tela auxiliam na compreensão de inúmeras associações de *thriller* com acontecimentos deslumbrantes que foram encontrados na coleta. São modelos que destoam do modelo consolidado criminal, recuperados nesta tese.

Podem-se listar várias narrativas centradas em meios de transporte, ilustrado pelo quadro 01: cavalos, automóveis, trens e aviões. Elas são variações da premissa de corrida que foi sendo atualizada. Em 12 de dezembro de 1912, página 784, a propaganda de *Dagmar* enfatizava a possibilidade de observar as quedas no rio: “VEJA o automóvel no rio. VEJA o cavalo no rio. VEJA o ciclo de motor no rio. SENSACÃO APÓS SENSACÃO. *Thriller* genuíno⁴⁰”.

Figura 6 - Fac. Similar a *The Bioscope* sobre *Dagmar* e *The Air Hawk*



Fonte: *The Bioscope* de 12 de dezembro de 1912, página 784, e 17 de setembro de 1925, página 48

No quadro a seguir, é possível ver formas similares atreladas ao *thriller* desde o início da década de 1910 até o final da década de 1930. Claramente, não há permanência da vinculação como gênero do discurso em nenhuma delas em averiguação da classificação na IMDb. Vale a pena destacar que das nove descrições listadas, apenas três foram extraídas de propagandas: *The Daredevil Mountainer*, *The Air Hawk* e *The Overland Limited*. Há consonância entre os materiais, ou seja, aquilo que se vê nos anúncios também aparece nas construções textuais do periódico. Em alguns anúncios, há, inclusive, trechos de críticas, como de *The Air Hawk*.

⁴⁰Texto original: “SEE The Motor Car in the River. SEE The Horse in the River. SEE The Motor Cycle in the River. SENSATION AFTER SENSATION. A Genuine Thriller”. Tradução nossa.

Quadro 1 - Thriller cinético

Obra e Publicização	Classificação IMDb	Descrição Seleccionada do <i>The Bioscope</i>
<i>The Daredevil Mountainer</i> , 25 de dezembro de 1913, página 358	Drama	<i>It's a genuine scalp-tickling thriller. A DARE DEVIL RESCUE. Featuring the intrepid aviator RODMAN LAW, in his death-deying. Dive from a fast-speeding Waterplane. Also such exciting scenes as a fall from the bridge of a yacht, and the blowing up of a motor-boat whilst people are on board.</i>
<i>The Hazards of Helen: The Leap from the Water Tower</i> , 18 de fevereiro de 1915, página 4	Action	<i>Jim Manson, a freight driver, is discharged for drunkenness and quarrelsome behaviour to his fireman, and in revenge he cuts the air-brake between the two cars. (...) The film is genuinely sensational, and as a good wholesome thriller it thoroughly deserves success.</i>
<i>Skid Proof</i> , 21 de fevereiro de 1924, página 40	Drama	<i>New Fox Thriller. A romantic melodrama that tingles with suspense and inspired by daring thrills, speeding racing cars and intrepid aerial feats.</i>
<i>Eyes of the Forest</i> , 6 de março de 1924, página 32	Western	<i>Breathless exploits, in addition to a powerful story, are the entertaining elements of the latest Fox thriller, "Eyes of the Forest" (...) in which Tom Mix and his wonder horse, Tony, achieve new honours. Written by Lambert Hillyer, "Eyes of the Forest" tells a vivid tale of aerial patrols above vast timberlands.</i>
<i>The Air Hawk</i> , 26 de março de 1925, página 19	Action, Adventure	<i>If this thriller doesn't pull em out of their seats we lose our bet. (...) The aeroplane thrills are a good box-office attraction.</i>
<i>The Air Mail</i> , 17 de setembro de 1925, página 48	Action, Adventure, Romance	<i>Irvin Willat's Latest Thriller. A melodrama of roaring action, feats of daring, humour and heart-interest, "The Air Mail", Irvin Willat's Paramount picturization of Byron Morgan's story, has been inspired by the thrills and gallantry of the U.S. Air Mail Service.</i>
<i>The Overland Limited</i> , 24 de setembro de 1925, página 17	Melodrama, Train	<i>A genuine thriller. Wherever speedy, punchful melodrama is popular, this well-directed, sensational tale of railroad life will surely meet with instantaneous approval. There's a capital Cast, excellent photography, and one vivid, intense situation piles on top of another with a rapidity and forceful appeal that fairly takes the onlooker's breath away.... You can dwell upon the sweeping melodramatic action of the picture, its unswerving heart interest and never-failing suspenses (...) The wrecking of the bridge is a real "big scene". (...) There are few thrills to be compared with the sight of a steel monster rushing toward a bridge that has been tampered with and is ready to crash down when the weight of the engine reaches it.</i>
<i>Wolves of the Air</i> 10 de fevereiro de 1927, página 31	Action, Drama	<i>An Argosy Thriller. A great deal of the action of the new Argosy-Sterling production, "Wolves of the Air" takes place in the air. It is here that sensational stunt take place- the crash of an airplane to earth; the bombing of one "plane by another"; the collision of three "planes in the sky; the finish of a race with the winning machine of fire".</i>
<i>Eagle of The Night</i> , 16 de outubro de 1929, página 13	Action, Adventure, Drama	<i>High-speed serial thriller, based on a struggle for the plans of a silent and indivisible aeroplane.</i>

Fonte: Elaborado pelo autor

Um olhar acerca dessas descrições revelou que na maioria dos casos, a história recebeu a indicação de gênero na primeira sentença, com exceção de *The Hazard of Helen* em que encerrou o relato. Em todos os exemplos, ela qualificou o enredo todo. Eles compartilhavam o entusiasmo por veículos, que variaram com o tempo, talvez pela sua importância ou atualidade em cada contexto. Os meios de transportes foram postos em situações de conflito e/ou geraram ocorrências que se tornaram centrais. Posteriormente, essas exposições valorizaram as situações climáticas: corrida, colisão, explosão, queda e naufrágio. Expressões, como “cócegas no couro cabeludo” (“*scalp-tickling*”), “façanhas de tirar o fôlego” (“*breathless exploits*”) e “tirar você de seu assento” (“*pull em out of their seat*”) exteriorizavam a reação esperada de seu espectador. Como os filmes não se encontram em um único gênero hoje em dia, é preciso que se pense além dele, extraindo o que eles compartilhavam e que pode ter sido invocado pela chancela *thriller*: fisicalidade, adrenalina, provação, velocidade, resistência, intensidade, risco, pressão, medo e bravura. É uma versão distinta da conhecida atualmente pelo verbete, chamada aqui de *cinético*.

Contudo, foram detectadas obras que não eram orientadas pelos meios de transporte, mas receberam a mesma denominação de *thriller*. Isso quer dizer que os veículos eram apenas um dos temas explorados sob a tutela dessa atribuição. Esses filmes possuem eventos que também envolvem perigo, ora acontecendo nas alturas, envolvendo animais ou a natureza. A título de ilustração, em 02 de março de 1911, página 48, *The Test of Friendship* foi retratado como: “*The genuine Edison thriller*”. Notou-se no anúncio o destaque dado à altitude, situando sua história em enorme prédio em construção: “No 20º andar, ocorre uma luta desesperada e o resgate mais sensacional é feito de um homem suspenso a centenas de metros do solo⁴¹”. Sobre uma matéria de *Adventures Among The Cannibals*, publicado no dia 13 de fevereiro de 1919, página 75, a espacialidade e as personagens hostis foram salientadas: “afim de garantir certos cenários para este “*thriller*”, marido e mulher penetraram nas sombras de vários selvagens⁴²”. Em todos esses discursos se fez presente o caráter espetacular, extraordinário, singular e eletrizante já discutido.

Aquilo que apareceu indiretamente nesse material tornou-se explícito em outro. Algumas amostras revelaram maior delimitação do sentido de *thriller*. Em 16 de outubro de 1929, página 08, *thriller* foi empregado como sinônimo de notável atividade em *release* a respeito de *The Lariat Kid*: “Hoot Gibson em um *thriller* de faroeste. Explore a estrela em conjunto com o

⁴¹Texto original: “*On the 20th storey a desperate fight takes place and a most sensational rescue is effected of a man suspended hundreds of the feet above the ground*”. Tradução nossa. Segundo IMDb, *The Test of Friendship* é um drama de curta-metragem.

⁴²Texto original: “*In order to secure the right settings for this “thriller”, husband and wife penetrated the haunts of various “man-eating” savages*”. Tradução nossa. Não foi encontrada a obra na IMDb.

título. Jogue na atmosfera do oeste com golpes dramáticos de ação⁴³”. Esse vínculo já tinha sido depreendido da qualificação nas narrativas que foi realizada acima, posto agora de modo claro.

Isso igualmente ocorreu com o evento referente ao ápice da trama. Para exemplificação, em *release* sobre *Our Gang - The Sundown, Limited*, difundida em 29 de julho de 1926, página 16, apareceu a nota: “o acidente do trem é um *thriller*⁴⁴”, ou seja, o criador de emoção. É similar ao anúncio publicado no dia 21 de novembro de 1912, página 27, a respeito de *The Mine Owner*: “clímax do drama é alcançado na explosão da grande mina, cujo efeito realista é a característica mais sensacional já exibida. Um *thriller*”⁴⁵. Esse significado pontual foi suplantado em *Sister’s Ordeal*, conforme matéria de 14 de novembro de 1912, página 481: “*thriller* do início ao fim”⁴⁶. Outras duas publicações do periódico engrandeceram o ritmo fílmico, vinculando-o ao gênero: em 4 de junho de 1925, página 47, sobre *Slow as Lightning*: “*thriller* de alta velocidade⁴⁷”; e no dia 7 de janeiro de 1926, página 50, com *Eyes of Mystery*: “É um grande “*thriller*” e se move em velocidade imensa⁴⁸”.

Além dessas realizações, histórias que centravam nas habilidades extraordinárias de seus atores apareceram como *thriller*. O ilusionista Harry Houdini atuou em *The Man From Beyond*, divulgado em 29 de abril de 1926, página 05: “Veja Houdini realizar a emoção inigualável de todos os tempos – o resgate da garota às margens das Cataratas do Niágara⁴⁹”. A propaganda contém inúmeras críticas, como: “Uma das acrobacias mais arrepiantes já vistas na tela⁵⁰”. Com Charles Campana, *Kill or Cure* manifestou o mesmo viés em texto da publicação:

Em *Kill or Cure*, ele é aprisionado em uma pequena câmara no topo de uma torre elevada, e o método pelo qual ele chega à terra firme reflete o mesmo crédito em sua engenhosidade e ousadia. Ele também executa alguns saltos notáveis e uma arte em que se sobressai e faz coisas com escadas que podem despertar a inveja até mesmo de Du Calion. (THE BIOSCOPE, 1921, p.39, tradução nossa)⁵¹.

⁴³Texto original: “Hoot Gibson in a breezy Western thriller. Exploit the star in conjunction with the title. Play up the Western atmosphere and the dramatic punches of the action”. Segundo IMDb, é um filme de ação e faroeste.

⁴⁴Texto original: “The train wreck is a thriller. The sight of Farina’s plaits stiffened in terror as the train runs over him – but doesn’t hurt him – is likewise no less thrilling”. Tradução nossa. Para IMDb, é um “comedy” e “family”.

⁴⁵Texto original: “The climax of the Drama is reached in the Great Mine Explosion the realistic effect of which forms the most sensational feature ever screened”. Tradução nossa. Não encontrado na IMDb.

⁴⁶Texto original: “thriller from start to finish”. Tradução nossa. Segundo IMDb, é um “short”.

⁴⁷Texto original: “this is a high-speed thriller”. Tradução nossa. De acordo com a IMDb, é “western”.

⁴⁸Texto original: “It is a big “thriller” and moves at a immense speed, one tense moment succeeding another”. Tradução nossa. Não encontrado na base de dados IMDb.

⁴⁹Texto original: “See Houdini accomplish the unparalleled thrill of all times - the rescue of the girl on the very brink of Niagara falls”. Tradução nossa. Para IMDb, é “mystery”.

⁵⁰Texto original: “One of the most hair raising stunts ever reflected on the screen”.

⁵¹Texto original: “In “Kill or Cure” he is imprisoned in a tiny chamber at the top of a lofty tower, and the method by which he reaches terra firma reflects equal credit upon his ingenuity and daring. He also executes some remarkable jumps, and art in which he excels, and does things with ladders which might excite the envy even o Du Calion”. Tradução nossa. Publicado em 9 de junho de 1921. Não encontrado na IMDb.

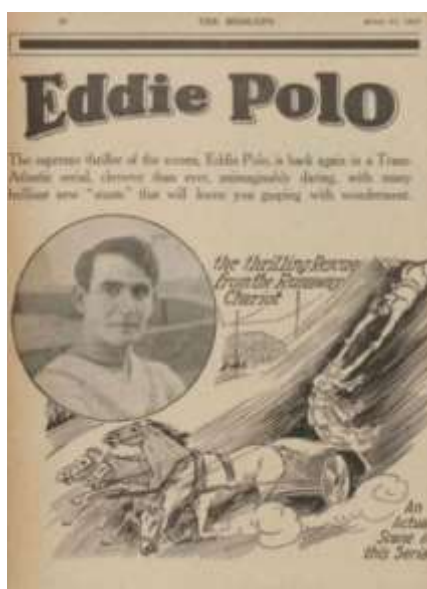
Figura 7 - Fac. Similar a *The Bioscope* sobre *The Man From Beyond*



Fonte: *The Bioscope* de 29 de abril de 1926, página 05

Com *Eddie Polo*, o anúncio de 24 de abril de 1919 contém uma imagem correspondente a um resgate. O termo *stunt* sobressaiu entre os dizeres, definindo-o também como acrobático. A maioria de seus filmes é enquadrada no gênero de ação hoje em dia pela IMDb.

Figura 8 - Fac. Similar a *The Bioscope* sobre Eddie Polo



Fonte: *The Bioscope* de 24 de abril de 1919, página 20

O vínculo clássico de *thriller* com as narrativas policiais foi notado em numerosos textos sobre o escritor Edgar Wallace, discutido na próxima seção. Para ilustração desse elo, *Held by the Law* foi anunciado em 27 de janeiro de 1927, página 08, como “maior *thriller* já produzido.

Uma história forte, lógica e convincente de um misterioso assassinato⁵²”; e *The Man at Six*, qualificada em matéria de 16 de junho de 1930, página 35, como “*mystery thriller*”. As obras foram rubricadas na IMDb como “*crime*” e “*drama*”, diferenciando-se pela atribuição adicional de “*romance*” e “*mystery*”, respectivamente. Em 29 de julho de 1931, página 29, a adaptação *The Hound of the Baskervilles* recebeu a marca “*detective mystery thriller*”, mantendo “*thriller*” e “*mystery*” na classificação atual na IMDb.

Ao final dessa revisita que contemplou um exame sobre textos com a presença da palavra *thriller* no jornal *The Bioscope* até 1932, concluiu-se que enredos com veículos, artes circenses e crimes eram comumente chamados de *thrillers* no cinema inglês antes de Alfred Hitchcock. Todavia, existe uma diferença substancial entre essas estruturas: de um lado, estão os filmes voltados para a ação e para a performance; do outro, progressivo. O pensamento arqueológico de Elsaesser (2018) auxilia no entendimento do que está alinhado ao cinema inicial e o que está em diálogo com o narrativo que o sucede:

A perseguição frenética e o humor vivido presentes no primeiro cinema tornaram-se as cenas de montanha-russa, terror, assassinatos, psicopatas, sangue ou de kung fu do cinema contemporâneo: cenas habilmente montadas de mutilação e destruição. Tais cenas não precisam construir o arco clássico do suspense, mas têm como meta sensações e surpresas, que, nos gêneros de ação, são apresentadas à queima-roupa e com o máximo impacto corporal. Como no primeiro cinema, o público espera essas cenas espetaculares, que suspendem ou interrompem o fluxo narrativo, exteriorizando a ação. O cinema de atrações, ao focar menos a progressão narrativa linear, atrai a atenção do espectador para uma única forma de exibição. (ELSAESSER, 2018, p.79).

Elsaesser (2018, p.242) aponta duas concepções para situar essa mudança: o “paradigma visão/voyeurismo (...) rendeu-se ao paradigma de monitoramento/vigilância, em que somos observados quando observamos, mesmo que nenhuma ocorrência específica seja indicada”. A alteração de prioridade levou a contenção da energia cinética em detrimento da informativa, também vista na conduta do espectador, que se adequou à forma institucionalizada do cinema. Da exibição do evento ao seu aguardo ou possível ocorrência: o público visualiza o fenômeno acontecendo diretamente ou analisa indiretamente a partir do que se fala, esconde ou se protela estrategicamente. Não existe melhor forma de superar a energia cinética do que com a morte, sua cessão definitiva. Os filmes de detetives se enquadram nessa vertente de descobertas.

Variações de narrativas audiovisuais de mistério entraram em voga na segunda metade do século XX, propondo outro modo de estimulação: concentração ao invés da saturação e intensidade planejada em detrimento da desenfreada. Se seguir o pensamento exposto por Ben

⁵²Texto original: “*Positively the greatest thriller ever produced. A strong, logical, compelling story of a mysterious murder*”. Tradução nossa.

Singer (2001), a sociedade superou os temores iniciais ou se cansou deles. Já com Thomas Elsaesser (2018), a velocidade da vida moderna diminuiu ou acostumou-se com sua intensidade. Sai-se do choque enérgico da ação imprevista para o choque da espera pelo evento antecipado.

1.3.2 Edgar Wallace: um mestre antes do mestre

Ao folhear-se as páginas do jornal *The Bioscope*, um nome sobressaiu pelas recorrentes vinculações com o *thriller*: Edgar Wallace. Cinquenta citações foram analisadas com o intuito de entender sua importância para esse tipo de enunciado. De seus trabalhos, talvez *King Kong* seja a história que tenha permanecido mais viva no imaginário cinematográfico. Responsável pelo argumento, Wallace faleceu antes da sua filmagem. É um nome trazido pelo jornal que não foi reproduzido nos trabalhos teóricos lidos.

No primeiro momento foram buscadas qualificações dessa importante figura da imprensa, literatura, teatro e cinema em textos do periódico. Em 30 de outubro de 1919, página 100, foi tido como “expoente da ficção melodramática⁵³” e “um dos autores mais lidos do momento⁵⁴”; no dia 3 de janeiro de 1924, página 04, Wallace foi descrito como um “escritor de ficção de detetive⁵⁵”; em 19 de novembro de 1925, página 40, o enunciatário sobressaiu-se na indicação “escritor de história de aventuras para homens⁵⁶”; no dia 18 de março de 1926, página 43, foi visto como “conhecido autor pelos seus romances de mistério e de intriga⁵⁷”; em 15 de setembro de 1927, página 47, saíram os dizeres “um dos melhores escritores de romance de mistério do mundo, incluindo adaptações feitas⁵⁸”; no dia 28 de novembro de 1928, página 27, o periódico enfatizou seu poder de elaboração de incidentes com: “grande criador de emoções⁵⁹”; em 27 de março de 1929, página 42, suas obras foram reunidas sob a denominação do gênero estudado: “variedade de “*thrillers*” de Edgar Wallace⁶⁰”; em 11 de março de 1931, página 41, novamente é sublinhado o caráter de sua obra: “famoso escritor de detetives⁶¹”; e no dia 19 de agosto de 1931, página 27, “escritor de mistério⁶²”. A partir dessas indicações, pode-se dizer que as tramas de enigma de Edgar Wallace transitaram pelos diferentes meios de comunicação. Manteve-se

⁵³Texto original: “*exponent of melodramatic fiction*”. Tradução nossa.

⁵⁴Texto original: “*the most read authors of the day*”. Tradução nossa.

⁵⁵Texto original: “*well-known detective fiction writer*”. Tradução nossa.

⁵⁶Texto original: “*writer of men’s adventurous stories*”. Tradução nossa.

⁵⁷Texto original: “*renowned for his novels of mystery and intrigue*”. Tradução nossa.

⁵⁸Texto original: “*the world’s best writers of mystery novels, including adaptations of stories*”. Tradução nossa.

⁵⁹Texto original: “*great thrill maker*”. Tradução nossa.

⁶⁰Texto original: “*thrillers of the Edgar Wallace variety*”. Tradução nossa.

⁶¹Texto original: “*famous detective writer*”. Tradução nossa.

⁶²Texto original: “*mystery writer*”. Tradução nossa.

alinhado à tradição detetivesca independentemente da mídia. Na figura abaixo, um anúncio de seu livro, que foi vendido sob a denominação *thriller* já no começo do século XX.

Figura 9 - Anúncio de um dos primeiros livros publicados por Edgar Wallace



Fonte: *The Daily Mirror* de 3 de novembro de 1905, na página 10

Lembrado como um escritor de gênero, algumas de suas obras possuem a movimentação exposta na seção anterior. *Gaumont British Productions* publicizou em 19 de setembro de 1918, página 14, os filmes que seriam lançados no ano seguinte. Entre eles, estava *Pallard The Punter*, “do famoso romance de corrida de Edgar Wallace⁶³”. Novo anúncio da produção foi publicado em 9 de janeiro de 1919, página 14: “adaptado do romance de ação de Edgar Wallace⁶⁴”. Outros dois de seus filmes receberam a notação em matérias do jornal: *The Flying Fifty-Five*, em 9 de outubro de 1924, página 47, “romance de corrida de Edgar Wallace⁶⁵”; e *The Calendar*, em 17 de dezembro de 1930, página 17, “peça de corrida⁶⁶”. Como escritor de “*thrillers*”, constatou-se que, nesses casos, o significado aproxima-se indiretamente daquele emanado pelas narrativas cinéticas.

Sobre aproximações entre *thriller* e mistério, foram encontrados os seguintes exemplos também escritos jornalísticos: em primeiro de dezembro de 1927, página 62, a obra *The Sinister Man* foi classificada como “*mystery story*”⁶⁷. Dias depois, em 8 de dezembro de 1927, página 58, o mesmo filme foi chamado de “*Edgar Wallace thriller*”. Na seção *Box Office Film Reviews* de 12 de janeiro de 1928, página 51, recebeu “*drama*” como tipo. Além de *The Sinister Man*, outras obras perpetuaram a relação: em 22 de agosto de 1928, página 42, *The Ringer* foi

⁶³Texto original: “*from the famous racing novel by Edgar Wallace*”. Tradução nossa. Segundo IMDb, vincula-se: “*crime*”, “*sport*” e “*drama*”.

⁶⁴Texto original: “*adapted from the novel of action and story written by Edgar Wallace*”. Tradução nossa.

⁶⁵Texto original: “*a racing story from the book by Edgar Wallace*”. Tradução nossa. Para IMDb, é “*drama*” e “*sport*”.

⁶⁶Texto original: “*racing play*”. Tradução nossa. De acordo com IMDb, é “*drama*”.

⁶⁷Sem identificação na IMDb.

publicizada como “*Edgar Wallace Thriller*” e “uma das histórias mais misteriosas que fluíram de sua prolífica caneta⁶⁸”; no dia 2 de abril de 1930, na página 19, *The Yellow Mask* foi chamada “*An Edgar Wallace Thriller*⁶⁹”; em 16 de março de 1932, foram publicados dois anúncios sobre *The Case of The Frightened Lady*, contendo os dizeres “*thriller* ideal de Edgar Wallace⁷⁰” e “mystery drama” na página 12 e 4, respectivamente; por fim, *thriller* como sinônimo de mistério apareceu em 17 de junho de 1931, página 26, na matéria com a manchete “Seis *Thrillers* da Paramount⁷¹” estando em seu corpo a nota “seis histórias de mistério⁷²”. Isso inviabiliza apartar esses dois nomes como faz Todorov (2013).

O escritor morreu em 1932. Não foi localizado seu obituário no periódico analisado. Vale indicar homenagem feita no *Sheffield Daily Telegraph* de 11 de fevereiro de 1932, página 07, qualificando-o como o “maior escritor de “*thriller*” do nosso tempo⁷³”. O material demonstrou inúmeras ligações do escritor com o detetivesco, além de narrativas de ação. Embora suas obras tenham sido adaptadas para o cinema, sua autoria não sobressaiu frente à crítica de valorização de diretores como autores.

1.4 Hitchcock e seus filmes pelos jornais ingleses das décadas de 1920 e 1930

Alfred Hitchcock foi um diretor que se tornou sinônimo de um tipo de *thriller* envolvendo a antecipação para promoção do suspense. Nesse momento da abordagem cultural, buscou-se avaliar como seus primeiros filmes com temática criminal foram reconhecidos pela imprensa em seu lançamento, além de examinar as construções discursivas sobre ele. Iniciou-se com *The Lodger*, que estreou nas primeiras localidades em 1926. Segundo IMDb, o filme é classificado como “*crime*”, “*drama*” e “*mystery*”. Devido à baixa quantidade de textos levantados no *The Bioscope*, o número de jornais foi ampliado nessa incursão, não estando eles relacionados com a indústria diretamente. Não há anúncio publicitário no material coletado.

No levantamento de menções em 1925, foram encontradas poucas citações, destacando a publicização na página 07 de *The Daily Herald* em 5 de dezembro sobre três recém finalizadas produções da *Gainsborough Pictures*: *The Pleasure of Garden*, *The Mountain Eagle* e *The Sea*

⁶⁸Texto original: “*one of the most mystery stories that have flowed from his prolific pen*”. Tradução nossa. Para IMDb, é “*thriller*”, permanecendo a referência genérica.

⁶⁹ Para IMDb, é “*crime*” e “*musical*”.

⁷⁰Texto original: “*Ideal’s Edgar Wallace Thriller*”. Tradução nossa. Para IMDb, é “*drama*”, “*mystery*” e “*crime*”.

⁷¹Texto original: “*Paramount’s Six Thrillers*”. Tradução nossa.

⁷²Texto original: “*six mystery stories*”. Tradução nossa. *Uncertain Women* foi a obra relacionada de Edgar Wallace no texto, não sendo localizada na IMDb.

⁷³Texto original: “*the greatest writer of “thrillers” in our time*”. Tradução nossa.

Urchin, além de novos projetos, estando *The Lodger* entre eles. Contudo, a primeira publicação localizada relevante sobre o cineasta ocorreu meses antes, no periódico *The Bioscope* de 22 de outubro, com sua apresentação como segundo diretor desse estúdio:

Da Gainsborough Pictures, sr. Balcon nos informa que descobriu um novo, talentoso e jovem diretor, Alfred J. Hitchcock. Ele confia em sua capacidade e seu crescimento, prevendo que seu nome como diretor será conhecido em todo o mundo em breve. Ele teve uma carreira variada como assistente de direção após sua formação como artista, teve a vantagem de trabalhar ao lado de muitos diretores americanos, além de estar associado ao sr. Graham Cutts. (THE BIOSCOPE, 1925, p.40, tradução nossa)⁷⁴.

Essa reportagem demonstrou a mudança no *status quo* do cineasta dentro da corporação. Contudo, essa exposição seguiu descrição da recusa de uma segunda e tentadora investida para que Graham Cutts deixasse os estúdios para trabalhar nos Estados Unidos da América⁷⁵. Havia o risco real da *Gainsborough Pictures* perder seu principal diretor. Como assistente, Hitchcock poderia ser considerado sucessor natural. *The Pleasure of Garden* estava em vias de finalização. Esse processo de reconhecimento, permitiu sua contratação pela *British International Pictures* em seguida com um salário louvável. Uma matéria de 29 de maio de 1926 de *Western Morning News* sinalizou a mudança, além de indicar também propostas estrangeiras a ele:

The Pleasure Garden é um filme totalmente britânico que muitos críticos americanos e continentais desprezaram como um dos maiores já feitos. Sr. Hitchcock tem apenas 26 anos, é de longe o mais jovem produtor do mundo e, apesar de muitas ofertas tentadoras da Califórnia, ele decidiu dedicar seus dons ao renascimento da indústria cinematográfica britânica. Quando os novos e grandes estúdios forem inaugurados em Elstree - a Hollywood inglesa - ele se tornará o principal criador das imagens nacionais britânicas. (WESTERN MORNING NEWS, 1926, p.06 tradução nossa)⁷⁶.

No início, o enfoque estava no realizador; na potencialidade, genialidade e jovialidade, como ilustrado pelo excerto acima. Sua produção era diversa, reunida sobre a generalidade do drama, podendo ser ilustrado por citações extraídas do *The Bioscope*: em 25 de março de 1926, página 40, *The Pleasure of Garden* foi classificado como “*drama*”; em 16 de setembro de 1926,

⁷⁴Texto original: “Gainsborough Pictures, Mr. Balcon informs us, have made another discovery of a new and talented young director in Alfred J. Hitchcock, and so confident are they of his capacity and his certain growth that they predict for him that his name as a director will soon be known the world over. He has had a varied career as assistant director, after his own training as an artist, and has had the advantage of working alongside of many American directors as well as being associated with Mr. Graham Cutts”.

⁷⁵Ida de estrelas britânicas para os Estados Unidos era comum na época. Contudo, gerava estranhamentos. *Dundee Evening Telegraph* de 01 de dezembro de 1926 cita projeto de lei em discussão no parlamento para tentar impedir este trânsito.

⁷⁶Texto original: “*The Pleasure Garden* an all British film which many American and Continental critics have described as one of the greatest films ever made. Mr. Hitchcock is only 26, being by many years the world’s youngest producer, and in spite of many tempting offers from California, he has decided to dedicate his gifts to the revival of the British film industry, and when the great new studios are opened at Elstree – the English Hollywood – Mr. Hitchcock will become the principal creator of British national pictures”.

página 39, *The Lodger* apareceu como “*mystery drama*”; em 7 de outubro de 1926, página 47, *The Mountain Eagle* recebeu atribuição “*drama*”; em 26 de junho de 1929, página 31, *BlackMail* foi definido como “*drama*”; e em 6 de agosto de 1930, página 25, *Murder* foi classificado como “*mystery murder drama*”, além de “*full dialogue*”. Com o passar do tempo, a referência *thriller* tornou-se recorrente. Inúmeras publicações de 1927 destacaram sua conquista salarial dado pela nova companhia inglesa *British International Pictures*. Do período, encontrou-se a atribuição “*master of filmed epigram*” dada pela *Sunday Pictorial* em 4 de setembro de 1927, página 17.

Quadro 2 - Referências de gênero em textos sobre *The Lodger*

Jornal	Publicação	Referência genérica
<i>Sunday Pictorial</i>	4 de abril de 1926, p.17	“ <i>murder mystery drama</i> ”
<i>The Bioscope</i>	3 de junho de 1926, p.21	“ <i>crime story</i> ”
<i>Westminster Gazette</i>	15 de setembro de 1926, p.5	“ <i>adaption of the “mystery” novel</i> ”, “ <i>murder mysteries</i> ”
<i>The Daily Herald</i>	15 de setembro de 1926, p.2	“ <i>a mystery melodrama</i> ”,
<i>The Nottingham Evening Post</i>	15 de setembro de 1926, p.6	“ <i>story is adapted from the novel</i> ”, “ <i>mystery</i> ”,
<i>Sunday Pictorial</i>	19 de setembro de 1926, p.17	“ <i>thriller</i> ”
<i>The Daily Herald</i>	22 de setembro de 1926, p.9	“ <i>melodramatic, mystery murder</i> ”, “ <i>thriller</i> ”
<i>The Leeds Mercury</i>	2 de outubro de 1926, p.6	“ <i>murder mystery drama</i> ”

Fonte: elaborada pelo autor

Duas indicações sobressaíram-se dessa lista de referências genéricas. *Sunday Pictorial*, de 19 de setembro, qualificou superlativamente temática, a atuação de Ivor Novello e a direção de Alfred Hitchcock, situando *The Lodger* entre as estreias da semana: *Mademoiselle*, *Nelson*, *Palaver* e *Mons*: “O mais brilhante dos cinco filmes é *The Lodger*, baseado em um tema de *Jack-The-Ripper* com tal arte consumada que é facilmente o melhor *thriller* já visto na tela”⁷⁷ (THE SHADOW, 1926, p.17, tradução nossa). No dia 22 de setembro de 1926, *The Daily Herald* descreveu *The Lodger* como “*The Real Thriller*” em sua manchete:

Em *The Lodger*, Alfred Hitchcock, uma das nossas esperanças entre os diretores, obtém outro grande êxito. A história é de um misterioso e melodramático assassinato. O diretor decidiu sabiamente ser melodramático e misterioso também. Ele cria uma verdadeira atmosfera de suspense. Ele emociona você; ele envia o número correto de calafrios pela espinha e o faz explorando as propriedades visuais do cinema, por luz e sombra, pela sugestão de horrores grandes demais para permitir o realismo (THE DAILY HERALD, 1926 p.9, tradução nossa)⁷⁸.

⁷⁷Texto original: “*The most brilliant of the five is “The Lodger”, which is built on a Jack-The-Ripper theme with such consummate artistry that it is easily the best “thriller” yet seen on the screen, and is a personal triumph for its director, Alfred Hitchcock*”.

⁷⁸Texto original: “*In ‘The Lodger’ Alfred Hitchcock, one of our while hopes among directors, scores another big success. The story is a melodramatic, mystery murder. The director has wisely decided to be melodramatic and mysterious, too. He creates a real atmosphere of suspense. He thrills you; he sends the correct number of cold*

A obra mais próxima tematicamente de *The Lodger* foi *BlackMail*. Contudo, a imprensa estava mais preocupada em enfatizar sua natureza sonora: foi o primeiro filme falado britânico. Há uma citação em texto de 17 de setembro de 1929, página 4, de *The Advertiser*, classificando-o como “*a real thriller*”. Porém, foi com *Muder* e com *The Man Who Knew Too Much* que essa denominação passou a predominar.

Quadro 3 - Referências de gênero em textos sobre *Murder*

Jornal	Publicação	Referência genérica
<i>The Bioscope</i>	6 de Agosto de 1930, p.25	“ <i>mystery murder drama</i> ”
<i>The Stage</i>	7 de agosto de 1930, p.18	“ <i>The majority of crime, detective and mystery thrillers are on the same lines, but here a different not is struck, and the working out of the story, clue by clue, grips the attention of the watcher from the first screen to the final incident.</i> ”
<i>The Graphic</i>	16 de agosto de 1930, p.282	“ <i>Murder</i> ” (based on the mystery thriller, “ <i>Enter Sir John</i> ”).
<i>The Graphic</i>	23 de agosto de 1930, p.314	“ <i>The Acrobat. Mr. Esme Perey in a fine from the new British bi-lingual talking film, “Murder”, based on the mystery thriller, “Enter Sir John”, by Clemence Dane and produced by. Mr. Hitchcock in England.</i> ”
<i>The Daily Mirror</i>	25 de setembro de 1930, p.19	“ <i>Mystery Thriller</i> ”
<i>The Daily Herald</i>	30 de dezembro de 1930, p.01	“ <i>In the Alfred Hitchcock “thriller”, “Murder”, her portrayal of third-rate actress of the provincial stage marked her out as one of the best of England’s film actresses. Phyllis Konstam as she appeared in the Alfred Hitchcock thriller “Murder</i> ”

Fonte: elaborada pelo autor

A IMDb filia *Murder* ao “*crime*”, “*mystery*” e “*thriller*” enquanto *Blackmail* ao “*crime*” e “*thriller*”. A atribuição de sentido segue a tendência de associação da palavra aos filmes de mistério e de assassinato do fim da década de 1920, distante da movimentação anteriormente proposta que hoje lembraria os filmes de ação. Vale destacar que o enredo de *Murder* apresenta um acrobata, antiga vinculação genérica que remete ao cinema de atrações.

Em 12 de abril de 1932, página 05, *The Scostman* anunciou que Alfred Hitchcock assumiu a função de supervisor de produção da *British Internacional Pictures*. Nesse mesmo ano, Edgar Wallace faleceu. Ele havia ocupado a presidência dos estúdios *British Lion* conforme noticiado na página 19 do *The Bioscope* em 5 de novembro de 1930. São dois grandes nomes ingleses que receberam em suas criações o rótulo *thriller*. No dia 20 de julho de 1932, página 8, no periódico *The Era*, o jornalista Hugh Gray avaliou os filmes *Number Seventeen* e *The Flay Squad*, de Alfred Hitchcock e Edgar Wallace, respectivamente. As obras receberam a chancela *Thriller*, estando alinhadas quanto ao discurso sobre o gênero. Contemporâneos, foram dois mestres, um

shivers down your spine, and he does it by exploiting the visual properties of the cinema, by light and shade, by the suggestion of horrors too great to permit of realism”.

sucedido pelo outro, embora apenas um deles seja lembrado atualmente em face da valorização autoral de diretores. Como principal efeito da atuação de Hitchcock, a tomada do gênero para si.

Figura 10 - Fac. Similar a *The Graphic* sobre *Murder*



Fonte: *The Graphic* de 16 de agosto de 1930, p.282

Novamente, a recuperação demonstrou colocação de “*thriller*” com “*mystery*”. Hitchcock foi qualificado ora como mestre do “*thriller*” ou do “*mystery thriller*” como já foi citado, indo na contramão de Todorov (2013).

1.5 *Thriller de Terror: Psycho e Halloween*

O impacto propiciado pelas perfurações no corpo de Marion na famosa cena do chuveiro em *Psycho* instigou uma comparação com a ação de Michael Myers em *Halloween*. Isso, porque Martin-Rubin (1999) apresentou o sentido simbólico de “perfurar” o espectador no *thriller* que rememora as facadas dadas pelas personagens nesses filmes. Essa ação gera um choque, que é ressaltado pelas publicizações trazidas a seguir, uma reação mais presente no *thriller* do cinema de atrações do que no narrativo. Porém, o choque é esperado, graças ao recurso da antecipação, não sendo uma surpresa como na versão anterior, que é era possível, mas imprevisto o momento

do irrompimento. Foram buscados textos nos jornais ingleses próximos do lançamento desses dois filmes, visando entender como foram nomeados.

Em análise a respeito de *Psycho*⁷⁹, duas publicações enfatizaram essa perspectiva. Em 11 de agosto de 1960, página 10, o jornal *Kinematograph Weekly* definiu o filme como um “choque psicótico” (“*psychopathic shocker*”) enquanto *The People Sunday* vinculou ao cineasta a ação em 7 de agosto de 1960, página 13: “mais recente choque de Alfred Hitchcock⁸⁰”. Já *Halloween* foi lançado no ano de 1978. *Conventry Evening Telegraph TV Extra*, de 16 de junho de 1979, página 04, qualificou-o como “*melodramatic thriller*”; *Belfast Telegraph*, de 22 de janeiro de 1980, página 13, classificou-o como “*thriller de terror de faca*” (“*a knife-edge horror-thriller*”); e *The Leicester Chronicle* do dia 30 de março de 1979, página 16, apresentou-o como: “história de terror com o verdadeiro mal em perseguição em uma pequena cidade de Illinois enquanto as crianças estão fazendo todo tipo de pegadinha considerada apropriada para a ocasião⁸¹”. No rodapé da figura que ilustrou essa reportagem, contém uma associação genérica: “história do mal - em um *thriller* emocionante” (“*story of evil – in a gripping thriller*”). Na mesma página, tem um anúncio. Nele, percebeu-se a ênfase nos choques provocados pela trama, gerados pelo encurralamento. Monitora-se o assassino, acompanhando seu traslado, compartilhando sua visão e esperando seu ataque. Não há meios de transporte como no cinema de atração: a corrida ou a disputa pela vida é feita entre as personagens.

Figura 11 - *Halloween* em *The Leicester Chronicle*



Fonte: *The Leicester Chronicle* de 30 de março de 1979, página 16

⁷⁹IMDb filia a obra ao “horror”, “mystery” e “thriller”. Nota-se a autonomização de “thriller” já nesse período.

⁸⁰Texto original: “*Alfred Hitchcock’s latest shocker*”. Tradução nossa.

⁸¹Texto original: “*horror story of real evil stalking a small Illinois town while kids are up to the sort of pranks considered appropriate for the occasion*”. Tradução nossa.

Bates Motel foi ao ar pelo canal A&E pela primeira vez em 18 de março de 2013. Em 25 de março, Kelly Etz publicou no *The Michigan Daily* a resenha “*A&E takes a well-aimed stab at Psycho origins with Bates*” (2013, p.7A). O vínculo narrativo com o filme de 1960 apareceu já na manchete. Ela descreveu o primeiro episódio e denotou aproximações e distanciamentos com a obra de Hitchcock. Não foram atribuídas filiações, apenas a natureza de *prequel*. Em 4 de julho de 2013, foi divulgada matéria de Matheus Magenta na *Folha de São Paulo* sobre a estreia do seriado intitulada “Série que estreia hoje retrata juventude de Norman Bates, vilão de Psicose”. Referências ao caso real, ao livro de Robert Bloch e ao filme foram notadas, uma construção similar à publicização americana. O jornalista apontou a expectativa em torno da construção narrativa da psicopatia de Norman que é amplamente conhecida.

Breaking Bad estreou no canal AMC em 20 de janeiro de 2008. Reportagem sobre a série foi difundida em 29 de janeiro, intitulada “*For the love of HBO and Meth*” e escrita por Michael Passman para *The Michigan Daily*. Foram indicados: ascensão do canal com a recente produção original, o enredo do professor com doença terminal que produz drogas, sua comparação com *Weeds* que apresenta uma dona de casa como traficante, além da crítica à recepção fragmentada repleta de comerciais em detrimento a emissoras *premium* como HBO. Já no texto “*How to put a chem degree to good use*” de John Daavettila do dia 8 de fevereiro, a filiação “*new dramedy*” foi citada diante da situação peculiar envolvendo o educador. No Brasil, saiu texto em primeiro de junho de 2010, apresentando a obra a partir desse comportamento atípico, mas sem indicar a motivação. Em 16 de julho de 2010, o artigo “Em série, professor aprofunda envolvimento com narcotráfico” detalhou a narrativa como chamamento para a estreia da nova temporada.

Dexter foi veiculada pelo canal *Showtime* a partir de 1 de outubro de 2006. Foi encontrado texto sobre ela apenas em 4 de setembro de 2008, dois anos depois, destacando o vício em matar do personagem (2008, p.28). Em resenha de Jamie Block difundida em 30 de setembro de 2010 sobre a quinta temporada, ele ressaltou: “precisa haver alguma sensação de perigo real. Sempre há uma jornada emocional, com certeza, mas também há aquele elemento de ação e suspense que mantém os espectadores ligados e preocupados com o bem-estar de Dexter⁸⁵” (2010, p.28). Em 29 de março de 2008, uma crítica da *Folha de São Paulo* intitulada “Ambiguidades valoriza série sobre matador de matadores”, escrita por Cassio Starling Carlos, reportou o lançamento da sua primeira temporada em DVD. Ele situou a figura do *serial killer* entre as personagens que assombram o espectador, comparando Dexter com Hannibal sem a preocupação genérica.

⁸⁵Texto original: “*there needs to be some sense of real danger. There's always an emotional journey, sure, but there's also that element of action and suspense that keeps viewers hooked and worrying for Dexter's well-being*”. Tradução nossa.

Em 8 de outubro de 2008, a matéria com a manchete “Dexter volta charmoso e apimentado” de Fernanda Ezabella falou sobre o retorno da sua segunda temporada, distanciando *Dexter* de *CSI* como produções investigativas.

Sons of Anarchy foi emitida pelo canal FX em 3 de setembro de 2008 pela primeira vez. Em 10 de setembro foi divulgada a reportagem de Dave Reap intitulada “*New FX show adds to the tried formula of the macho man series*”, que caracterizou produtos do canal como “*macho-man-centered dramas*” (2008, p.10). Em primeiro de setembro de 2009, a matéria “Motoqueiros estreiam no DVD antes da TV Paga” de Lucia Valentim Rodrigues na *Folha de São Paulo* narrou o lançamento em mídia móvel da obra. O jornalista comparou o seriado como a junção de *Hell’s Angel’s* e *The Sopranos*, ressaltou o viés do público do canal e detalhou enredo contendo motos, gangues, tráfico e violência.

The Killing estreou no canal AMC em 3 de abril de 2011. Em 15 de abril foi encontrada a matéria “*New AMC serie The Killing is murderously good*” escrita por Proma Khosla. O texto citou filiações “*drama*” e “*crime drama*” (2011, p.5), além de indicar que existem três histórias, sobressaindo a investigativa. Em 25 de setembro de 2011, Juliana Zambelo escreveu “Sucesso nos EUA, série *The Killing* estreia amanhã no Brasil” para *Folha de São Paulo* comparando-a com *Twin Peaks*. Em 12 de dezembro, ela noticiou o fim da temporada do “suspense policial”.

The Following estreou na FOX em 21 de janeiro de 2013. Em 28 de janeiro foi emitido Intense “*The Following*” lacks final destination”, com linha fina “*Kevin Bacon sizzles in serial killer thriller*” escrita por Andrew Eckhous. Comparou com *Dexter* e *Criminal Minds*:

O que é diferente nos dois programas é que eles assumem abertamente a perspectiva do criminoso ou do detetive - nunca os dois - com pouco espaço nas entrelinhas. *The Following* da FOX visa esse meio-termo. (ECKHOUS, 2013, p.8, tradução nossa)⁸⁶.

Além do mais, o caráter surpreendente foi destacado: “*The Following* é incrivelmente inteligente para afastar os espectadores de adivinhar o que vem a seguir⁸⁷” (ECKHOUS, 2013, p.8^a, tradução nossa). Imprevisibilidade é questionada por Hitchcock, negada em seu suspense. Em 21 de fevereiro de 2013, foi publicada matéria na *Folha de São Paulo* de Alberto Pereira Junior intitulada “Obra de Edgar Allan Poe inspira série com Kevin Bacon”. A manchete expôs uma vinculação. No texto, há claramente filiação genérica: “É bebendo dos escritos do autor

⁸⁶Texto original: “*What’s distinct about these two shows is that they openly take on the perspective of either the criminal or the detective - never both – with little room between the lines. FOX’s “The Following” takes aim at this middle ground*”. Tradução nossa.

⁸⁷Texto original: “*The Following*” is incredibly smart in throwing off viewers from guessing what comes next”. Tradução nossa.

americano, bisavô dos gêneros suspense e mistério”. Sobressaiu a disputa do detetive e do *serial killer* e Poe como inspiração, inclusive para Stephen King e Hitchcock.

Diferentemente das demais produções, *The Fall* é uma produção britânica. Com isso, foi buscada matéria no *The Guardian* sobre ela. Com estreia em 13 de maio de 2013, em 11 de maio, Sarah Dempster definiu na linha fina como “*thriller* psicológico” na matéria “*The Fall is one of the best BBB dramas in years*”. A jornalista fez questão de distingui-la das demais séries, elencando o que ela não é: um drama de detetive. O seriado foi ao ar no Brasil em 13 de agosto pelo GNT. Vitor Moreno foi autor da publicação “Entender mente do psicopata é o desafio do seriado *The Fall*” para *Folha de São Paulo* que distinguiu a obra das demais pelo conhecimento prévio da identidade do assassino. Em 30 de maio, foi anunciada a entrada da série no catálogo da *Netflix* com a vinculação ao suspense no rodapé da sua divulgação.

Como notado, não houve a preocupação em determinar o gênero dos produtos televisivos acima. Quando foi indicado, a informação é somente um dado a mais de referência. Como o vídeo sob demanda se organiza em torno de categorias, é importante que se tenha cuidado com elas. A televisão clássica insere obras em horários, alguns deles historicamente determinados. Há, ainda, canais com tramas fortemente vinculadas, como o caso da FX. Nas páginas oficiais de *Dexter* e de *Breaking Bad* não há nomeação do tipo de enunciado. Já *Bates Motel* e *The Fall* apresentam “drama” e “crime” como referências, respectivamente. Em páginas de exibidores de cinema, como *Cinépolis*, existem as filiações com horários das obras em cartaz, tendência de definição que as reportagens nos jornais ingleses recolhidas mostraram. No quadro abaixo são apresentados dados sobre os seriados, extraídos de vários serviços de *streaming*. Notou-se que o *Prime Video* tem empregado *suspense* como categoria na Língua Inglesa, o que raramente acontece.

Quadro 4 - Afiliações de gênero dos seriados da *Netflix*

Seriados	Prime Video ⁸⁸	IMDb	Página no Facebook
<i>The Killing</i>	<i>Drama, Suspense</i>	<i>Crime, Drama, Mistério</i>	<i>Drama</i>
<i>The Following</i>	<i>Drama, Suspense, Horror</i>	<i>Crime, Drama, Horror</i>	<i>Drama, Thriller</i>
<i>Breaking Bad</i>	<i>Drama, Suspense</i>	<i>Crime, Drama, Thriller</i>	<i>Drama</i>
<i>Sons of Anarchy</i>	<i>Drama, Action</i>	<i>Crime, Drama, Thriller</i>	<i>Drama</i>
<i>The Fall</i>	<i>Suspense</i>	<i>Crime, Drama, Thriller</i>	-
<i>Dexter</i>	<i>Suspense, Drama</i>	<i>Crime, Drama, Mistério</i>	<i>Drama</i>
<i>Bates Motel</i>	<i>Drama, Horror, Suspense</i>	<i>Drama, Horror, Mistério</i>	<i>Drama</i>

Fonte: elaborado pelo autor

Este capítulo reuniu um conjunto de textos difundidos pela imprensa acerca de produções referenciadas como *thriller* e *suspense*. Esses enunciados manifestaram um viés especulativo, repercutindo fatos com limitada reflexividade pelo caráter descritivo e de agenda.

Martin Rubin (1999) descreveu uma série de enredos de filmes em seu livro *Thrillers*. Ele apresentou um olhar teórico e teleológico sobre o tema, citando três íterins de suspense. No período de formação que é limitado até 1930 compreendeu: romances gótico, gótico vitoriano (sensações) e de mistério, teatro melodramático, feiras, parques, filmes de atração, perseguição, de monstros, de *gangsters*, acerca da metrópole (Fritz Lang) e no formato seriado (destacando Louis Feuillade), além do expressionismo alemão e da comédia de emoções de Harold Lloyd. Já no período clássico delimitado de 1930 até 1960, o autor citou as histórias de espião, detetive, policial, *noir*, organizações criminosas, ficção científica, terror e semidocumentários criminais. A definição de *thriller* moderno indicou como seu início o ano de 1960 com assalto, desastre, conspiração, perseguidor (*stalkers*), superpolicial ou personagens negros. Pode ser visualmente explícito e violento (*splatter*). Como indicação, James Bond em obras originais, imitações ou contestações do arranjo. Esse agrupamento manifestou um viés temático, descritivo, superficial e interno. A abordagem cultural refutaria esse modo de organização. Aquilo que o autor propôs

⁸⁸São gêneros da *Amazon Prime Video*: *Action & Adventure, Bollywood, Comedy, Documentary, Drama, Fantasy, Foreign, Horror, Kids & Family, Mystery & Thrillers, Reality TV, Romance, Science Fiction, Westerns* e *Special Interests*. Como subgêneros do *Mystery & Thrillers*: *Actions Thrillers, Classics, Crime Thrillers, Espionage, Film Noir, Mystery* e *Suspense*. Como subgêneros do *drama*: *Biopics, Classics, Courtroom Drama, Crime Drama, Epics, LGBT, Medical Drama, Military & War, Period Drama, Religious Drama, Romantic Drama, Soap Operas, Sports Drama, Urban Drama* e *Westerns*.

como sendo o precursor, uma infinidade de manifestações artísticas e culturais que são apenas pontuadas, na verdade, foi alinhado a partir das obras da década de 1930, notada pela própria indicação de clássico. A perspectiva contextual estabelece que aquilo rubricado como *thriller* foi reconhecido como *thriller* no contexto, embora não permaneçam.

O mais importante trazido por Rubin (1999), foi essa elasticidade do vínculo de *thriller*, embora ele não tenha alcançado as formas aqui encontradas. Elas vão além da espetacularização e do enalço, fenômenos localizados pelo autor na primeira década do século XX, precisamente, até 1907. Além do mais, não foi vista qualquer menção a Edgar Wallace. Entendendo *thriller* como metagênero, Rubin (1999) usou os termos vulnerabilidade, incomodidade, ambivalência, intensidade e sensacional para descrevê-lo. Ele indicou que ausência de iconografia, sensações e temas próprios tornou seus limites imprecisos. Por fim, defendeu que a vertente se faz a partir do exagero dos elementos narrativos básicos:

O thriller é um conceito quantitativo e qualitativo. Envolve não apenas a presença de certas qualidades, mas também a extensão em que elas estão presentes. Praticamente todos os filmes narrativos podem ser considerados emocionantes até certo ponto, porque contêm suspense, ação e uma sensação de saída do mundo rotineiro para um reino mais maravilhoso e emocionante. Em um certo ponto nebuloso, no entanto, eles se tornam emocionantes o suficiente para serem considerados thrillers (...) Em relação à questão da quantidade, o thriller geralmente envolve excesso de certas qualidades e sentimentos além da necessidade da narrativa: acentuação da atmosfera, da ação e do suspense - excessivo, isto é, em termos do que é estritamente necessário contar a história - para que esses elementos emocionantes, até certo ponto, se tornem um fim em si mesmos. (RUBIN, 1999, p.6, tradução nossa)⁸⁹.

Conhecido como mestre do suspense e do *thriller*, Alfred Hitchcock produziu dramas no início de sua carreira. Com sucesso de obras criminais, tomou o termo para si e hoje é um grande representante de um tipo deles. O produtor Henry Edwards defendeu anos antes aquilo que foi responsável pela sua consagração: a antecipação de informação pela plateia na tela monitorada. Ademais, existiu outro mestre antes: Edgar Wallace. Notadamente, fala-se menos dele na teoria cinematográfica, embora tenha transitado por diferentes esferas e chegado a Hollywood muito tempo antes. Foi a dimensão histórica do *thriller* que permitiu resgatar sua atuação. O fim da sua trajetória é próximo do período de notabilidade de Hitchcock. Um era essencialmente

⁸⁹Texto original: “*The thriller is a quantitative as well as a qualitative concept. It involves not just the presence of certain qualities but also the extent to which they are present. Virtually all narrative films could be considered thrilling to some degree, because they contain suspense and action and a sense of departure from the routine world into a realm that is more marvelous and exciting. At a certain hazy point, however, they become thrilling enough to be considered thrillers. (...) In relation to the issue of quantity, the thriller often involves an excess of certain qualities and feelings beyond the necessity of the narrative: too much atmosphere, action, suspense - too much, that is, in terms of what is strictly necessary to tell the story - so that these thrilling elements, to a certain extent, become an end in themselves*” (RUBIN, 1999, p.6).

escritor enquanto o outro era cineasta. A valorização da autoria na direção pode ter influenciado nas publicizações.

A figura de Hitchcock sempre foi exaltada pela imprensa britânica, apreço que apareceu desde as primeiras publicações. Ele participou das inúmeras fases do cinema ainda em vida, enquanto Wallace não teve esse privilégio. A relação de Wallace com o detetivesco foi notória. Dentro de sua vasta produção, foram encontrados romances de corrida, subjugados à fama de escritor de mistério ou podendo ser considerados versão pouco conhecida dessa mesma matriz.

A discussão atual do gênero do discurso não contempla os filmes cinéticos: são histórias centradas na habilidade circense de seus atores e em diversos meios de transporte. Suas tramas são atreladas ao dito “cinema de atrações” por ressaltar o espetacular, o singular, a exibição, a energia, a performance e a fisicalidade. São elos perdidos, desprezados ou ressignificados que não aparecem diante do policial. Posteriormente, notou-se que embora tenha se mantido o vínculo com a tradição, o *thriller* de terror é mais lembrado pelo viés gótico do que pelo emocionante, como ocorreu com *Halloween*. Pode ser considerado revisita ao primeiro cinema nessa segunda metade do século.

O estudo terminológico proposto por Altman (2000) se mostrou incapaz de recuperar o objeto devido a sua complexidade. A palavra *thriller* já refletia uma identidade para o leitor letrado dos jornais ingleses analisados, tanto é que seu uso isolado era comum no começo do século XX. O resgate demonstrou que o termo apareceu majoritariamente como nome ao qual outros gêneros eram adicionados como modificadores. A tendência ao desaparecimento das vinculações dita por Altman (2000) foi vista nesta pesquisa. Como variações terminológicas, *thrills* e *thrilling*. As palavras *thriller* e *mistério* apareciam nos mesmos contextos e conjugadas, inviabilizando a proposta de entendê-los como dois gêneros distintos, como foi proposto por Todorov (2013).

Já o termo *suspense* apareceu em comunicações possuindo como seus sinônimos: situação indefinida, imprecisa, não sabida, antecipada, perigosa e em espera. É a partir de uma dessas formas, antecipada, que se associou o suspense ao Hitchcock. A relação entre *thriller* e *suspense* apareceu externada em matéria de 1934 com o segundo sendo a essência do primeiro. O uso indiscriminado dessas palavras gerou um estranhamento inicial que foi superado. Essa ligação foi reiterada pelas tentativas de correspondência idiomáticas de textos dessa temática. Enquanto no inglês se utiliza *thriller*, no francês prefere-se *suspense*. Porém, em determinado momento, perdeu-se esse elo. Desse contexto, surgiram as expressões: *suspense thriller*, *thriller suspense*, *suspense-filled thriller*, *suspense packed*, *suspenseful thriller* e *masterpiece of suspense*.

Ao final, constatou-se que os seriados televisivos reunidos em pesquisa da *Netflix* não foram publicizados no seu lançamento como *thriller* ou suspense, sendo apenas reconhecidos *a posteriori* desse modo. Após a abordagem cultural, que examina o que se fala de uma obra, analisando enunciados que comunicaram sentidos sobre ela, desloca-se para a estrutura com Todorov (2017) para estudá-lo como gênero teórico entendendo como *thrillers* citados no plano histórico aparecem sobre essa perspectiva.

CAPÍTULO 2

SUSPENSE: SUSPENSÃO E HESITAÇÃO

“Depois da estrada começa uma grande avenida,
No fim da avenida, existe uma chance, uma sorte, uma nova saída.
Qual é a moral? Qual vai ser o final dessa história?”

Rita Lee – “Coisas da Vida”

2 Suspense: suspensão e hesitação

Esta seção contém reflexões mais conceituais a respeito do suspense com exposição de um levantamento bibliográfico, além da aplicação em histórias literárias de duas categorias de análise extraídas da significação do termo: a suspensão e a hesitação. Avaliou-se suspense neste momento como um elemento narrativo intrínseco, buscando formas distintas de ocorrência em alguns gêneros do discurso a partir das duas premissas, responsáveis pelo entusiasmo da leitura.

Etimologicamente, o vocábulo “suspense” provém do latim *suspensus* e manifesta dois sentidos fundamentais: suspensão e hesitação (MOISÉS, 2013). Linguisticamente, *suspensio* é a palavra correspondente para referir-se ao fenômeno na Língua Espanhola enquanto na língua inglesa aparecem as sentenças *suspense* e *thriller*, cujas acepções já foram exploradas na parte anterior. De “suspensão” derivaria a elevação, o adiamento, a flutuação⁹⁰ e a antecipação. Já de “hesitação” emanariam a incerteza, a dubiedade e a insegurança (MICHAELIS, 2020).

Narrativamente, esses sentidos aparecem na manipulação da tensão a partir da inserção da personagem em um conflito. Suspende-se um estado de equilíbrio, retomado transformado ao final com a resolução. A necessidade de superar a crise em dilatação ou em acumulação gera a pressão e, até mesmo, riscos. Nesse interim, posterga-se a resolução, criam-se várias situações indeterminadas, deixa-se um dado à deriva, cria-se e supera-se expectativa para maravilhar o público. Há movimentos que envolvem adiamento e adiantamento de certos pontos no contar.

De “elevar” provém aumento de algum gradiente narrativo, como a pressão e o risco, que está vinculado às situações climáticas, além da emersão de uma informação que é apresentada, mas o sentido não é produzido integralmente no instante dessa revelação. É um direcionamento ao público que passa a aguardar ansiosamente seu aparecimento na narrativa. De “adiar” vem interromper ou postergar a conclusão de um evento ou do conflito. De “flutuar” e de “antecipar” procede a mesma acepção de uma indicação para o espectador. Porém, em “flutuar”, realçam-se circunstâncias que serão exploradas em seguida. É um destaque dado a determinado elemento que terá algum papel entre tantas circunstâncias contadas. É preciso que o público não se perca entre elas, indo além da iteração com uma demarcação.

A suspensão e a hesitação podem estar associadas como causa e efeito, respectivamente. A hesitação pode atingir o narrar através da incompletude, da ambiguidade ou da profundidade. De qualquer forma, ela é gerada pela falta de conhecimento ou certeza a partir de um contexto cujo conhecimento é parcial. À vista disso, o estado de suspense pode ser produto da suspensão

⁹⁰Há elementos intrigantes que permanecem no horizonte da trama como promotores de expectativas, componentes que sobressaem no narrar. Wulff (1996) denomina procedimento similar como a “narrativização de objetos”. Para o autor, a presença de certos elementos especificamente concretos pode gerar significados para a trama.

como origem e da hesitação como resultado. Essa ponderação é genérica, apta de ser vista na maioria das histórias. Devido a isso, questiona-se se há suspensões e hesitações específicas.

Suspensão encontra-se no limiar de alterações na qualidade de experiências e de recursos, como a “peripécia”, a “catástrofe” e o “reconhecimento” (ARISTÓTELES, 1966)⁹¹, oriundos da tragédia grega da antiguidade clássica e que foram absorvidos pelo melodrama francês como “golpe de teatro” (PAVIS, 2011)⁹². Os expedientes “ponto de virada”, “pinça” (FIELD, 2006) e “tempos fortes” (CHION, 1989)⁹³ são empregados na roteirização em contextos similares. Como resposta, diversas situações climáticas, responsáveis por despertar o interesse e o fascínio nos espectadores. O termo “clímax” é tradicionalmente utilizado para apontar a última etapa do roteiro, sendo sucedido pela resolução (MCKEE, 2006). Entretanto, a serialidade e a celeridade suscitaram a proliferação dessas conjunturas em uma estrutura, indo além do posicionamento derradeiro. Na TV, essas partículas são associadas à interrupção da veiculação, naquilo que se denomina “gancho” ou “*cliffhanger*”, traduzido do Inglês como “no limite do abismo” a partir do *Online Etymology Dictionary*. Desse adiamento do desenlace e da transmissão, projetam-se desenrolares a curto e a longo prazos.

Nesse contexto, a suspensão é sinônimo de ruptura temporária, de curto, médio ou longo prazo; retoma-se, em poucos minutos, a exibição após um intervalo comercial, em dia próximo com novo capítulo ou em outro ano com nova temporada, nessa ordem. Ações específicas são criadas como estratégia para vincular o texto à recepção. No vídeo sob demanda, existe apenas a divisão da narrativa em capítulos ou em episódios.

Todavia, qualquer fruição pode ser rompida individualmente: você pode desligar a TV, seja comum ou inteligente, ou até mesmo sair da sessão de cinema quando desejar. É necessário buscar interrupções sem exteriorizá-las para não dar vazão a uma desistência. Além do mais, a narrativa é uma série de fragmentos. Deve-se ir além do posicionamento dos ganchos clássicos, entendendo que eles estão em cada cena. São buscados centros de interesse nas tramas, realces,

⁹¹Em sua poética, Aristóteles (1980, p.80-81) conceitua “catástrofe” como “ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos”; “peripécia” é compreendida como “mutação dos sucessos, no contrário”; e “reconhecimento” marca a “passagem do ignorar ao conhecer”. Sintetizando as concepções, danos diversos, resultados contrários aos esperados e constatações de identidades, laços, talentos ou marcas são os sentidos desdobrados, respectivamente.

⁹²Na leitura de Patrice Pavis (2011), é a “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação”. Michel Chion (1987, p.197) relaciona-o a dois recursos: “golpe teatral (*plot point* dos americanos, *peripeteia* de Aristóteles)”. Peripécia, reconhecimento e catástrofe quando emanam imprevisibilidade são lidos na definição.

⁹³Sid Field (1996, p.23-24) define “ponto de virada” como “incidente, episódio ou evento que *engancha* na ação e reverte noutra direção”. O autor mensura a intensidade dos eventos, classificando como “pinça” o componente que mantém a continuidade da trama de modo mais atenuado que no ponto de virada. Já “tempos fortes” são vistos como “momentos em que a emoção, de qualquer natureza (enternecimento, riso, medo, surpresa) é levada a um alto nível” (CHION, 1987, p.180-181).

antecipações, lacunas, projeções e indagações como suspensões. Vale apontar que há graus de importância na história e ocorrências características.

O assistir de forma parcelada via grade horária de programação vem sendo contraposto ao integral no vídeo sob demanda, que permite o acesso completo de temporada de determinada série. Esse modo de fruição instiga a manutenção da ritualidade (MARTÍN-BARBERO, 2004), isto é, a fruição do produto por mais tempo na mesma ocasião. A central de informações *Netflix Media Center* divulgou em 8 de junho de 2016 a pesquisa intitulada “A Netflix e as maratonas: novo gráfico de maratonas revela séries que são devoradas e as que são saboreadas”. Nessa mensuração, *thriller* foi apontado como enunciado que motiva a permanência do consumo por mais de duas horas, sendo “devorado” em vez de “saboreado”. Naturalmente, há elementos em suspenso responsáveis pelo resultado. Como eles são? E como é manifestada a hesitação? Eis as questões de pesquisa.

Antes de entrar nas análises, expõe-se cotejo pela literatura sobre a temática, objetivando discutir outros parâmetros que possam auxiliar no estudo da suspensão e da hesitação.

2.1 Suspensão na ação de narrar

Discute-se, nesta parte, alguns princípios básicos da confecção de histórias, tais como a instauração de brechas ou espaços para serem preenchidos durante o desenvolvimento narrativo e as indagações como suspensões na ação de narrar.

Teorizando quanto às exposições nas histórias, Meir Sternberg (1978) frisou que alguns arcabouços têm a contextualização prévia, ao passo que outros não. Ele contrapôs os conceitos clássicos de fábula e de trama para demonstrar como essas descrições são criadas. Na tessitura, os acontecimentos são manipulados, tendendo a superar seu estado original. Então, a situação inicial da trama não é, necessariamente, a da fábula. Seu olhar contemplou o que ela expõe, sua localização e o seu arranjo: circunstância em equilíbrio ou *in medias res*; inserida no princípio ou deslocada; e em bloco ou em fragmentos. Do seu contato emana uma impressão, que pode se realizar, ter concretização contraditória parcial ou total, além de apresentar direcionamento como primeira suspensão ou projeção de longa duração da narrativa.

O objetivo do literato é manter o entusiasmo do público. Não basta criar uma motivação para leitura, é preciso desenvolvê-la. Na construção, muitas lacunas são instituídas e superadas na medida em que dados são relatados em curto prazo. Para Sternberg (1978, p.45, tradução nossa), “a orientação do escritor literário é, em outras palavras, essencialmente retórica, pois

ele não pode deixar de ter o interesse do leitor e as possíveis reações constantemente em mente”.⁹⁴ O pensamento indicou a existência de justificativa para a instauração, a possibilidade ou não de atendimento do anseio e a importância da clareza, já que dubiedades dificultam o entendimento.

A maioria das respostas a essas perguntas, no entanto, não é fornecida de forma explícita, completa e autoritariamente (e muito menos imediata) pelo texto, mas deve ser elaborada pelo próprio leitor com base nas orientações implícitas que ele fornece. De fato, toda obra literária abre uma série de lacunas que o leitor deve preencher através da construção de hipóteses, à luz das quais vários componentes da obra são contabilizados, interligados e padronizados. (STERNBERG, 1978, p.50, tradução nossa).⁹⁵

Segundo esse ideário, há lacunas temporárias e permanentes. As lacunas temporárias só existem na trama enquanto as demais provêm da fábula e são mantidas no produto derivado. O autor demonstrou sua relevância em determinados enunciados: “lacunas temporárias são, por exemplo, menor em número e menos centrais no romance de costumes ou no conto picaresco do que em história de detetive”. (STERNBERG, 1978, p.51, tradução nossa).⁹⁶ Elas funcionam como chamariz, sublinham a narração e podem até determinar um enunciado. O autor salientou a razão para a retenção, esse interím que se abre entre o narrado e seu continuar. De acordo com Sternberg (1978, p.159, tradução nossa), “um dos principais meios de se criar, intensificar ou prolongar o suspense consiste em impedir temporariamente (“suspende”) a progressão natural da ação”.⁹⁷

Derivou desse pensamento o entendimento que o suspense é intrínseco à contação, efeito de sentido proveniente do protelar, ressaltar, questionar, interromper e delongar. Expõe-se a premissa, informa-se, gera-se a brecha, fecha-se ela, abrem-se e fecham-se outras ao bel prazer, adia-se e suspende-se a progressão até a resolução. O objetivo é incentivar a fruição: avança-se para isso; interrompe-se e posterga-se também. Ante a lacuna, uma suspensão. É necessário que um sentido tenha sido rompido para ser retomado. A lacuna é um vazio a ser preenchido e essa completude está vinculada ao contexto de sua abertura.

⁹⁴Texto original: “*The literary writer’s orientation is, in the other words, essentially rhetorical in that he cannot but have the reader’s interest and possible reactions constantly in mind*”.

⁹⁵Texto original: “*Most of the answers to these questions, however, are not provided explicitly, fully and authoritatively (let alone immediately) by the text, but must be worked out by the reader himself on the basis of the implicit guidance it affords. In fact, every literary work opens a number of gaps that have to be filled in by the reader through the construction of hypotheses, in the light of which various components of the work are accounted for, linked and brought into pattern*”.

⁹⁶Texto original: “*Temporary gaps are, for example, both fewer in number and less central in position in a novel of manners or a picaresque tale than in a detective story*”.

⁹⁷Texto original: “*One of the prime means of creating, intensifying, or prolonging suspense consists in the author’s temporarily impeding (“suspending”) the natural progression of the action, especially its onward rush toward some expected climax, by interposition of more or less extraneous matter*”.

Em artes do tempo, como teatro e cinema, quando a ação é interrompida abruptamente em um ponto emocionante e a cena muda, nada no poder do espectador pode acabar com o material impeditivo - por exemplo, *flashback* - ou até acelerar seu desempenho. Goste ou não, ele é obrigado a ficar de fora, esperando a peça voltar ao fio suspenso e resolver o suspense. O mesmo se aplica a todas as artes da performance, seja música ou até mesmo a narração oral - o que salvou a narração da vida de Scheherazade. Com um texto diante dele, no entanto, o leitor pode se achar intolerável a interposição, percorrê-lo ou até mesmo ignorá-lo por completo e retornar mais ou não tarde. De fato, o artista literário pode contar implicitamente com o sucesso de seus atrasos apenas quando se baseia em fatores extrínsecos, como as condições da publicação em série, que envolvem um longo lapso de tempo entre cada duas parcelas e são realmente exploradas para manter o leitor suspense de uma parte mensal ou semanal para outra. Mas, dentro da estrutura do meio literário propriamente dito, a operação de tais dispositivos depende da própria habilidade do artista em contrariar a do leitor. (STERNBERG, 1978, p.162, tradução nossa).⁹⁸

É relevante notar estratégias que postergam deliberadamente a continuidade da narração. Na recepção sob demanda, algumas das artes citadas no excerto também podem ter seu fluxo manipulado, que era impedido pela experiência original. O desafio torna-se manter o espectador longe do controle, não irritando-o.

Em um estudo sobre as contradições do suspense, Robert Yanal (1996) partiu também do princípio da elaboração de histórias para justificar que esse recurso integra todos os gêneros do discurso. De acordo com o pesquisador, o relato ocorre de modo fragmentado, favorecendo que se construa o interesse no aprofundamento de cada situação. A ação não é concluída assim que ela é apresentada, mas desenvolvida alinhada à ambição do seu realizador. Ainda sobre o ato de narrar, em trabalho sobre virtualidade, Marie-Laure Ryan (2001) vislumbrou três possibilidades imersivas: espacial, espaço-temporal e temporal. O primeiro modelo favorece a entrada do leitor nas localidades fictícias enquanto no segundo e no terceiro aprofunda-se a relação e estimula-se a vivência do enredo, respectivamente. Na passagem do mundo real para textual, ocorre uma ruptura. Em seguida, concretiza-se a leitura com a união de informações que são fornecidas em um processo de simulação mental, cheio de questionamentos, pausas e restabelecimentos.

Enquanto a imersão espacial e espaço-temporal nos convidam a desacelerar o ritmo da leitura e, ocasionalmente, a reler uma passagem para que possamos permanecer em uma cena particularmente agradável, a imersão temporal pura nos incita a percorrer o

⁹⁸Texto original: “*In such time-arts as the theater or the cinema, when the action is abruptly broken off at an exciting point and the scene shifts, nothing in the spectator’s power can do away with the impeding material – say, a flashback- or even accelerate its tempo. Whether he likes it or not, he is compelled to sit out, waiting for the piece to revert to the suspended strand and resolve his suspense. The same is essentially true of all the arts of performance, whether music or even – what saved Scheherazade’s life -oral narration. With a written text before him, however, the reader can, if he finds the interposition intolerable, skim through it or even skip it altogether, and return to it later or not at all. In fact, the literary artist can implicitly count on the success of his retardations only when relying on such extrinsic factors as the conditions of serial publication, which involve a long lapse of time between every two installments and are indeed often exploited for holding the reader in suspense from one monthly or weekly part to another. But within the framework of the literary medium proper, the operation of such devices hinges on the artist’s own skill in counteracting the reader’s*”.

texto em direção ao feliz estado de retrospectiva onisciência. Imersão temporal é o desejo do leitor pelo conhecimento que o espera no final do tempo narrativo. Suspense, o nome técnico para esse desejo, é um dos efeitos literários mais apreciados, mas também um dos mais negligenciados pelos narratologistas, em parte por causa de sua associação com a literatura popular, mas principalmente por sua resistência obstinada à teorização. (RYAN, 2001, p.140, tradução nossa).⁹⁹

Ryan (2001) propôs uma gradação de intensidade do efeito contendo quatro interrogações específicas, sem considerar questões temporais como indica a maioria dos autores: *what*, *how* (or *why*), *who* e *meta suspense*. O pronome *what* promove o maior impacto e é sintetizado pela questão: “O que acontecerá a seguir?” (RYAN, 2001, p.143, tradução nossa).¹⁰⁰ Já os advérbios *how* e *why* fundam o entendimento de como e porque ocorreram tais ações, ou seja, “resultado é dado antecipadamente através do fenômeno conhecido como prolepse (ou catáfora) e o foco da atenção não é o futuro, mas a pré-história de um determinado estado” (RYAN, 2001, p.144, tradução nossa).¹⁰¹ Já o pronome *who* sinaliza a busca por uma identidade. Conforme exposto pela referida pesquisadora, “em contraste com o tipo anterior, que deixa em aberto um número indeterminado de caminhos em direção à meta, o *who suspense* limita o número de soluções ao de suspeitos” (RYAN, 2001, p.144, tradução nossa).¹⁰² A última sentença desencadeia menor furor, reunindo elementos aparentemente desconexos que fazem sentido integrados.

Ao analisar essa gradação, compreendeu-se que a primeira pergunta pode ser vinculada às ocorrências relacionadas tanto ao passado como ao presente. Já a segunda e a terceira são buscas essencialmente pretéritas. Tradicionalmente, essas duas miradas não são consideradas promotoras de suspense por Todorov (2013). Na verdade, a pesquisadora só delimitou centros de interesse: identidade, modo ou justificativa da história. Pode-se resumi-las estruturalmente como cadeias de acontecimentos: da causa ao efeito, do efeito para causa, o efeito e o causador, além da causa unificadora, na devida ordem. Ryan (2001) expandiu a proposição de Todorov (2013) a respeito do processo, já que ele postula apenas dois caminhos: da causa ao efeito e do efeito para causa. Ademais, a explanação assemelhou-se à concepção de Sternberg (1978) sobre o incitamento de perguntas pela suspensão. Porém, a autora delimitou-as.

⁹⁹Texto original: “While spatial and spatio-temporal immersion invite us to slow down the pace of reading, and occasionally to reread a passage so that we may linger on a particularly pleasurable scene, pure temporal immersion incites us to rush through the text toward the blissful state of retrospective omniscience. Temporal immersion is the reader’s desire for the knowledge that awaits her at the end of narrative time. Suspense, the technical name for this desire, is one of the most widely appreciated literary effects, but also one of the most neglected by narratologists, in part because of its association with popular literature, but mainly because of its stubborn resistance to theorization”.

¹⁰⁰Texto original: “What will happen next?”.

¹⁰¹Texto original: “The outcome is given in advance through a phenomenon known as prolepsis (or cataphora), and the focus of attention is not the future but the prehistory of a certain state”.

¹⁰²Texto original: “In contrast to the previous type, which leaves open an indeterminate number of paths toward the goal, who suspense limits the number of solutions to the number of suspects”.

Para encerrar esse olhar geralista, no paradigma linguístico-semiótico, Algirdas Greimas (2016) sinalizou que o suspense é gerado a partir de uma necessidade que emerge e que deve ser suprida. Para ilustração, ele usou as funções das personagens cunhadas por Vladimir Propp: “surgimento, na narrativa, da função proppiana *instauração da falta* produz um suspense, uma expectativa em função da *liquidação da falta*” (GREIMAS, 2016, p.491). Como cada função representa uma ação ou etapa do conto maravilhoso, depreendeu-se a manifestação durante todo seu desenvolvimento. Vale destacar que esse tipo de enunciado apresenta apenas um percurso. Em enredos multilíneares, intensifica-se essa premissa.

Dessa forma, a suspensão é considerada uma técnica intrínseca do narrar, responsável pela preservação do entusiasmo de uma história. Embora se tenha falado de multiplicidade, essa numerosidade inviabiliza o tratamento de várias obras. Logo, priorizou-se a principal. A seguir, são vistas notas mais específicas sobre a estratégia, superando aberturas, interrogações e lacunas vistas até agora.

2.2 Tensionamento e temporalidade

Indo além da ideia de inerência, alguns autores teceram comentários mais pontuais sobre a suspensão. Ao associar os saberes cognitivos com literários na busca pela compreensão do deleite do público, o pesquisador Raphael Baroni (2007) observou que o suspense, como uma reação, nasce do tensionamento, preferindo o termo “avatar” para referir-se a essa problemática: “o complexo fenômeno da tensão narrativa possui como seus avatares a curiosidade, o suspense e a surpresa” (BARONI, 2007, p.27, tradução nossa).¹⁰³ Outrossim, Baroni (2007, p.24, tradução nossa) revelou os requisitos para sua promoção: “suspense (que depende da narração cronológica), curiosidade (gerada pela exposição atrasada) e surpresa (que repentinamente traz dados que não eram conhecidos)”.¹⁰⁴ Do trecho, concluiu-se que a curiosidade advém do protelamento de um evento, o suspense aflui da linearidade e do encadeamento em oposição à anacronia, e a surpresa vem da novidade. São formas distintas geradas no mesmo processo, o que explicaria a complexidade colocada pelo autor.

Em sua tipologia da narrativa policial, Todorov (2013) distinguiu curiosidade e suspense como consequências, conceitos que marcam suas definições de gêneros. A curiosidade decorre

¹⁰³Texto original: “le phénomène complexe de la tension narrative et de ses avatares que sont la curiosité, le suspense et la surprise”.

¹⁰⁴Texto original: “le suspense (qui dépend d'une narration chronologique), la curiosité (qui est produite par une exposition retardée) et la surprise (qui fait surgir soudainement une information que l'on ignorait auparavant)”.

de mistérios deixados no passado enquanto o suspense instiga uma mirada para o futuro. Notou-se a temporalidade como marca importante de diferenciação entre os elementos suspensos:

A primeira pode ser chamada de curiosidade: sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certo indício) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gangsters* que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades). (TODOROV, 2013, p.99).

Atentou-se à diferença entre as visões de curiosidade desses autores: ação adiada em um vira pretérito no outro. De qualquer forma, foi classificada como reação. Já quanto ao suspense, a relevância está na sucessão. É preciso avaliar se esse atributo gerado determina o enunciado. Tanto o excerto de Baroni (2007) como de Todorov (2013) mostraram aplicações comuns que resultariam no fenômeno. Embora seu texto contenha caracterizações do mistério e do suspense como gêneros do discurso, Todorov (2013) apenas ilustrou o cenário com elementos das duas vertentes na passagem acima, um entendimento que pode ser estendido. De qualquer forma, a completude da suspensão com dados pretéritos gera a curiosidade, ao passo que do futuro vem o suspense. São duas formas distintas de superar a hesitação. É importante lembrar que Ryan (2001) foi além desses polos indicados por ele, visto na seção anterior.

Como citado, Todorov (2013) qualificou um tipo de texto como sendo suspense em sua tipologia que inclui ainda a história de mistério e a série negra. A narrativa de mistério possui as linhas temporais de ocorrência e de investigação. O desenvolvimento da segunda é mínimo, já que suas personagens “não agem, descobrem” (TODOROV, 2013, p.96). Ainda, na corrente, a curiosidade sobressai. De mais a mais, o segundo momento “serve somente como mediadora entre o leitor e história do crime” (TODOROV, 2013, p.97). Já na série negra, o delito não é pregresso. Como bem informou Todorov (2013, p.98), a “prospecção substitui a retrospectção”. Se há enigma, ele é acessório. Esse romance projeta a atenção do leitor para o futuro a partir de fatos que se desdobram no presente. O espectro da transgressão é ampliado e inclui o detetive, com acentuação da violência, das paixões e da imoralidade. Por fim, Todorov (2013) enquadrrou o suspense entre os dois vieses: preocupação com o que ocorreu e ocorrerá. Noel Carrol (2001, p.257, tradução nossa) tem perspectiva equivalente ao postular que: “em mistérios com o modo de detecção clássico, estamos caracteristicamente incertos sobre o que aconteceu no passado, enquanto que, em ficções de suspense, não temos certeza sobre o que acontecerá”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Texto original: “for in mysteries in the classical detection mode, we are characteristically uncertain about what has happened in the past, whereas with suspense fictions we are uncertain about what will happen”.

Obviamente, essa direção é determinante tanto na noção do efeito como na descrição do enunciado característico de Todorov (2013), utilizada nas análises realizadas no trabalho. Vale ressaltar que essa descrição de enunciados foi questionada, com a colocação do romance negro como estrutura que desconstrói ou nega o arranjo de mistério. Essa discussão se encontra no capítulo 3.

2.3 Previsibilidade e possibilidades resolutivas

Entendendo o suspense como suspensão e hesitação (MOISÉS, 2013), foram encontrados estudiosos que preferiram elencar as possibilidades resolutivas enquanto outros discutiram sua previsibilidade. Os dois fatores estão relacionados à hesitação. Em avaliação do suspense como valor estético, Baroni (2014, p.71) afirmou que “a narrativa é amarrada pela produção de um suspense quando o evento narrado se articula com virtualidades alternativas daquilo que poderia ocorrer”. Esse excerto revelou que existe uma sinalização de perspectivas. Em um exame sobre a fruição, Hans Jurgen Wulff (1996) manifestou posicionamento similar, centrando nas reações suscitadas e levantando a probabilidade de ocorrência de ações, os indicadores e as referências. Segundo ele: “a experiência do suspense consiste essencialmente em calcular, esperar e avaliar igualmente o evento que se aproxima. Eu chamo a atividade de antecipação.” (WULFF, 1996, p.1, tradução nossa).¹⁰⁶ Ainda, segundo ele, o público espera determinado resultado. Ao superar sua visão, concretiza-se essa matéria:

Experiência de suspense não se estabelece a partir de algo excitante exibido no filme. Pelo contrário, resulta da extrapolação de possíveis eventos de determinada situação, como resultado concomitante da atividade de antecipação. Não é o que o filme exhibe, mas o que ele revela, é esse o assunto da análise do suspense. (WULFF, 1996, p.21, tradução nossa).¹⁰⁷

Na prática, concorrem as previsões do público, geradas a partir dos elementos do filme, com as efetivações, que devem excedê-las. Alfred Hitchcock costumava fornecer informações precisas para sua plateia (TRUFFAUT, 1986). Logo, Wulff (1996) destoou dele em relação à antevisão. Para um, instigam-se miradas em caminhos que não serão percorridos; para outro, informa-se qual será ele para promoção dessa reação no aguardo.

¹⁰⁶Texto original: “*the experience of suspense essentially lies in equally calculating, expecting and evaluating a coming event. I call this activity anticipation*”.

¹⁰⁷Texto original: “*The experience of suspense does not live from something exciting being shown in a film. Rather, it results from the extrapolation of possible events from a given situation, it is the result, or concomitant, of the anticipating activity. It is not what the film shows, but what it discloses, that is the subject of the analysis of suspense*”.

No audiovisual, o som extracampo ou *close* prenuncia um evento. Já em textos, advérbios e conjunções demonstram mudanças:

Parece apropriado determinada classe de elementos textuais que servem ao propósito, dentro da estrutura da recepção textual, de evocar ou indicar possíveis cursos futuros de eventos. Semanticamente, esses elementos da construção do suspense podem ser tomados como “catáfora”, referências que apontam para informações subsequentes no texto. Eles ajudam a moldar o escopo de expectativa dos espectadores. As catáforas não são usadas principalmente para a representação ou a exposição do curso narrativo dos eventos, mas para a manipulação do curso antecipado, a modulação da área para soluções de problemas nas quais os espectadores se movem e se orientam. (WULFF, 1996, p.2, tradução nossa).¹⁰⁸

Na pesquisa sobre virtualidade já exposta, Ryan (2001) vislumbrou o suspense no esporte e revelou que a afetividade, as possibilidades de jogadas a serem realizadas e a duração de uma partida são fatores importantes nessa experiência. O jogo é uma sucessão. As opções de ação e o tempo tendem a diminuir, enquanto seu efeito de sentido, a aumentar. Ao contrapor com a literatura, a autora citou o risco, as hipóteses, seu afunilamento progressivo, além da relação inversamente proporcional referente à quantidade de desfechos:

A capacidade do leitor de projetar esses caminhos é facilitada por dispositivos narrativos que restringem o horizonte de possibilidades da mesma forma que as regras dos jogos determinam o que pode acontecer: prenúncio, previsões, avanço ou a estratégia de Alfred Hitchcock de “conscientizar acerca de todos os fatos envolvidos”. (RYAN, 2001, p.142, tradução nossa).¹⁰⁹

Ainda sobre o desenlace, Yanal (1996, p.146, tradução nossa) defendeu ser indispensável a ausência de conhecimento a respeito dele: “a incerteza sobre o resultado da narrativa parece ser condição necessária para o suspense, pois uma pessoa não pode estar em suspenso quanto a um resultado que já conhece”.¹¹⁰ Ademais, a afeição pelas circunstâncias experienciadas é outro fator importante posto pelo autor. Nas palavras de Yanal (1996, p.146, tradução nossa), “parece ser impossível ficar em suspense sobre o resultado de uma situação que não lhe interessa”.¹¹¹

¹⁰⁸Texto original: “It seems appropriate to determine classes of textual elements that serve the purpose, within the framework of textual reception, of evoking or indicating possible future courses of events. Semantically, these elements of suspense construction can be taken as cataphora, as textual references pointing to subsequent information in the text. They help to shape the viewers' scope of expectation. The cataphora are not used primarily for the representation or the exposition of the narrative course of events, but rather for the manipulation of the anticipated course, the modulation of the area for problem solutions in which viewers move and orientate themselves”.

¹⁰⁹Texto original: “The reader's ability to project these paths is facilitated by narrative devices that constrain the horizon of possibilities in the same way the rules of games determine what can happen: foreshadowing, predictions, flash forward, or Alfred Hitchcock's strategy of making the reader 'aware of all the facts involved'”.

¹¹⁰Texto original: “this uncertainty as to the narrative's outcome would seem to be a necessary condition for suspense, for it would seem that a person cannot be in suspense regarding an outcome he already knows”.

¹¹¹Texto original: “it may be impossible to be held in suspense over the outcome of a situation that does not interest you”.

O sentimento do suspense é uma emoção desconfortável. Quando estamos em um estado de suspense - sobre o resultado da cirurgia, sobre se as bombas cairão novamente esta noite, sobre os resultados do teste, e assim por diante - estamos em estado de desconforto que pode variar de leve a agudo. Nesses casos, é claramente a própria incerteza que contribui com a dor para a emoção, um fato expresso pelos ditos dos ansiosos. (YANAL, 1996, p.152, tradução nossa).¹¹²

Sobre revisitar um filme de suspense, Carrol (2001) partiu da mesma premissa e expôs preocupação equivalente à de Yanal (1996). Afinal, o que motiva o retorno do espectador a uma produção se o pressuposto que funda o gênero perde sua validade? A princípio, o pesquisador entendeu o fenômeno como uma sensação desencadeada por estimulação que “pode evoluir em reação à narrativa inteira ou em resposta a cenas ou sequências discretas dentro de uma narrativa maior cuja estrutura geral pode ou não ser de suspense” (CARROL, 2001, p.256-257, tradução nossa).¹¹³ Logo, a manifestação pode ser específica ou abrangente. Carrol (2001) nomeou esse reassistir de *anomalous suspense*. Para ele, o querer-esquecer do espectador o insere novamente na narrativa. Ao invés de excedência e de variabilidade, ele propôs a presença de apenas duas contrariedades como o resultado da suspensão:

Resumindo, então, como resposta à ficção, geralmente o suspense é

1. uma emoção concomitante à narração de um curso de eventos
2. na qual o curso de eventos aponta para dois resultados logicamente opostos
3. cuja oposição é destacada (a ponto de preocupar a atenção do público) e
4. onde um dos resultados alternativos é moralmente correto, mas improvável (embora viva) ou pelo menos não mais provável que sua alternativa, enquanto
5. o outro resultado é moralmente incorreto ou mal, mas provável. (CARROL, 2001, p.260, tradução nossa).¹¹⁴

Em discussão sobre *thrillers* americanos, Martin Rubin (1999) expressou posicionamento semelhante ao de Carrol (2001). Segundo o autor, os filmes são compostos por polarizações: “o espectador é suspenso entre sentimentos conflitantes - e essa suspensão está relacionada ao conceito de suspense, um dos ingredientes principais do *thriller*” (RUBIN, 1999, p.6, tradução nossa).¹¹⁵ Um atrito é gerado por ideias distintas, eventos complexos ou arranjos singulares:

¹¹²Texto original: “Feeling suspense is an uncomfortable emotion. When we are in a state of suspense —over the outcome of the surgery, over whether the bombs will fall again tonight, over the results of the test, and so on—we are in a state of discomfort which may range from slight to acute. In such cases, it is clearly the uncertainty itself that contributes the pain to the emotion, a fact expressed by the sayings of the anxious”.

¹¹³Texto original: “They can evolve in reaction to whole narratives, or in response to discrete scenes or sequences within a larger narrative whose overall structure may or may not be suspenseful”.

¹¹⁴Texto original: “Summarizing then, as a response to fiction, generally suspense is 1. an emotional concomitant to the narration of a course of events 2. which course of events points to two logically opposed outcomes 3. whose opposition is made salient (to the point of preoccupying the audience’s attention)8 and 4. where one of the alternative outcomes is morally correct but improbable (although live) or at least no more probable than its alternative, while 5. the other outcome is morally incorrect or evil, but probable”.

¹¹⁵Texto original: “The viewer is suspended between conflicting feelings - and this suspension is related to the concept of suspense, one of the primary ingredients of the thriller” (RUBIN, 1999, p.6).

Suspense envolve centralmente a ideia de suspensão. Somos suspensos entre pergunta e resposta, entre antecipação e resolução, entre respostas alternativas à pergunta feita e, às vezes, entre emoções ambivalentes e simpatias que são despertadas por uma situação cheia de suspense. (RUBIN, 1999, p.35, tradução nossa).¹¹⁶

Retomando a polêmica sobre a previsão, corrobora com a discussão a avaliação que Rick Altman (2000) fez sobre um enunciado típico, ao indicar que existe certa expectativa na busca de uma narrativa. Nas suas palavras: “o prazer do espectador de gênero, em consequência, deriva em maior medida da reafirmação do que da novidade” (ALTMAN, 2000, p.49, tradução nossa).¹¹⁷ Seguindo o mesmo viés, David Bordwell (1985) vislumbrou a inferência na produção de sentido fílmico fora de uma obra. No processo perceptivo, recebe-se, coleta-se, analisa-se, associa-se, supõe-se, comprova-se ou refuta-se informação “com base em premissas fornecidas por dados, pelas regras internalizadas ou pelo conhecimento prévio” (BORDWELL, 1985, p.31, tradução nossa).¹¹⁸ Dessa forma, vivências e convenções auxiliam na constituição de um viés na atividade especulatória: “a história é um padrão que os observadores narrativos criam por meio de suposições e de inferências. É o resultado da captura de elementos chaves, aplicação de esquemas e estruturas, além de teste de hipóteses” (BORDWELL, 1985, p.49, tradução nossa).¹¹⁹ De qualquer forma, “o filme narrativo provoca e força a produção de hipóteses e inferências; ele não apenas especifica ou determina” (BORDWELL, 1985, p.39, tradução nossa).¹²⁰

Torna-se necessário avaliar como ocorre a comunicação de informações importantes para o espectador, ou seja, como se dá a construção de seu conhecimento acerca da história, dentro da previsibilidade e das possibilidades resolutivas. Nesse percurso, a antecipação foi destacada.

2.4 A busca pelas suspensões e hesitações específicas

Após um cotejo pelos principais autores, diferentes olhares sobre o suspense apareceram: emoção, reação, consequência, sensação e desejo; o intrínseco ao narrar, pontual como artifício

¹¹⁶Texto original: “*Suspense centrally involves the idea of suspension. We are suspended between question and answer, between anticipation and resolution, between alternative answers to the question posed, and sometimes between ambivalent emotions and sympathies that are aroused by a suspenseful situation*” (RUBIN, 1999, p.35).

¹¹⁷Texto original: “*placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad*”.

¹¹⁸Texto original: “*basándose en “premisas” proporcionadas por los datos, por reglas interiorizadas o por el conocimiento previo*”.

¹¹⁹Texto original: “*La historia es, pues, una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis*”.

¹²⁰Texto original: “*una película narrativa provoca y fuerza la formación de hipótesis e inferencias; no simplemente las especifica o determina*”.

e específico como gênero do discurso. Com Moisés (2013), chegou-se à suspensão e hesitação, como categorias fundamentais. A partir de Baroni (2007), notaram-se sentidos distintos gerados no mesmo processo de tensionamento. De Todorov (2013), extraiu-se a direção para o futuro. Com Wulff (1996), encontrou-se a estratégia da antecipação como suspensão, também citada por Ryan (2001). Com Carrol (2001) e com Yanal (1996), vieram indicações sobre resoluções, opostas ou incertas, nessa ordem, como elementos climáticos. De Baroni (2014) e de Sternberg (1978), advieram possibilidades vislumbradas no relatar. Nesse processo, Greimas (2013) citou as ausências e Yanal (1996) mencionou a constituição fragmentada das histórias. Em Sternberg (1978) entendeu-se como são instauradas lacunas na contação e a importância do seu princípio. Ryan (2011) propôs quatro interrogações e, Bordwell (1985), a inferência. Dessas miradas, a projeção inicial, a temporalidade e a antecipação foram priorizadas na análise da especificidade da suspensão e, em consequência, da hesitação, além da busca pela suspensão do suspense.

Dessa forma, a pesquisa compreendeu a suspensão e a hesitação no romance inglês do século XVIII, gótico, sensacional, de Newgate e policialesco, subdividido em mistério, negro e suspense por Todorov (2013). Para exemplificação, foram selecionadas as obras citadas abaixo, que são de Daniel Defoe, Horace Walpole, Bram Stoker, Mary Shelley, Wilkie Collins, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Dorothy Hughes, Dashiell Hammett, Patrick Quentin e Patrícia Highsmith, marcos dos movimentos literários correspondentes:

Romance Inglês: *Robinson Crusoé*, *Os Segredos de Lady Roxana* e *Moll Flanders*;

Romance Gótico: *O Castelo de Otranto*;

Romance de Horror: *Frankstein*;

Romance de Newgate: *Oliver Twist* e *The Newgate Calendar*;

Romance Gótico Vitoriano- Sensacional: *A Dama de Branco*, *A Pedra da Lua* e *Drácula*;

Romance Clássico de Mistério: *Sherlock Holmes - Um Estudo em Vermelho*; *Assassinatos na Rua Morgue*;

Romance Negro: *O Falcão Maltês* e *A Loira do Bar Bambu*;

Romance de Suspense: *Puzzle for Fools*, *Puzzle for Fiends*, *Puzzle for Wantons* e *Talented Mr. Ripley*, em seção à parte.

A disposição do texto segue a ordem cronológica. Os livros integram uma linha temporal de quase duzentos anos de literatura britânica (1719-1897)¹²¹. A escolha desse percurso se deu pela vinculação aparente do suspense com o movimento gótico. Embora existam manifestações em outros países, floresceu primeiramente na Inglaterra. Foi necessário entender as mudanças

¹²¹Embora britânico, Hugh Callingham Wheeler viveu parte de sua vida nos Estados Unidos. A corrente de suspense é, portanto, considerada estadunidense. Como marcos sinalizados, *Robinson Crusoé* e *Drácula*.

nas regras que propiciaram sua emersão, trazendo para a discussão o romance inglês, além da sua ressignificação *a posteriori*, com o gótico vitoriano. Nesse interim, as histórias de Newgate se destacaram fortemente, graças a sua verve pelo crime. As demais correntes foram elencadas por Todorov (2013) em sua tipologia policialesca. São artefatos fundadores e/ou destaques do seu ideário.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autos-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN, 1992, p.316).

Foi possível identificar construções e dados de natureza característica em suspenso, além de manifestações de hesitação (BAKHTIN, 1992). Temporalmente, as histórias foram vistas a partir do suplício, como penalização máxima que perdurou até metade do século XIX, além dos modos distintos de extração da verdade nos enredos (FOUCAULT, 2002).

2.5 Suspensão e hesitação sob a égide do suplício

2.5.1 Romance inglês

Inúmeras transformações atingiram a Inglaterra no chamado século das luzes, sejam elas de natureza financeira, política, arquitetônica, civil e religiosa, erigindo uma nova configuração social. O romance inglês do século XVIII, burguês e moderno, advém em meio aos movimentos da sociedade, retratando-os em suas páginas. E como tal, ele evoluiu e diversificou, devido à atuação da crítica e da práxis dos escritores. Segundo Sandra Guardini Vasconcelos (2002), subjugado, inicialmente, pela destinação às classes menos abastadas e tendo o público feminino como maior receptor, esse gênero literário ilustrado expôs os confrontos e os distanciamentos entre a burguesia e a aristocracia na Modernidade. Afastou-se, dessa forma, da nobreza, da tipificação, da exterioridade, da tradição, da heroicidade, do episódico e da fantasia romanesca, cortejando a vivência habitual, a atualidade e o indivíduo nesse período de vicissitudes. No entorno do homem e da ordinariedade, o olhar estava, conforme descreve a autora em suas lições, no seio familiar, era residente do íntimo e do pessoal, apoderando-se dele para narrá-lo detalhadamente. São vistas figuras comuns em contraponto aos heróis em suas posições sociais; seres complexos expostos com certo grau de crueza que poéticas anteriores não aceitariam pela ausência de idealização. O medieval, os palácios e a corte dão lugar ao lar. Não que os castelos não sejam, mas o envolvimento de vanglória distancia-se do lugar comum que agora é central. A evolução das personagens é notada em detrimento da permanência e da resistência de atos e de posições. São textos de caráter biográfico com personagens avaliando suas vidas em “estado de confissão”. Em suma, buscou-se constituir e promover relatos sobre a classe burguesa com esses romances.

Os romances ingleses, burgueses e modernos examinados possuem extensos subtítulos, que resumem as histórias. O sentido trazido por eles é de antecipação: esses dados introdutórios permanecem na consciência do leitor, que espera pelo momento da exposição. Para ilustração, a obra *Robinson Crusoe*, lançada no ano de 1719, tem como premissa:

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marujo: que viveu vinte e oito anos sozinho numa ilha deserta na costa da América, perto da embocadura do grande Rio Orinoco; tendo sido lançado à costa por um naufrago, no qual morreram todos os homens, menos ele com um relato de como foi, afinal, estranhamente salvo por piratas. (DEFOE, 2011 p.41).¹²²

¹²²Há inconsistências nessa premissa: Crusoe não viveu sozinho nos últimos quatro anos. Essa denominação coloca, ainda, Crusoe como recebedor da ação do salvamento, minimizando sua atuação no contexto. Ele orquestrou uma série de eventos que promoveu esse desenlace, libertando o capitão da tutela de rebeldes e

A suspensão titular incitou os seguintes questionamentos: como ocorreu o naufrágio do personagem? Como ele sobreviveu na “Ilha do Desespero”? E como ele conseguiu retornar para a civilização? O leitor busca entre as linhas do livro respostas para tais perguntas, sabendo do naufrágio, isolamento e salvamento de Crusoé, condensados na apresentação. Essas indagações avivam o deciframento sobre circunstâncias e modo de ocorrências. A descrição primordial tem os principais resultados, limitando a incerteza às qualificações “estranhas”, “estranhamente” e “surpreendentes”. Dessa forma, foram fornecidas consequências e são procuradas suas causas (TODOROV, 2013).

Suspensão titular foi encontrada em outras duas obras selecionadas do movimento inglês. Publicada a partir do ano de 1722, *As Confissões de Moll Flanders* também goza de subtítulo revelador, que aguça o leitor a conhecer como sucederam tais acontecimentos:

Sucessos e desgraças da famosa Moll Flanders, que nasceu na prisão de Newgate e durante uma vida extraordinariamente intensa, foi prostituta durante doze anos, casou-se cinco vezes (uma delas com o próprio irmão), foi ladra durante outros doze anos, e depois vagabunda deportada para a Virgínia durante oito anos, e, finalmente, milionária, tendo vivido honestamente o resto de seus dias e morrendo arrependida, segundo suas próprias memórias, escritas em 1683. (DEFOE, 1947, p.5).

Esse preâmbulo gerou as inquiuições: como a protagonista se tornou prostituta, esposa, ladra, deportada e, por fim, milionária? Novamente, desfechos foram citados, resumidos como “sucessos” e “desgraças”. Sua leitura encoraja procurar as ações motivadoras. O mesmo ocorre, por último, com *Os Segredos de Lady Roxana*, que foi escrita em 1724. Sua síntese é menor, mas contém fatos importantes:

A amante afortunada: ou a história da vida e da vasta variedade de sucessos de Mademoiselle de Bealeu, posteriormente Condessa de Wintelsheim na Alemanha, sendo conhecida por Lady Roxana no tempo do Rei Charles II. (DEFOE, 1992, p.2).¹²³

O leitor é instigado a conhecer como ocorreram as mudanças de posicionamento social, sabendo que foram conquistadas de modo desonroso pelo amásio. O fluxo narrativo de Roxana foi construído a partir das entradas e das saídas dos amantes de sua vida, ganhando provimentos e enriquecendo. Da citação, extraíram-se as mudanças de *status quo* da protagonista: de senhora respeitada, aquisição de títulos de nobreza e nomeação conhecida pelos admiradores quando

recuperando seu navio. A trama não evidencia a qualidade dos navegantes como piratas, mas amotinados. Sua natureza folhetinesca pode explicar esse resumo apresentado no primeiro capítulo, alterado no decorrer das publicações.

¹²³Título original: “*The Fortunate Mistress: Or, A History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Bealeu, Afterwards Called the Countess de Wintelsheim, in Germany, Being the Person known by the Name of the Lady Roxana, in the Time of King Charles II*”.

ela bailava disfarçada em recepções; alcunhas que ocultam sua identidade.¹²⁴ Sempre há perigos envolvendo suas relações, seja pela identidade dos amantes, pela posição que ocupam ou pelo adultério. Os casos amorosos são rapidamente resolvidos ou desenovelados.

O caráter antecipatório desse gênero do discurso vai além dessas titulações. No narrar de *Robinson Crusoe*, há inúmeras projeções de mudança da experiência para um modo negativo, tais como: “conduzindo diretamente à vida de infortúnios que mais adiante haveria de me caber” (DEFOE, 2011, p.46), “aquilo seria minha ruína” (DEFOE, 2011, p.50), “e o mar, pelo qual eu nunca antes tinha viajado, crescia muito, embora nada como mais tarde eu chegaria a ver; não, nem mesmo como o que veria poucos dias depois” (DEFOE, 2011, p.51), “o pior ainda estava por vir” (DEFOE, 2011, p.56), “Mas quis minha má sorte que eu mantivesse o rumo” (DEFOE, 2011, p.59), “ainda passei por terríveis infortúnios nessa viagem” (DEFOE, 2011, p.63), “uma amostra dos sofrimentos que ainda me aguardavam, como a sequência da presente história irá revelar” (DEFOE, 2011, p.65) e “outros acontecimentos intercederam, e mais adiante eu seria o agente voluntário do meu próprio infortúnio” (DEFOE, 2011, p.88). Suspensões do mesmo tipo foram vistas também em *Lady Roxana*, algumas extraídas para exemplificação: “mas devo relatar aqui a desgraça que sobreveio à Amy” (DEFOE, 1992, p.38), “desgraça se abateu sobre mim no meio desta felicidade” (DEFOE, 1992, p.41), “no decorrer da história, eu deveria me arrepender amargamente, conforme poderão ver” (DEFOE, 1992, p.44), “no entanto, um acontecimento grave precipitou a realização desses virtuosos projetos” (DEFOE, 1992, p.75), “desastroso incidente que vou narrar” (DEFOE, 1992, p.137), “mas o incidente que se seguiu me lançou no maior embaraço” (DEFOE, 1992, p.160) e “ainda não contei o pior do caso” (DEFOE, 1992, p.163). O leitor espera o revés, o “mas” no relato pela sua reincidência. Há uma proliferação de eventos e de desenlaces.

Embora não se tenha notícia de que *Lady Roxana* e *Moll Flanders* tenham sido publicados de modo seriado, suas estruturas assemelham-se com *Robinson Crusoe*, que é romance-folhetim e antecedeu essas duas obras. Suspensões de sinalização de mudanças ajudam na manutenção do interesse do público ao longo das diversas edições. Um panorama geral é dado pelo subtítulo, responsável por demonstrar o caminho e o destino de suas personagens, justificado pela forma de composição seriada.

O indicativo de alteração aparece entre os lamentos. Estando em posição privilegiada e salvaguardados pelo caráter autobiográfico, Crusoe, Moll e Roxana retornaram ao passado para avaliar suas condutas. Com ações pré-estabelecidas nos títulos, eles delongaram ou adiantaram

¹²⁴Como *Robinson Crusoe*, o título não segue a cronologia de posições ocupadas: as festas ocorreram antes da compra do epíteto nobiliárquico pelo negociante inglês.

sua concretização. Com lamúrias, arremates enviesados e abstratos, as ações foram expostas, generalidades enveredadas para a desgraça, reconhecida como elemento catafórico (WULFF, 1992). Em decorrência dessa prévia, a hesitação foi afetada.

Dois momentos foram encontrados nas obras de Defoe: de quando Crusoé, Roxana¹²⁵ e Moll narraram suas aventuras e de quando ocorreram esses fatos por eles narrados, este último subdividido em muitos outros pela extensão biográfica. Pouco é dito do primeiro, que apenas situou sobre o estado final deles, superado em importância. Personagens principais relataram suas vidas como narradores autodiegéticos.¹²⁶ Deleite proveio da cumplicidade instaurada entre narrador e leitor, sussurros envergonhados de feitos e desfeitos.

As histórias geram naturalmente questionamentos que desafiam o leitor a continuar sua leitura, tornando-se necessário avaliá-los. As indagações que moveram as narrativas de Defoe foram fundadas no modo como ocorreram os feitos citados (Suspensão de Modo). Isso não quer dizer que não existiram lacunas pretéritas, elas só não sobressaíram. As pessoas leem motivadas para saber como Crusoé chegou, sobreviveu e partiu da tal ilha, assim como ocorreram a ruína e o arrependimento de Roxana e Moll Flanders.

Dessa forma, pode-se afirmar que os romances ingleses do século XVIII estudados são o primado da antecipação, elemento que está presente em outras formas, mas evidencia-se nesse movimento a partir de seus longos subtítulos contendo eventos e desfechos, além das indicações de alterações. Seu olhar é direcionado para o passado, não instituindo o suspense (TODOROV, 2013). Existe um grau limitado de incerteza pelos adiantamentos.

Do sentido de suspensão como elevar para protelar, seus ápices são estáticos, conhecidos, esperados e retardados. A consciência de classe e da legislação apareceu em seus enredos. As personagens sofreram sanções pelo seu agir, embora não se tenha atingido seu extremo, ou seja, o suplício. No caso de Mol e de Roxana, a composição de seus textos se deu a partir do arrependimento tardio. Sob forte apelo religioso e moral que coagem, elas resgataram fatos, confessando-os voluntariamente como testemunhos.

¹²⁵Diferente de Crusoé e de Moll, Roxana se contradisse no relato e se baseou em ditos de outros personagens. Sua credibilidade é posta em xeque por apresentar fatos e só refutá-los quando lhe convém. Ela tentou justificar a ação em determinado momento, apresentando-a pelo conhecimento do período, mas quando narrou, já sabia que aquilo não era verdadeiro. Roxana deixou de esclarecer ou refutar seu comportamento nesses casos.

¹²⁶A narratologia genettiana considera como narrador autodiegético personagem que participa da história e é figura central.

2.5.2 Romance gótico

Contrapondo-se com a racionalidade setecentista e o realismo doméstico, encontrava-se o romance gótico, que emergiu como atividade responsiva ao movimento anterior (BAKHTIN, 1992). Em suas lições, Vasconcelos (2002) expressou que a modalidade ficcional caminhou em direção oposta à postulada pelo Iluminismo, interrogando e explorando lacunas, inquietações e incongruências do momento por meio da estranheza e do medo. Foi uma representação crítica que não deixou de exaltar aspectos do medievo e de sublinhar os temores de sua época. Ainda, segundo a autora, “o gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não civilizado” (VASCONCELOS, 2002, p.120). Em publicação a respeito da temática, David Punter e Glennis Byron (2004, p.8, tradução nossa) foram além dessa premissa ao indicar que “o medieval, o primitivo e o selvagem foram investidos de um valor positivo em si e para si, passando a serem vistos como representantes de virtudes e de qualidades que o mundo moderno precisava”.¹²⁷ Retoma-se, ao menos em parte, o que foi renegado na matriz anterior.

Os romances góticos estudados possuem ações singulares. Para compreender a essência extraordinária, deve-se, em primeiro lugar, identificar a natureza do incidente de uma forma geral: comum ou sobrenatural; esse último caracteriza esse cânone. Além do mais, narrar na penumbra gera sons sugestivos com desdobramentos importantes. Na escuridão, a personagem presencia eventos sem nitidez, atribuindo sentidos extraterrenos para aquilo que pensa que possa ter visto ou ter ouvido. Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov (2017, p.171) revelou que o “sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor”. Ele situou o fenômeno entre estranheza e maravilhamento, podendo enveredar para um dos polos ao final. Nesse contexto, uma dúvida existiria, com possibilidade ou não de ser esclarecida: “o fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho” (TODOROV, 2017, p.31).

Verossímil ou inverossímil, ordinário ou excepcional, a definição fica suspensa. No cerne está a ambiguidade: “a personagem não está complementemente certa quanto à interpretação que deve dar aos fatos” (TODOROV, 2017, p.43). Em outras palavras, é “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p.31). A racionalização resultaria no conceito de “sobrenatural explicado”. O interessante é que antes da elucidação, feitos comuns advém sob essa aura de indeterminação pela escuridão, falseamento ou equívocos no seu entorno.

Em estudo sobre a origem dos espectros, Stefan Andriopoulos (2014b) revelou que essas

¹²⁷Texto original: “the ‘medieval’, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself and came to be seen as representing virtues and qualities that the ‘modern’ world needed”.

histórias acompanharam o aprimoramento das técnicas ópticas e refletiram a mentalidade do ocultismo. Na visão do autor: “o romance gótico adaptou as aparições de espíritos como um recurso de choque e terror na narrativa em série” (ANDRIOPOULOS, 2014b, p.15). Ele citou que esses relatos foram defendidos como verdadeiros. Sua publicação impressa realçava esse entendimento. Elas eram fruto da “credulidade supersticiosa dos tempos feudais com ceticismo filosófico” (ANDRIOPOULOS, 2014b, p.92).

Em *O Castelo de Otranto*, obra fundadora da corrente gótica publicada no ano de 1764, o prefácio atestou sua autenticidade: “não deixo de crer que os aspectos essenciais desta história sejam verdadeiros” (WALPOLE, 1996, p.16). Na trama, o fantasma do fundador Afonso aparece gradualmente para sancionar a profecia sobre a usurpação do local título. Já em *Frankenstein*, livro lançado em 1818 por Mary Shelly, o sobrenatural emana do processo de criação de uma figura humana disforme a partir de matéria morta, embora esse acontecimento seja revestido de racionalidade e cientificismo: “o evento sobre o qual esta ficção se baseia tem sido considerado, pelo Dr. Darwin e alguns dos fisiologistas da Alemanha, como não impossível de ocorrer” (SHELLY, 2016, p.11). Seu narrador relata que: “ouvirá falar de poderes e ocorrências que foi acostumado a acreditar serem impossíveis; mas não duvido que meu relato carregue em si uma série de evidências internas da verdade dos eventos de que se compõe” (SHELLY, 2016, p.49). A qualidade extraordinária, que aproxima do supersticioso, foi associada à ciência através de estudiosos que defendiam ideias incomuns, exemplificada pela ironia no seguinte diálogo: “nesta idade das luzes e da ciência um discípulo de Albertus Magnus e Paracelso” (SHELLY, 2016, p.67). Para Victor Frankenstein: “evocação de fantasmas ou demônios era uma promessa liberalmente consentida por meus autores favoritos” (SHELLY, 2016, p.59), embora fossem considerados “sistemas ultrapassados e nomes inúteis” (SHELLY, 2016, p.67). Observou-se que não há incerteza, desdobramentos ou questionamentos acerca dessa essência nas duas obras.

Notou-se uma urgência em suspenso nos enredos góticos, provocado por uma ocorrência em curso. Em *O Castelo de Otranto* (1996) é uma maldição: “o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo” (WALPOLE, 1996, p.30). A danação é mencionada outras vezes, como: “Talvez não saiba que existe uma profecia” (WALPOLE, 1996, p.122) e em: “Há um destino que pende sobre nós. A mão da Providência está prestes a... Oh! Se eu pudesse salvá-las do naufrágio!” (WALPOLE, 1996, p.108). Algumas vezes, o alarde é direcionado para Matilda, a herdeira do usurpador: “A raça de um tirano deve ser varrida da face da terra até a terceira ou quarta geração” (WALPOLE, 1996, p.112). Por fim, a moçoila questiona os pedidos de sua mãe para

rezar por Afonso: “meu destino está ligado a algo que se relaciona com ele” (WALPOLE, 1996, p.55) e “é o mistério que ela mantém que me inspira assim... Não sei que nome dar a isso. Como ela nunca age por capricho, tenho certeza de que há algum segredo fatal” (WALPOLE, 1996, p.55). No âmago desse incidente eminente, o sobrenatural.

Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos dos casos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2007, p.17).

Em *Frankstein* (2016), a ação de uma criatura fica em suspenso no início da narrativa. A trama inicia-se com correspondências enviadas por Robert Walton para sua irmã Margaret. Em uma delas, Walton relata a aparição no polo norte de “um ser com a forma de um homem, mas aparentemente de estrutura gigantesca” (SHELLY, 2016, p.41). Posteriormente, narra o resgate de Victor Frankstein, inventor daquele ser avistado, que desabafa: “vivía no medo diário de que o monstro que eu criara perpetrasse alguma nova maldade” (SHELLY, 2016, p.133). Esse ser é hostilizado tanto pelo criador como pelos demais que ele encontra em seu caminho. Com isso, almeja uma vingança. Ele vai ao encalço de Victor, assassinando seu irmão. Essa retaliação é estancada após o cientista aceitar o pedido de criar-lhe uma companhia. Como essa solicitação não é concretizada, Henry e Elizabeth, amigo e esposa de Victor, respectivamente, são mortos. O diálogo a seguir antecipa o evento danoso que culminou com a morte de Elizabeth: “lembra-te, estarei contigo na tua noite de núpcias” (SHELLY, 2016, p.243). Após esse incidente, o criador passa a caçar sua criatura, encontrando-a no Norte. Nesse romance, a suspensão gótica não é tão direta como no anterior. De qualquer forma, há um elemento sobrenatural no princípio dos dois enredos em modo espera: profecia e a ação do Prometeu.

Andriopoulos (2014b) compreendeu esse alarde constante como penalização. A partir do pensamento de Immanuel Kant, ele contrapôs o indivíduo e a coletividade, além da necessidade de alinhamento, responsável pelo choque. Para Andriopoulos (2014b, p.30), “uma força secreta nos obriga a orientar nossa vontade para o bem-estar dos outros, ou a regulá-la de acordo com a vontade de outrem, embora seja frequente isso acontecer contra a nossa vontade”. Um sentido moral provém do pensamento que, simbolicamente, manifesta o viés coercitivo em mãos sobre-humanas. Seguindo a perspectiva, Manfredo foi castigado pela apropriação de Otranto e Victor por indo além dos limites das ciências, além de ter renegado o produto dessa investida. Suplício traz à tona a morte como pena e a violência na aplicação da lei. Aqui, o “supliciamiento” ocorreu à margem com manifestação sobrenatural. Porém, as figuras atingidas não são as promotoras

de dano, mas seus familiares.

Ainda sobre a suspensão gótica, David Punter e Glennis Byron (2004, p.19) entenderam a estrutura do romance como “tragédia degradada”. Dessa mirada, entendeu-se que “peripécia”, “catástrofe” e “reconhecimento” (ARISTOTELES, 1966) como elementos clássicos, aparecem nos textos da corrente. Naturalmente, a catástrofe filia-se aos significados anteriormente postos. No primeiro prefácio de *O Castelo de Otranto*, o escritor citou esses recursos: “tudo aí aponta diretamente para a catástrofe” (WALPOLE, 1996, p.15) e “castelo medieval funciona como se fosse um palco teatral cheio de truques, ocorre uma história: feita de peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror” (WALPOLE, 1996, p.08). Para Moisés (2013, p.216), “o gótico busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional”. Esse relatar considera que no peito da personagem e do público pulsa o receio da emersão de uma desgraça. Vale destacar que Matilda desconhecia esse prenúncio em *O Castelo de Otranto*, sendo uma das vítimas. A dúvida emana da capacidade de frear o acontecimento antecipado. Atentou-se para o sentido de esgotabilidade temporal nesses eventos chaves.

Além da catástrofe, há uma suspensão de reconhecimento.¹²⁸ É através de uma cicatriz que a identidade de Teodoro é esclarecida, primeiramente, como filho do padre e, depois, de Afonso. A falsa constatação ocorre para protegê-lo do vilão:

Quando se inclinou, a sua camisa escorregou para abaixo do ombro, descobrindo a marca de uma seta avermelhada -Louvor aos céus! - exclamou o santo homem, perplexo – que estou vendo? É meu filho! Meu Teodoro! (WALPOLE, 1996, p.73).

Em outra situação, Teodoro luta contra um misterioso cavaleiro, ferindo-o: “você...você.. – disse o cavaleiro, lutando para falar -...está vendo...seu pai! Dê me um...” (WALPOLE, 1996, p.96). O rapaz é identificado como Frederic, pai de Isabela, cujo paradeiro era desconhecido na trama. A audição também pode ser um importante instrumento. Na floresta, Teodoro reconhece Isabela pela voz enquanto ela se escondia. Já no ponto alto da história, Manfredo assassina sua filha em uma peripécia, achando que era Isabela:

Esgueirando-se imperceptivelmente pelas naves laterais, e guiado por um imperfeito raio de luar que brilhava através dos vitrais, avançou em direção ao túmulo de Afonso,

¹²⁸Existem reconhecimentos nos romances ingleses *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* e *Lady Roxana*. Porém, não caracterizam suas tramas, aparecendo como elementos secundários. Na primeira obra, só aparece uma vez: após salvar um prisioneiro, Sexta-feira reconhece que é seu pai. Já em *Moll Flanders*, a personagem título do romance encontra sua mãe. Por fim, em *Lady Roxana* se faz uso em vários momentos: a adúltera identifica seu marido entre os soldados em desfile na França; Amy descobre que uma das criadas é filha de Roxana ao vê-la relatar as benfeitorias que alguém estava fazendo ao irmão; identificação de Roxana pela moçoila a partir da vestimenta turca; constatação das joias que erroneamente foram creditadas como roubadas na morte do joalheiro.

para onde o dirigiam sussurros indistintos das pessoas que ele procurava. Os primeiros sons que ouviu foram:

-Mas, ai!, será que isso depende de mim? Manfredo nunca permitirá o nosso casamento.

-Não, isto irá impedi-lo – gritou o tirano, sacando sua adaga e enterrando-a por cima do ombro, no peito da pessoa que então exclamou:

-Ai de mim, fui ferida! – gritou Matilda, tombando. (WALPOLE, 1996, p.127).

Em *Frankstein* (2016), Victor identifica o culpado pelos assassinatos de seus familiares sob a égide do “reconhecimento”. Já quanto à “peripécia”, não foi vista no enredo manifestação de forma tão determinante como no anterior, um afastamento da estrutura fundadora.

Sons são comuns nas narrativas. Contudo, sua matriz é construída com afincos no romance gótico. Isso se deve pela colocação das personagens em situações que transcorrem próximo da escuridão. Sua visualidade não é nítida, requerendo preenchimento na decodificação. É, idem, instilada a necessidade de esclarecer a fonte de ruído. Os barulhos invadem as cenas, alguns deles proveniente da verve sobrenatural, como já discutido. Em *O Castelo de Otranto*, após ser libertado por Matilda, Teodoro se oferece para defendê-la como forma de demonstrar gratidão: “Antes que a princesa pudesse responder, um estrondo de trovão, que sacudiu as fundações do castelo fez-se ouvir” (WALPOLE, 1996, p.91). Eventos fora de campo são desenvolvidos e escutados: chegadas são anunciadas e rumos são fornecidos. Desvenda-se a natureza, revela-se o causador e desenvolve-se a ação. Isso promove a ansiedade pela lentidão da personagem, que não é impulsiva, mas cautelosa nesse processo. É importante destacar que não saber é diferente de saber parcialmente e inteiramente. Cada uma oferece oportunidade distinta de completude imaginativa. A paranoia também pode aparecer nesse contexto.

A suspensão do romance inaugural envolve crença que não é refutada. A hesitação deriva da possibilidade da efetivação. O leitor é motivado a esperar “se” e “como” materializará essa matéria de medo (Suspensão de Possibilidade). Conforme foi exposto, ela reclama uma direção. Em *O Castelo de Otranto*, a condenação será concretizada? Observou-se que o tempo verbal é distinto da corrente anterior com mirada adiante, apta a promover suspense (TODOROV, 2013) pelo finamento no horizonte e pelo pânico das personagens, o primeiro associado à maldição e o segundo à pressão para superá-la. Além do mais, o livro não possui narrador participando da história, ou seja, ele é heterodiegético. Isso gera a sensação de unicidade temporal pela ausência dessa ação paralela.

Frankstein (2016) possui arranjo de romance gótico vitoriano: epistolar. Ele é rubricado às vezes como horror. Com exceção do capítulo final, o livro é biográfico, recuperando eventos que levaram àquele resgate inicial de Victor, em vias de esclarecimento. Embora predomine a curiosidade, seu capítulo final retira as personagens da salvaguarda, produzindo suspense ao

apresentar o desfecho. Na obra, há vários narradores homodieéticos.¹²⁹ Como questões, “se” ocorrerá o reencontro de Victor e Prometeu, além de “o que” ocorreu até ali.

Suspensões trágicas (catástrofe, reconhecimento e peripécia), sonora e visual¹³⁰ fundam o romance gótico, além da presença do sobrenatural. Maldição, profecia, receio, chamamento, presságio, prenúncio, previsão, apreensão e ameaça: há antecipação de fatalidade e o aguardo da concretização dessa força punidora. Desse elemento, da crença e do narrar na penumbra, vem a hesitação. Do romance inglês, a suspensão titular não tão é esclarecedora, apresentando dado sobre alguma categoria básica da narrativa, como espaço e personagem. Já a suspensão sinalizadora aparece como suspensão trágica; anteriormente cancelada, agora há possibilidade de concretização. Moisés (2013) e Andriopoulos (2014b) falaram das aparições espectrais como ações aleatórias, repetitivas e chocantes. Notou-se que se estabeleceram sob a égide da surpresa (repentino), e não do suspense (com preparação).

Com penalização de alto impacto pela presença de mortes, reflete o suplício como castigo. Todavia, a punição atinge terceiros, estendendo um delito particular à linhagem. Essa correção não deixa de ser uma representação simbólica da esfera judicial. Em *Frankenstein*, a verdade sobre o Prometeu é revelada por Victor ao narrador Robert, que reconta o acontecimento depois. Em *O Castelo de Otranto*, Manfredo tentou superar a maldição, que era conhecida por algumas personagens. Ela só foi esclarecida após seus filhos sucumbirem. Sobre o reconhecimento de Teodoro, o padre sabia da existência de um herdeiro perdido.

Como “tragédia degredada” (PUNTER; BYRON, 2004), notaram-se semelhanças entre os modos de recuperação da verdade de *O Castelo de Otranto* com as considerações realizadas por Foucault (2002) sobre *Édipo-Rei*. Ele citou o acirramento como mecanismo para cessar uma controvérsia. Para o autor “não há juiz, sentença, verdade, inquérito nem testemunho para saber quem disse a verdade, mas quem tem razão, à luta, ao desafio, ao risco que cada um vai correr” (FOUCAULT, 2002, p.53). Isso apareceu nas investidas de Manfredo contra a profecia. Além da prova, o filósofo extraiu a “lei das metades”, na qual seres narrativos conhecem certos fatos:

Um instrumento de poder, de exercício de poder que permite a alguém que detém um segredo, ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que deve levar a mensagem ou atestar sua autenticidade. É pelo ajustamento dessas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. (FOUCAULT, 2002, p.38).

¹²⁹Gérard Genette definiu narradores a partir da sua participação ou não na história nos conceitos de homodieético e heterodieético, respectivamente. Além do mais, indicou autodieético para sinalizar o protagonismo do narrador homodieético.

¹³⁰Em *Os Mistério de Udolpho*, enquanto Emily desbrava o castelo, assombrou-se com pintura. Essa ilustração aparentemente cadavérica era feita de cera. Aqui, esse desvendar do visto é secundário, diferente do vitoriano.

Por fim, Foucault (2002, p.40) apontou que a “peça de Édipo é uma maneira de deslocar a enunciação da verdade de um discurso de tipo profético e prescritivo a outro discurso, de ordem retrospectiva, não mais da ordem da profecia, mas do testemunho”. Nesse contexto, a antecipação fatídica provém de atos pretéritos que são racionalizados e concretizados, como foi apresentado no enredo de *O Castelo de Otranto*.

2.5.3 Romance de Newgate

Duas referências surgem quando se fala do romance de Newgate: notória prisão inglesa homônima, cujo cadafalso executou milhares de criminosos, e as histórias de seus prisioneiros, que foram reunidas nas diversas edições do chamado *The Newgate Calendar*. Esse movimento literário é situado entre os anos de 1820 e 1840, possuindo como matéria de sentido casos reais. Muitos documentos circulavam sobre eles, feitos por instituições prisionais e por espectadores das punições públicas “a título de pura propaganda, antes de qualquer processo e para forçar a mão de uma justiça que se suspeitava ser excessivamente tolerante” (FOCAULT, 2014, p.83). Os periódicos publicizaram várias ocorrências no século XIX, principalmente, em *fait divers*, contendo as declarações dos infratores. Michel Foucault (2014, p.85) avaliou sua natureza como “relatos que detalhavam a vida e as más ações do criminoso, que o faziam confessar ele mesmo seus crimes e que contavam com minúcias, o suplício sofrido”. Esses escritos foram suprimidos com o passar do tempo pelos regimentos do judiciário, renascendo posteriormente com outra feição e dissociado dessa gênese.

De acordo com Lyn Pykett e outros especialistas em ficção criminal, os romances de Newgate compartilham pelo menos quatro características: (1) Esses romances têm o nome dos principais personagens criminosos (...) (2) Os personagens principais desses romances são criminosos, a maioria deles é baseada em algum criminoso real da época ou século anterior. Como *The Newgate Calendar*, que apareceu pela primeira vez em 1773, foi amplamente lido durante o período, a maioria das personagens de romances de Newgate se baseava em criminosos reais registrados nessas coletâneas. (3) Os escritores de romances de Newgate frequentemente romantizavam crime, criminosos e vida, nutrindo simpatia pelos malfeitores e não pelas suas vítimas. Nesses romances, criminosos eram geralmente idealizados e transformados em algum tipo de salvador, usando os tesouros que foram roubados dos ricos para ajudar os pobres. Os romances de Newgate foram escritos exclusivamente por homens. (4) Ao escrever os romances de Newgate, os autores estavam tentando atrair a atenção das pessoas para os defeitos do sistema penal da Inglaterra. (CHIN, 2012, p.67, tradução nossa).¹³¹

¹³¹Texto original: “According to Lyn Pykett and other specialists of crime fiction, Newgate novels share at least four features in common: (1) Those novels are named after the main criminal characters in these works, such as those being mentioned above. (2) The main characters of these novels are criminals, and most of them are based on some real criminals at the time or in the former century. As *Newgate Calendar*, which first appeared in 1773, was widely read during that time and most of characters of Newgate novels were based on real existing criminals recorded in *Newgate Calendar*. (3) Newgate novel writers often romanticized and glamorized crime, criminals

No prefácio do *The Newgate Calendar*, em edição organizada por Donal Ó' Danachair (2009), foi citada a compilação de unitários vendidos e a edificação moral como função. Porém, como visto no excerto anterior, foi superada em favor da discussão legislativa. São artigos com qualidade biográfica de pequena extensão, que descrevem a origem do bandido e seus delitos. O texto segue a ordem cronológica dos fatos, com circunstâncias e as motivações. O cabeçalho indica o nome do criminoso, a data da execução e os atos danosos. Logo, lê-se pela vontade de entender como eles ocorreram. O olhar pretérito sobressai e a previsibilidade é alta pela ampla difusão.

A título de ilustração, quem lia *Jack O Estripador* conhecia suas façanhas pela imprensa, pertencente ao imaginário da época. Contudo, como existiam várias versões, a reunião permitia maior detalhamento e concentração das informações. Pressupõe-se que os escritores do gênero se apropriaram de situações desses informativos, explorando os potenciais, a excepcionalidade e a repercussão. A forma como os fatos são trabalhados deve ser atentado. Não restam dúvidas sobre a natureza do crime e a identidade do criminoso. Em suspenso, artimanhas, razões e pena.

Foi selecionado o boletim acerca de “Robert Creighton, Barão de Sanquire, executado em 1612 pelo assassinato de John Turner que acidentalmente furou seu olho” (Ó'DANACHAIR, 2009, p.42, tradução nossa). Conforme descrito, Turner era mestre de esgrima e feriu Creighton. Depois de cinco anos, a vingança foi elaborada com participação de Gilbert Gray, Robert Carliel e James Irweng. Porém, Gray se recusou a realizá-la. Robert Carliel disparou contra Turner em casa pública às 19 horas do dia 11 de maio de 1612. Servo de Creighton, Gray explicitou essa ocorrência após ser capturado tentando fugir. Os demais se entregaram e foram executados.

Publicado de 1837 até 1839 na *Bentley's Miscellany*, Charles Dickens inicia *Oliver Twist* com suspensão a respeito da origem da mãe de Oliver, que acabara de morrer no seu parto: “Era bonita. De onde ela veio? (DICKENS, 2013, p.31). A velha que acompanhou o procedimento desconhecia seu rumo: “de onde vinha e para onde ia? Ninguém sabe dizer!” (DICKENS, 2013, p.31) e “foi achada na rua; fizera um longo trajeto, porque os sapatos estavam em frangalhos” (DICKENS, 2013, p.31). Oliver nasceu no desamparo de um asilo de mendigos, esteve em uma funerária como aprendiz até fugir para Londres, onde foi abrigado por bandidos. O interesse do enredo provém do seu destino, após o abandono, os maus tratos e a fome, revelado pelo narrador heterodiegético, ou seja, que não participa da história, que se coloca como biógrafo:

and low life, and invited sympathy with criminals rather than with the victims of crime. In these novels, criminals were usually idealized, and even changed into some kind of Savior, using the treasures which were robbed from the rich to help the poor. Newgate novels were written exclusively by male authors. (4) By writing Newgate novels, those authors were trying to attract people's attention to the defects of the criminal law system of England” (CHIN, 2012, p.67).

Nunca tive mais profunda certeza – dizia o sujeito do colete branco lendo no dia seguinte o cartaz – do que nesta ocasião: aquele rapaz há de acabar na forca! Como eu proponho a mostrar, pela obra adiante, se o sujeito do colete branco tinha ou não razão, prejudicaria agora esta narração se fizesse pressentir desde já o desenlace dela. Caminhemos devagar. (DICKENS, 2013, p.45).

Oliver Twist é um garoto incorruptível. Envolto em inúmeras dificuldades e chegando a ser tutelado por delinquentes, consegue manter-se íntegro. A entrada no crime é indicada como irreversível: “Basta que ele entre num roubo para ficar eternamente conosco” (DICKENS, 2013, p.191). Em certa passagem, Oliver lê um livro repleto de histórias de assassinos em um processo para sua dissimulação, texto similar aos *Calendários de Newgate*.

Era a história da vida e do processo dos grandes criminosos. O livro servira tanto que as páginas estavam sujas e enegrecidas. Leu a narração de horríveis crimes, crimes de arrepiar os cabelos, assassinatos cometidos secretamente de emboscada, história de cadáveres lançados dentro de poços, que apesar de profundos não os puderam guardar muito tempo; ao cabo de alguns anos foram achados, e os assassinos, ao vê-los, confessaram tudo e por isso foram ter à forca (...) Adiante havia a história de homens que pouco a pouco haviam se familiarizado com a ideia do crime e acabavam cometendo horrores. (DICKENS, 2013, p.196).

Há referências na obra sobre a prisão título do movimento, inclusive, chegando a abrigar algumas personagens em seus tristes fins. No primeiro, “Matreiro divertiu-se em desenhar na mesa um plano da prisão de Newgate” (DICKENS, 2013, p.238). Em outro trecho, ela é descrita durante o encarceramento de Fagin: “paredes escuras de Newgate, que tanta miséria e angústia arrancaram não apenas, dos olhos, mas também dos pensamentos dos homens, jamais assistiram a um espetáculo tão horripilante” (DICKENS, 2013, p.475). O descrédito institucional aparece em: “Sabia por experiência própria que a justiça podia confundir o inocente com o culpado, quando por acaso os acha juntos” (DICKENS, 2013, p.177).

Tantos os julgamentos como as execuções são apresentadas como espetáculos. Matreiro extrai gargalhadas da plateia em seu julgamento: era “estrela de um acontecimento que, outra vez, permitir-lhe-ia dar destaque às suas geniais qualidades” (DICKENS, 2013, p.393). Já no sentenciamento de Fagin, os ouvintes também sobressaem: “corte estava cheia, do chão ao teto, de faces humanas com olhares inquisidores” (DICKENS, 2013, p.470) e “eram os clamores de festa da gente que, do lado de fora, pôs-se a comemorar quando soube que ele seria executado” (DICKENS, 2013, p.472). Constatou-se a representação de um ilustrador em: “rapaz desenhava o rosto do judeu em um pequeno bloco de anotações de papel” (DICKENS, 2013, p.471).

O destino dos criminosos era a morte e o degredo: “era tudo muito animado e cheio de vida, com exceção dos objetos no centro do passeio: a plataforma negra, a forca, a corda e todo o pavoroso espetáculo da morte” (DICKENS, 2013, p.479). Fagin reflete: “A forca, meu amigo,

é o monumento que tem coroado os atos de alguns sujeitos que ousaram demais na sua carreira. Essa ousadia é tida como positiva. Após Matreiro ser pego em crime comum, seu colega critica-o: “Se ao menos tivesse ele metido as mãos na algibeira de algum fidalgo, terminaria de outro modo, não como um pelintra comum e miserável” (DICKENS, 2013, p.392). Notadamente, a punição aparece em destaque e de forma realista.

Os crimes expostos no *The Newgate Calendar* eram casos encerrados e conhecidos. Já em *Oliver Twist*, os aprisionamentos ocorreram na reincidência delitiva. As figuras criminosas eram conhecidas da polícia e algumas foram pegas em flagrante.

2.5.4 O fim do suplício

As histórias discutidas até aqui, inseridas no romance inglês, gótico e de Newgate, foram compostas sob a égide do suplício, condenação que perdurou até metade do século XIX. Isso quer dizer que a sanção, em último grau, era a morte. Essa pena feroz como uma manifestação da justiça, aparece de forma literal ou figurada nos enredos descritos, atingindo ou afastando do nível máximo. No romance inglês e de Newgate, há uma exposição próxima da realidade. Porém, a morte foi vista apenas nessa segunda vertente. Nos romances góticos, a penalização alcança o cume, é executada pelo sobrenatural e alveja indiretamente o culpado.

No século XVIII havia na Inglaterra 313 ou 315 condutas capazes de levar alguém à forca, ao cadafalso, 315 casos punidos com a morte. Isso tornava o código penal, a lei penal, o sistema penal inglês do século XVIII um dos mais selvagens e sangrentos que a história das civilizações conheceu. Essa situação foi profundamente modificada no começo do século XIX sem que as formas e instituições judiciárias inglesas se modificassem profundamente. (FOUCAULT, 2002, p.80).

Observou-se uma diferença estrutural entre o primeiro e demais movimentos. De um lado, tem-se o testemunho voluntário do narrador autodiegético, que expõe seu relato sobre o passado para servir como exemplo. Do outro, a penalização chega à última instância, o narrador não é autodiegético e a revelação é obtida “a duras penas”.

Com a descontinuidade do suplício, a punição foi alterada, da “pena corporal, dolorosa, mais ou menos atroz” (FOUCAULT, 2014, p.36) para o encarceramento do condenado. Isso incidiu na representação das relações de poder. De acordo com Foucault (2014, p.52), o castigo público reafirmava as relações absolutistas, sendo “mais uma manifestação de força do que obra da justiça”. Ele acrescenta que o “terror era o suporte do exemplo: medo físico, pavor coletivo, imagens que devem ser gravadas na memória dos espectadores” (FOUCAULT, 2014, p.108). Qualificava-se negativamente esse processo por relacionar crueldade do delito com a crueldade

da justiça: “que o poder que sanciona não se macule mais por um crime maior que o que ele quis castigar” (FOUCAULT, 2014, p.57).

Além dessa vinculação, o suplício deixou de ser eficaz: as “execuções, no fim das contas, simplesmente não assustam o povo” mais (FOUCAULT, 2014, p.64). O autor salientou que os registros gerados pelos sentenciamentos públicos ora sustentava-os e intensificava-os, ora fazia com que se repensasse sua função pela positivação da imagem do criminoso, perdendo, assim, sua função moral. Então, os reformadores propuseram nova orientação: o “direito de punir se deslocou da vingança do soberano à defesa da sociedade” (FOUCAULT, 2014, p.89).

A solidariedade de toda uma camada da população com os que chamaríamos pequenos delinquentes – vagabundos, falsos mendigos, maus pobres, batedores de carteira, receptadores, passadores – se manifestou com muita continuidade; atestam esse fato a resistência ao policiamento, a caça aos denunciadores, os ataques contra os sentinelas e os inspetores. (FOUCAULT, 2014, p.63-64).

Entre aceitação e contestação dessas penalizações públicas, ocorreram também rearranjos na sociedade. Foucault (2014) indicou que o ser no cadafalso não era tão distante mais daquele que assistia ao evento. Outrossim, o regime de tolerâncias e de ilegalidades foi questionado. Os criminosos deixaram de serem vistos como “monstros”.

Desde o fim do século XVII, com efeito, nota-se uma diminuição considerável dos crimes de sangue e, de um modo geral, das agressões físicas: os delitos contra propriedade parecem prevalecer sobre os crimes violentos; o roubo e a vigarice sobre os assassinatos, os ferimentos e golpes; a delinquência difusa, ocasional, mas frequente das classes mais pobres é substituída por uma delinquência limitada e “hábil”; os criminosos do século XVII são “homens prostrados, mal alimentados, levados pelos impulsos e pela cólera, criminosos de verão”; os dos XVIII, “velhacos, espertos, matreiros que calculam, criminalidade de “marginais”. (FOUCAULT, 2014, p.75).

Ainda que Moll, Crusoé e Roxana possam estar em contexto adverso, são protagonistas e antagonistas de suas próprias vidas, responsabilizadas pela Providência: essa ação punitiva é ancorada na religiosidade. Suas histórias contêm muitos conflitos: são vários roubos de Moll, aventuras de Crusoé e casamentos de Roxana, em todo o período da existência deles.

Em *O Castelo de Otranto*, a maldição funda a narrativa. Como inspiração dessa verve, *Frankstein* apresenta a ação eminente de uma fera sobre-humana. É do sobrenatural que provém o poder nas histórias, penalizações revestidas de certo simbolismo. Por fim, *Newgate Calendar* registrou inúmeros supliciamentos de modo literal. Tanto a Providência como os Fantasmagóricos e a Justiça detêm controle ubíquo, isto é, “sujeição como um processo em que os indivíduos são simultaneamente produzidos e subjugados por uma força invisível (ANDRIOPOULOS, 2014a, p.17).

Em seguida, a autoridade é delegada ao curioso, detetive, policial ou espião, saindo desse espectro: “do *Château d’Otrante* a Baudelaire, há toda uma reescrita da estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis” (FOUCAULT, 2014, p.83). Das expressões do infrator na sua derrocada final, os literatos extraíram novos efeitos de sentido com sua confrontação com a lei em um processo reformado:

passou-se da exposição dos fatos ou da confissão ao lento processo da descoberta; do momento do suplício à fase do inquérito: do confronto físico com o poder à luta intelectual entre o criminosos e o inquisidor. Não são simplesmente os folhetins que desaparecem ao nascer a literatura policial; é a glória do malfeitor rústico, e é a sombria heroicização pelo suplício. O homem do povo agora é simples demais para ser protagonista das verdades sutis. (FOUCAULT, 2014, p.69).

Do fim da narrativa, a morte encontra-se agora no princípio ou no centro. Como repressão, ela deixou de vigorar, representada apenas sob a forma acidental em desfechos. Possível ponto de chegada da penitência, ela se transforma em conflito, o prelúdio da história detetivesca. A pena, se era um elemento de destaque, deixa de ser em detrimento do caminho até ela.

2.6 Suspensão e hesitação à luz do encarceramento e da racionalização do inquérito

Em sua análise sobre os processos disciplinares, Foucault (2014) citou transformações no inquérito como protocolo, racionalização que ocorreu na metade do século XIX. Ele deixou de ser permeado por certas arbitrariedades e por obscuridades. Logo, fundou-se uma via inteligível para extrair a verdade judiciária, absorvido por representações artísticas. Outros fatores podem ser relacionados: o desafio da identificação do indivíduo na multidão das cidades (BRESCIANI, 2004; GUNNING, 2001) e a exposição de cadáver para reconhecimento (SCHWARTZ, 2001). O romance sensacional e de mistério refletiram esses vieses.

Na França, como na maior parte dos países europeus - com a notável exceção da Inglaterra - todo o processo criminal, até a sentença, permanecia secreto; ou seja, opaco não só para o público, mas para o próprio acusado. O processo se desenrolava sem ele, ou pelo menos, sem que ele pudesse conhecer a acusação, as imputações, os depoimentos, as provas. (FOUCAULT, 2014, p.38).

Em obra sobre *A verdade e as formas jurídicas*, o filósofo francês mostrou a importância dos agrupamentos, que foram surgindo na Inglaterra à margem da gestão da cidade. Entre elas, estavam aqueles de natureza religiosa e econômica. Com isso, eles propuseram policiamentos diante de instabilidades e de insurreições. É um movimento de preservação que se esforçava para não ser atingido pelo poder central e que se transformava, buscando que ele reafirmasse seus comandos e ações. Isso auxilia entender a importância dos detetives privados no período:

O roubo dos navios, a pilhagem dos armazéns e dos estoques, as depredações nas oficinas tornaram-se comuns no fim do século XVIII na Inglaterra. E justamente o grande problema do poder na Inglaterra nessa época, é o de instaurar mecanismos de controle que permitam a proteção dessa nova forma material da fortuna. Daí se compreende porque o criador da polícia na Inglaterra, Colquhoun, era alguém que a princípio foi comerciante, sendo depois encarregado por uma companhia de navegação de organizar um sistema para vigiar as mercadorias armazenadas nas docas de Londres. A polícia de Londres nasceu da necessidade de proteger as docas, entrepostos, armazéns, estoques. (FOUCAULT, 2002, p.101).

Tanto o romance gótico vitoriano como detetivesco apresentam investigações. De acordo com Foucault (2002, p.77), o “inquérito não é absolutamente um conteúdo, mas uma forma de saber”. O exame dos registros e das memórias no gótico vitoriano, além da análise da cena do crime na história de mistério entram em voga como modos de extração da verdade, superado no romance negro, que vai além do racional, estático ou permitido; da lei, da moral e do cânone.

Quadro 5 - Extração da verdade nos livros estudados

Gênero do discurso	Extração da Verdade	Coerção
Romance Inglês	Confessional ¹³²	Religiosa e Moral
Romance Gótico	Prova, Prenúncio e Lei das Metades ¹³³	Física e Sobrenatural
Romance de Newgate	Confessional ¹³⁴	Justiça
Romance Sensacional	Exame de documentos e memórias como evidências ¹³⁵	Motivação privada
Romance de Mistério	Análise de evidências / Investigação ¹³⁶	Detetive privado
Romance Negro	Análise de evidências / Investigação	Detetive privado

Fonte: elaboração do autor

2.6.1 Romance gótico vitoriano ou Sensacional

O romance sensacionalista, sensacional ou de sensações foi chamado por Punter e Byron (2004) de corrente oitocentista gótica ou de gótico vitoriano pela proximidade dessas estruturas. De acordo com Nicholas Daly (1999, p.477, tradução nossa), “romance de sensações é, de fato, máquina de produção de suspense”.¹³⁷ Já para Jonathan Loesberg (1986, p.130, tradução nossa), seu “enredo centra em um segredo, cuja revelação de sua sequência visa ou se move em direção ao clímax considerado inevitável e extraordinário”.¹³⁸ Por fim, Alec Lucas (1954) distinguiu essa vertente da anterior: “os romancistas de Newgate tentaram focar a atenção no homem que cometeu o crime enquanto romancistas de sensação preferiram enfatizar o crime” (LUCAS, 1954, p.382, tradução nossa).¹³⁹ No primeiro momento é importante visualizar em suas histórias as suspensões góticas discutidas: sobrenatural, trágica (catástrofe, peripécia e reconhecimento), sonora, visual e de possibilidade. Além do mais, avalia-se a ocorrência da suspensão titular e a sinalização de mudança, que foram encontradas nos romances ingleses estudados.

¹³²Moll, Crusoé e Roxana confessam seus delitos e transgressões coagidas pela moralidade e pela religião.

¹³³Prenúncio é a maldição que revela que ocorreu a usurpação. Prova representa a tentativa de Manfredo de impedir a concretização da maldição com estratégias. Lei das Metades simboliza a verdade dividida entre personagens. A coação vem por meio do sobrenatural e do combate que visam a reparação.

¹³⁴Sabe-se do caráter das personagens em *Oliver Twist* por elas próprias, sancionadas pela Justiça.

¹³⁵Reúnem-se documentos para encontrar um modo de parar a ação de Drácula ou provar a identidade de Laura em *A Dama de Branco*. Os escritos servem ainda para apresentar o caso do roubo em *A Pedra da Lua*. São reunidos por personagens com motivações privadas.

¹³⁶Detetive privado instaura uma investigação que pode contar com participação secundária da polícia.

¹³⁷Texto original: “*sensation novel is in effect a machine for the production of suspense*”.

¹³⁸Texto original: “*a sensation plot centers upon a secret whose unveiling its sequence works toward, or moves toward a climax seen as both inevitable and still extraordinary*”.

¹³⁹Texto original: “*Newgate fiction differs in its treatment of criminals from the novel of sensation also; the former exaggerates their virtues, and the latter, their depravity. One school of writers produced the improbably good, and the other, the improbably bad. Furthermore the Newgate novelists tried to focus attention on the man committing the crime, whereas the novelists of sensation preferred to stress the crime itself and made little or no pretense to conceal the fact that the ruffians in their books were present mainly "to strike terror to the reader's heart"* (LUCAS, 1954, p.382).

Em *A Dama de Branco*, obra escrita por Wilkie Collins que foi publicada em 1859, Walter é contratado para ministrar aulas de arte para Laura e Marian em outro distrito. No caminho, encontra uma moça em fuga, auxiliando-a. Com a convivência, Walter e Laura se apaixonam. Todavia, ela está comprometida com Percival. Walter fica intrigado com a semelhança de Laura com aquela desconhecida encontrada no princípio, investigando essa situação com o auxílio de Marian. Laura casa-se com Percival após tensa discussão sobre os proclamas. Ele oprime Laura para tomar seus bens, sem muito sucesso. Então, ele substitui Laura por Anne, a fugitiva que Walter conheceu, internando sua mulher em um hospício. Anne acaba morrendo durante a troca e Percival herda as posses almeçadas. Com auxílio de Walter e de Marian, Laura tenta provar sua identidade.

Como situação inicial, Walter encontra em um cruzamento uma moça vestida de branco. Nas suas palavras: “tudo o que consegui discernir distintamente ao luar foram umas faces jovens, incolores, descarnadas, impressionantes” (COLLINS, 1944, p.11). O contato entre eles gerou estranhamento: “mão fria, mesmo naquela noite escaldante” (COLLINS, 1944, p.13). Traços mórbidos e fantasmagóricos foram usados na qualificação da aparição: branquitude nas vestes e gelidez no toque.¹⁴⁰ Como suspensão preliminar, quem é aquela moça? O conflito foi desenvolvido a partir dessa premissa. De modo geral, o acontecimento assombroso de *A Dama de Branco* despontou nessa penumbra, mas não perdurou, sendo explicado (TODOROV, 2017). Esse caráter extraordinário se desfez nos outros encontros entre eles. O trecho sinalizou, idem, a busca por uma identidade ou suspensão de reconhecimento. Porém, o recurso se complexifica nessa corrente, como será demonstrado. Contesta-se a identificação.

Do diálogo entre Walter e a moça de branco, surgiram os elementos que foram explorados em seguida: conhece “muitos homens da classe dos baronetes?” (COLLINS, 1944, p.14), “fui cruelmente tratada” (COLLINS, 1944, p.14), “nasci no Hampshire, mas durante certo tempo frequentei uma escola em Cumberland” (COLLINS, 1944, p.15) e “Estimo em atenção à Sra. Fairlie” (COLLINS, 1944, p.15). Esses dados ficam “à deriva”, utilizados para esclarecimento da origem da desconhecida. Além deles, há interrogações explícitas que orientam sua tessitura, oriundas da publicação parcelada. Observou-se que é estratégia distinta daquela empregada por Defoe de antecipar desfechos e de indicar alterações de experiência, isto é, de fornecer respostas ao invés de perguntas.

¹⁴⁰Em outra passagem, Marian e Walter vão até uma escola do povoado para buscar informações sobre Anne e escutam o discurso: “Se ouvirem mais uma palavra nesta escola a respeito de fantasmas, terão todos que haver comigo” (COLLINS, 1944, p.52). Essa repreensão foi motivada pela fala de um aluno que viu a moça no cemitério, avaliando-a como uma assombração.

Que fizeras eu? Ajudara uma vítima da mais horrível de todas as prisões injustas a fugir, ou facilitara a libertação, em Londres, de uma criatura infeliz, cujos atos era meu dever como o era de todos os homens, acompanhar e vigiar piedosamente? (...) Teria a pobre criatura sofrido algum dano? Onde teria mandado parar a condução? Que seria dela naquele instante? Teria sido perseguida e capturada pelos homens do cabriolé? Ou estaria ainda senhora absoluta de todos os seus atos? E estaríamos nós seguindo pelos nossos caminhos divergentes, na direção de um ponto, no futuro misterioso, onde uma vez mais nos encontraríamos, um dia? (COLLINS, 1944, p.18).

Esclarecida a identidade da moça de branco, Anne Catherick, sua similitude com Laura Fairlie intriga Walter, sublinhado nas seguintes passagens: “semelhança entre a fugitiva do asilo e a minha discípula de Limmerigde House” (COLLINS, 1944, p.36) e em: “Anne Catherick e ela seriam irmãs gêmeas na identidade de seus tipos, o reflexo vivo uma da outra” (COLLINS, 1944, p.60). A mãe de Anne vai até Blackwater Park ao ouvir sobre a possibilidade de sua filha estar ali, mas era Laura: “eu tinha ouvido que uma estranha com traços semelhantes com a filha dela tinha sido avistada nessas mediações” (COLLINS, 1944 p.145). Da identificação chega-se à razão pelos traços parecidos, ocultada em grande parte da narrativa: elas são irmãs, filhas do mesmo pai, sr. Fairlie.

Diferentemente do gótico clássico, aquilo vislumbrado como catástrofe não tem envolto supersticioso. Ainda que tenha romanceado com Walter, o casamento de Laura com Percival já estava chancelado: seu “pai o sancionou no seu leito de morte, há dois anos” (COLLINS, 1944, p.42). Na preparação dos proclamas, alguns alardes surgem quanto ao testamento; antecipações ou indicações negativas quanto a evento indeterminado relacionado, intensificadas na medida em que se aproxima de sua exposição. São insinuações sobre o futuro de Laura que o leitor fica à espera. Possui sentido atenuado da catástrofe ou se aproxima da sinalização do romance inglês. De sugerido, exemplificado em: “a previsão de um perigo que estava oculto no futuro era muito intensa em mim” (COLLINS, 1944, p.45) e em “parecia insignificante e sem importância, diante da sensação mais forte ainda de algo que invisivelmente nos ameaçava” (COLLINS, 1944, p.45), ganha concretude:

Outras penas, não a minha descreverão as estranhas circunstâncias que muito em breve se seguirão. Triste e apreensivo, termino aqui o meu curto relato. Triste e apreensivo, repito as palavras que prenunciei ao partir de Limmerigde House: - Filha minha não seria obrigada a casar-se com um homem que exigisse um regime de bens como o que me compeliavam a formular a srta. Fairlie. (COLLINS, 1944, p.111).

Após casar-se com Percival, Laura fragiliza-se, comportando-se de modo instável como Anne. Isso reforça a semelhança. Novamente, retoma-se ao processo de reconhecimento: Anne e Laura são trocadas: suspensão visual. Laura é internada no lugar da irmã enquanto a moça de branco morre de ataque cardíaco durante esse processo de substituição, que foi tramado por

Percival para obtenção dos bens da sua mulher. O restante dessa história narra a recuperação da identidade da mocinha. Enquanto no gótico tradicional o som sobressai, aqui foi a imagem o núcleo da incerteza. Notou-se a centralidade do reconhecimento em detrimento da catástrofe.

Também de autoria de Wilkie Collins e publicada em 1868, a intriga de *A Pedra Da Lua* relata o furto do diamante título que está vinculado à maldição: “divindade previu desgraça para o presunçoso mortal que pusesse a mão na gema sagrada e para todos os de sua casa e de seu nome que a recebessem depois dele” (COLLINS, 2001, p.11). O narrador acusa seu primo Herncastle de ter matado três seguranças para se apossar dessa pedra e alerta: “ele ainda vai se arrepender se ficar com o Diamante, e que outros ainda vão se arrepender de tirá-lo dele, se ele se livrar do Diamante” (COLLINS, 2001, p.16). A trama instiga uma investigação, já que o diamante foi novamente surrupiado.

Similar ao gótico clássico, o sobrenatural ligou-se a uma ação tida como uma catástrofe. Desse contexto, emanou uma suspensão de possibilidade, a dúvida sobre essa ocorrência. Todos que tiveram contato com a joia sofreram com a danação ao longo da trama: investigação do sumiço tumultuou o lar de Lady Verinder, promoveu o afastamento temporário de Rachel e de Franklin, colocou o mesmo na posição de ladrão, Luker manifestou inquietação diante do perigo, Godfrey foi assassinado pelos indianos enquanto possuía a pedra e o primo Herncastle morreu de forma deprimente. No ínterim, Lady Verinder faleceu. Para Franklin, essa “maldita joia indiana prejudicou todos os que chegaram perto dela” (COLLINS, 2001, p.438).

Dessa forma, uma maldição e uma procura ficam em suspenso. Sabe-se que o ato ocorreu no aniversário de dezoito anos de Rachel. Como sinaliza Gabriel Betteredge: “Estamos no dia 25 de maio, e o aniversário é dia 21 de junho” (COLLINS, 2001, p.71). Outra data importante é da expiração de uma possível hipoteca do diamante, indicando que se conhecerá a identidade do ladrão no dia: “agora que o mês está se aproximando do fim, e descobramos quem é a pessoa para quem o Sr. Luker vai devolver a Pedra da Lua” (COLLINS, 2001, p.515). Além das datas como suspensão regressiva, documento fica pendente para ser lido, como a carta de Rosanna, que foi escrita antes dela suicidar-se.

Graças aos céus, chegamos finalmente à véspera do aniversário! Os senhores hão de admitir, penso eu, que desta vez eu lhes trouxe até o ponto importante, sem muitos desvios no caminho. Alegrem-se. Eu os consolarei com outro capítulo novo- e, mais ainda, esse capítulo os levará diretamente ao âmago da história. (COLLINS, 2001, p.91).

Se em *A Dama de Branco* a incerteza vem da troca de irmãs, em *A Pedra da Lua*, ela é expandida, atingindo uma série de personagens que são suspeitas de furtar o diamante. Porém,

Franklin assusta-se: eu havia “descoberto que o ladrão era eu” (COLLINS, 2001, p.453). Ele estava sob efeito de ópio na ocasião, dado por um médico sem consentimento e aviso. Testada essa informação em simulação, ele é inocentado. Eis a suspensão visual. Andriopoulos (2014a) comentou atos semelhantes com a hipnose, demonstrando ser um referente dessa época. Aquilo que é visto ou é vivido com ares de normalidade é contestado; não revela a real natureza e oculta estratégias. Indo além da falsificação de documento, uma das ações de Percival, esses romances exploraram a autenticidade também nas condutas e no ser.

Após aproximação entre romance gótico e romance gótico vitoriano, torna-se importante apontar distanciamentos. *O Castelo de Otranto* estabelece-se na promessa da concretização de uma profecia. Esse viés não predomina em *A Dama de Branco* e em *A Pedra da Lua*, com sua verve sobre “quem é”, além de “o que” e “como” aconteceu. Até a página 276 de 428 da edição de *A Dama de Branco* não se sabe o que motiva sua narração. Já *A Pedra da Lua* fornece esse objetivo logo no início. São dois livros construídos de maneiras distintas para provar teses de identificação.

A Dama de Branco e *A Pedra da Lua* possuem fluxo narrativo compartilhado: são vários narradores homodiegéticos que reconstroem a intriga, cada um lançando olhar sobre os mesmos eventos, complementando-os e reiterando-os; conjunto de documentos e testemunhos coletados com intuito de provar dado acontecimento, reconstituição semelhante ao protocolo policiaresco. Nesse contar, há lacunas e contradições.¹⁴¹ A mudança de narrador modifica a perspectiva da história. Elas diferem do modo heterodiegético de *O Castelo de Otranto*. A edição analisada de *A Dama de Branco* é um volume único subdividido em três épocas. Seu cabeçalho informa que caberá ao professor de arte Walter Hartright iniciar essa trama, seguido pelo advogado Vicent

¹⁴¹Em *A Pedra da Lua*, há notas produzidas pelo editor sobre os escritos de narradores, alguns deles direcionando o leitor para sua releitura e comparação após complementação, leitura que pode ser hipertextual: “Uma rápida olhada no décimo sexto e no décimo sétimo capítulo da narrativa de Betteredge mostrarão” (COLLINS, 2001, p.482). Existem, também, diálogos entre o narrador e o editor. No trecho a seguir, Franklin responde provocação: “A Srta. Clack pode ficar tranquila quanto a esse ponto. Nada será acrescentado, alterado ou removido de seu manuscrito” (COLLINS, 2001, p.287). Na reescritura dos acontecimentos, Gabriel utiliza o diário de Penélope, mas mediado por ela, diferentemente do que ocorreu em *A Dama de Branco*, onde Walter obteve e editou o diário de Marian. O relato da investigação da ação do ópio em Walter é fornecido na íntegra. Observou-se a edição implícita em *A Dama de Branco* e explicitada em *A Pedra da Lua*. Questiona-se a credibilidade de narradores. Em trecho, Gabriel Betteredge confessa ter direcionado as investigações: “Por que ele escolheu exatamente o momento em que eu o estava enganando para me dar essa prova de consideração” (COLLINS, 2001, p.169) e ainda, “havia feito mais uma descoberta que prejudicava Rosanna Spearman, no lugar exato onde eu pensava que ela estivesse segura” (COLLINS, 2001, p.188). Em outra, a passagem é enfática: “encontramos uma maneira de forçar o agiota a dizer” (COLLINS, 2001, p.653). A tentativa de proteger Rosanna pode ser entendida como demonstração de auxílio ou préstimos em vida, após o evento trágico que ocorreu. Já em *A Dama de Branco*, a posse do diário de Marian por Conde Fosco, sua adulteração, o recorte feito por Walter para centrar no conflito e a chantagem para que Fosco confesse o crime por escrito põem em dúvida a veracidade.

Gilmore e finalizado com fragmentos do diário de Marian. O segundo período dá continuidade às notas desse diário, acompanhadas da reprodução da carta do advogado William Kyale, notas de Frederic Fairlie e depoimentos da governanta Eliza Michelson, da cozinheira Hester Pinhorn, do doutor Alfredo Goodricke, de Jane Gould e de Walter, além da menção da lápide mortuária. Por fim, com a carta de Conde Fosco e com a narração de Walter Hartright, a obra é finalizada. Entre esses fragmentos, Vicent avalia essa forma de apresentação: “o plano que formulou para a revelação da história, do modo mais sincero e mais eloquente, faz com que, nas diversas fases dos acontecimentos, sejam eles relatados pelas pessoas diretamente ligadas” (COLLINS, 1944, p.84). Há, também, a revelação da razão de Walter para essa reunião de arquivos: “somos tidos como cúmplices da louca Anne Catherick, que pretende o nome, a posição, e a personalidade da falecida sra. Glyde” (COLLINS, 1944, p.277).

Em *A Pedra da Lua*, são expostas as versões sobre fatos que rodeiam o diamante levado com os narradores homodiegéticos Gabriel Betteredge, Drusilla Clack, Thomas Candy, Richard Cuff, Franklin Blake, Ezra Jennings, Mathew Bruff, sr. Murthwaite, capitão do navio e homem a serviço de Cuff. Pedido é feito: “que se limite aos encontros e acontecimentos que vivenciou” (COLLINS, 2001, p.353). Franklin propôs recuperar eventos e apresentá-los como ocorreram: “plano não é apresentar relatórios, mas sim produzir testemunhas” (COLLINS, 2001, p.278). O leitor pode questionar qual sua motivação, considerando que essa história já foi encerrada. Ele objetiva construir uma trama similar à fábula por meio da disposição em ordem cronológica dos acontecimentos. Seu olhar, então, está no passado. Como no romance inglês do século XIX, sabe-se o que a peça sumiu, mas não se conhece as circunstâncias. O “quem” roubou e “como” aconteceu estimulam a leitura. Por essas questões o livro é comumente associado ao movimento detetivesco por T. S. Eliot.

Temos certos acontecimentos a relatar – continuou St. Franklin- e temos algumas pessoas implicadas nesses acontecimentos que são capazes de relatá-los. Começando com esses fatos simples, a ideia é que todos deveríamos escrever a história da Pedra da Lua, um de cada vez, limitando-nos à nossa experiência pessoal, e só isso. Devemos começar mostrando, em primeiro lugar, como o Diamante foi parar nas mãos de meu tio Herncastle, quando ele estava servindo na Índia há cinquenta anos. Já obtive esse relato preliminar na forma de um antigo registro familiar, que narra os detalhes necessários do ponto de vista de uma testemunha ocular. Depois disso, precisamos contar como o Diamante foi parar na casa da minha tia em Yorkshire, há dois anos, e como ele foi perdido pouco mais de doze horas depois. (COLLINS, 2001, p.22).

A Pedra da Lua contém parênteses, rubricas, suposições, indagações, análises, dilemas, comentários, rodeios e floreios. Narradores conversam com o narratário livremente, diferindo-se de *A Dama de Branco*. Eles delongam, encurtam, enrolam, postergam, antecipam, avisam e indagam. São estratégias que constroem o interesse pela sua publicação seriada. Em *A Dama*

de *Branco*, o direcionamento da história é no porvir, embora existam mistérios que movimentam a trama. Como segredos, a falsificação e a usurpação de Blackwater por Percival, sua relação com sra. Catherick e o vínculo entre Laura e Anne. Em *A Pedra da Lua*, a trama é pretérita e os enigmas são decifrados sobre o roubo do diamante. Do romance inglês, a suspensão titular revela apenas alguns fatos da narrativa, como a caracterização da personagem no primeiro livro e o objeto de busca no segundo. A junção dos escritos que compõem essas tramas não promove a sensação de salvaguarda da personagem, distanciada de seu discurso, ainda que informações do paradeiro final sejam expostas. A figura do editor se destaca nessas composições.

Escrito por Abraham Stoker e publicado no ano de 1897, a obra *Drácula: uma história de mistério* possui raízes góticas. Na história, o personagem título contrata um corretor para cuidar de sua mudança para Londres. Em nova espacialidade, o vampiro faz várias vítimas. Sua forma de narrar é semelhante à epístola vitoriana, contudo, destoa dela acerca do sobrenatural. Sobre ele, expõe-se excerto do livro, no qual são refutados equívocos e questionamentos sobre natureza dos fatos extraordinários:

O modo como estes documentos foram colocados em sequência se tornará evidente através da sua leitura. Todo material desnecessário foi eliminado, de modo a permitir que uma história praticamente em desacordo com as possibilidades de crença dos nossos dias pudesse prosseguir como um fato comum. Não há, do princípio ao fim, nenhum relato de acontecimentos passados que sejam passíveis de erro por parte da memória, pois todos os relatos escolhidos são de fato contemporâneos, fornecidos a partir dos pontos de vistas e dentro do alcance dos conhecimentos daqueles que os produziram. (STOKER, 2012, p.17).

Embora essa premissa negue dubiedade, há passagens demonstrando incredulidade: “será que ele pegou a febre cerebral e então escreveu todas essas coisas terríveis, ou será que teve algum motivo para tudo isso?” (STOKER, 2012, p.141), “pergunto-me se sua mente não está confusa, de alguma maneira. Com certeza deve haver uma explicação racional para todas essas coisas misteriosas” (STOKER, 2012, p.158) e “estou começando a me perguntar se meu longo hábito de vida entre os insanos não está começando a cansar meu próprio cérebro” (STOKER, 2012, p.112). Desestabilização mental foi posta como uma explicação para o excêntrico. Porém, tanto em *O Castelo de Otranto* como em *Drácula* a incerteza não provém do sobrenatural. O livro contém alardes catastróficos sobre o destino de Jonathan. No trânsito até a Transilvânia, as personagens que o auxiliam demonstram temores: “é a véspera do dia de São Jorge. O senhor sabe que nesta noite, quando o relógio bater meia-noite, todas as coisas más do mundo terão pleno domínio?” (STOKER, 2012, p.21). O próprio personagem comenta essa situação: “li que

toda superstição conhecida no mundo é originada nas regiões tortuosas dos Cárpatos, como se ali fosse o centro de algum tipo de redemoinho imaginativo” (STOKER, 2012, p.19).

Consuma-se o alardeado. Prisioneiro de Conde Drácula, Jonathan prevê sua derrocada a partir de correspondências que lhe foram solicitadas: “A primeira deverá ser 12 de junho; a segunda 19 de junho e a terceira 29 de junho. Agora sei a duração da minha vida” (STOKER, 2012, p.46). Após ouvir um diálogo de Drácula com três vampiras, a eminência da derrocada é apontada: “o fim está tão próximo assim? Amanhã” (STOKER, 2012, p.52). Notou-se um curso temporal.¹⁴² Após sua fuga, não se sabe o que ocorreu com Jonathan, sublinhado pela queixa de Mina acerca da ausência de informações no documento seguinte: “Mais três dias e nenhuma notícia. Esse suspense está se tornando terrível” (STOKER, 2012, p.68). Após essa situação inicial, Drácula torna-se onipresente na história: “há alguma destruição terrível pairando sobre nós” (STOKER, 2012, p.117) e “parece uma tragédia horrível, com o destino pressionando implacavelmente para algum fim” (STOKER, 2012, p.193). Sua ação fica em suspenso como catástrofe eminente.

Dessa previsão explícita, a presença de *Drácula* sobressai nos relatos das personagens, embora elas não reconheçam sua presença no primeiro momento. São pontuados elementos que destoam da normalidade, tais como: “exceto um enorme morcego que batia suas asas de modo silencioso e fantasmagórico na direção oeste. Morcegos normalmente voam em círculos, mas este aqui parecia seguir em frente” (STOKER, 2012, p.94). Percebe-se sua ação da Transilvânia até Londres, no sonambulismo, na palidez e nas marcas no pescoço de Lucy e de Mina, além das alucinações de Renfield, com as falas: “Mestre está aqui” (STOKER, 2012, p.89) e “Sangue é vida!” (STOKER, 2012, p.116). As descrições que aludem à figura humana e animalesca são recorrentes. Em dado momento, as personagens retomam todas suas narrações e constataam seus aparecimentos (Suspensão de Reconhecimento e Visual), confirmando o implícito referente à suspensão catastrófica. As suspensões são projetadas para a continuidade (TODOROV, 2013) propiciando o aparecimento de suspense, embora o livro tenha estruturação memorialística. Seu objetivo preliminar é obter informações para combater o perigo. Ele reúne como documentos os diários de Jonathan Harker, dr. Seward e Mina; as cartas e telegramas remetidos entre Mina e Lucy, Samuel Billington e Mina, Arthur Holmwood e dr. Seward, dr Seward e Van Helsing, dr Hennessey e dr. Seward, Van Helsing e Mina, Mitchell & Candy e Lord Godalming, Milfus Smith e Lord Godalming; os memorandos de Mina, Van Helsing e Lucy; o diário de bordo do navio Demeter e as notícias do Dailygraph, The Pall Mall Gazette e The Westminster Gazette.

¹⁴²O mesmo ocorre com a expectativa de transformação de Mina: “O tempo é nosso inimigo, desde que ele deixou essa marca em sua garganta” (STOKER, 2012, p.230).

Drácula e *A Dama de Branco* possuem objetivos claros com essas junções, usadas no curso da narrativa.

Os esclarecimentos nos três livros ocorreram à margem da Justiça. Simbolicamente, esse “reconhecimento” ou essa constatação é uma elucidação; é a busca por uma verdade escondida. Como tese, *A Dama de Branco* defende como ocorreu a troca das irmãs; *A Pedra da Lua* registra como ocorreu o furto do diamante; e *Drácula* revela como o personagem título foi derrotado.

2.6.2 Romance de mistério

Uma ocorrência criminal estabelecida define o romance policial clássico ou de mistério. De Edgar Allan Poe, *Assassinatos na Rua Morgue* fundou o movimento com sua publicação em 1841 na *Graham's Magazine*. Sua premissa exalta a apuração e a habilidade do investigador em enredar as ações do infrator na resolução de um delito. Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Miss Jane Marple são alguns dos talentos analíticos mundialmente conhecidos dessa tradição literária. Seu exame resgata a cadeia de acontecimentos que na maioria das vezes resulta em corpos e identidades de criminosos em suspenso. É o ápice do “reconhecimento”.

Esse marco fundador demonstra a agudeza e a destreza de *Chevalier* Auguste Dupin em traduzir eventos infracionais. O personagem é apresentado como um francês noturno de família abastada que se resigna sob livros e sobrevive graças à consideração de credores. Embora ele não integre o grupo de investigadores oficial, conquistou esse *status quo*. Dupin é, na verdade, um curioso: “vamos visitar os aposentos e observá-los com nossos próprios olhos. Conheço G---, o chefe de polícia, e não terei dificuldade em obter a necessária permissão” (POE, 2002, p.115). Suas análises são motivadas pelo entretenimento: “nosso pequeno inquérito nos dará algum divertimento” (POE, 2002, p.115). Para ele, as “impossibilidades aparentes, na realidade, são possíveis” (POE, 2002, p.123). Ademais, “talvez a maior porção de verdade brota das coisas aparentemente irrelevantes” (POE, 2007, p.17), o que resulta em desfechos extraordinários. A trama expõe a detecção da morte de Madame L'Espanaye e Mademoiselle Camille L'Espanaye. Conhecendo a consequência, busca-se sua causa, ou seja, uma suspensão de modo. Além dela, são encontradas as suspensões indiciais, ou seja, informações que constituirão o esclarecimento. Elas só fazem sentido quando Dupin relaciona-as. Antes disso, ele age sem dizer, colocando um anúncio no jornal. Não há direcionamentos ou explicações sobre seu comportamento.

O primeiro dado avaliado refere-se à sonoridade citada pelas diversas testemunhas, duas emissões primordiais que precisam ser decifradas. Seu significado, a forma e o idioma da fonte são discutidos para averiguar possibilidades de origem: “aquela voz tão peculiar, aguda (ou

áspera) e *desigual*, sobre cuja nacionalidade não pode encontrar duas pessoas que concordassem e em cuja entonação nenhuma sílaba pode realmente ser detectada” (POE, 2002, p.129). Como visto, a matriz sonora gótica é primorosa, porque suas ações transcorrem na penumbra. Embora o conto não tenha essa visualidade característica, o distanciamento das testemunhas dos fatos acaba produzindo efeito similar de completude.

Hesitação não reside apenas no causador da ocorrência, mas também no seu âmago: “se é que houve um assassinato” (POE, 2002, p.112), “morticínio” (POE, 2002, p.122), “roubo” (POE, 2002, p.130) e “suicídio ou autodestruição” (POE, 2002, p.119). Em *Os Mistérios de Udolpho* (1794), quando Emily assombra-se com uma pintura cadavérica, ela não decodifica sua natureza no primeiro momento. Da margem ao centro da trama, quarenta e sete anos mais tarde, o mistério complexifica-se em *Assassinatos na Rua Morgue* (1841). O crime necessita ser explicado, sentidos profundos que não são constatados de imediato. Nas duas situações há um enigma. É importante destacar a verve delituosa e seu posicionamento medular. Avança-se sobre o limite do sobrenatural explicado todoroviano na evolução do mistério, superando o sentido da suspensão visual anteriormente encontrada.

Além do mais, o que era sugerido em *Frankstein*, torna-se explicitado nessa história. A descoberta do estado do corpo causa repulsa: “O cadáver da jovem estava muito machucado e arranhado” (POE, 2002, p.111), “O rosto estava arroxado de uma forma apavorante e os olhos saltavam das órbitas” (POE, 2002, p.111), “O cadáver da mãe estava horripantemente mutilado. Todos os ossos da perna e do braço direito estavam mais ou menos esmagados” (POE, 2002, p.111) e “cabeça da falecida (...) estava inteiramente separada do corpo e os ossos também se achavam em grande parte esmagados. A garganta havia sido evidentemente cortada” (POE, 2002, p.112). As descrições são fornecidas por jornais. No local do crime, o narrador chega a revelar: “Não vi nada que não tivesse sido detalhado na *Gazette des Tribunaux*” (POE, 2002, p.116). Como resolução, ocorrência causada por um orangotango, ou seja, a racionalização de um comportamento instintivo.

Em 1890, Arthur Conan Doyle publicou *Um Estudo em Vermelho* que apresenta Sherlock Holmes, químico e estudante de anatomia, racional, estranho, frio, excêntrico, fumante, detetive consultivo, dedutor com capacidade analítica e vaidoso quanto à habilidade: “Sem dúvida, você pensa estar me elogiando ao me comparar com Dupin. Entretanto, Dupin, na minha opinião, é bem inferior a mim” (DOYLE, 2017, p.14). O mesmo ocorre quando seu memorialista Watson, questiona-o sobre Gaboriau e Ledoc. A obra cita o descrédito institucional: “até um detetive da Scotland Yard poderia descobrir rapidamente” (DOYLE, 2017, p.14). Holmes realiza leituras

e deduz as causas a partir dos efeitos lidos. Como relatado pelo detetive: “eles vêm até mim, contam suas histórias, escutam meus comentários e pagam minha taxa” (DOYLE, 2017, p.13).

Com a morte de Enoch Drebbler, Holmes e Watson vão até o local. Após averiguar a cena do crime, Holmes apresenta uma hipótese que fica suspensa: “Houve assassinato, e o assassino é um homem. Ele é alto, está no auge da vida, tem pés pequenos e usava botas grosseiras. Estava fumando um cigarro Trichinopoly” (DOYLE, 2017, p.23). Ocorreu também envenenamento e o escrito na parede alude à vingança. A ação midiática é mencionada: “jornais do dia seguinte só falavam sobre o mistério de Brixton. O Daily Telegraph, o Standard, o Daily News” (DOYLE, 2017, p.37). Destacam-se ações em consequência, como telegramas, chamada de táxi e anúncio no jornal que não são explicadas.

Com a morte do secretário de Enoch, Joseph Stangerson, Sherlock Holmes averigua a cena encontrando pílulas com veneno. Ele sabe quem é o assassino, mas não revela a identidade: “entre saber e pegá-lo existe uma diferença” (DOYLE, 2017, 49). Ao pedir um táxi, apresenta o assassino: “Companheiros, deixem-me apresentar a vocês o assassino de Enoch Drebbler e Joseph Stangerson, Mr. Jefferson Hope” (DOYLE, 2017, p.50). Abre-se para uma nova história sobre a motivação do assassinato: vingança pela morte de John e de Lucy Ferrier.

Os resultados do inquérito são dados como certos e como irreversíveis, desconsiderando seu julgamento e a sanção nesses enredos.

2.6.3 Série negra

A série negra deriva da desconstrução ou negação na narrativa clássica de mistério.

Perseguindo os criminosos em vez de examinar pistas, substituindo uma sequência de cenas por uma trama bem construída, movimentando-se mais e mais rapidamente de cena para cena, o que é o *roman noir* senão o cinema explodindo em literatura popular, mais tarde o policial explodiu primeiro o cinema através dos filmes sobre gangsters e mais tarde com os filmes de suspense? George Raft conduz a Philip Marlowe, que nos conduzirá a Humphrey Bogart e a Hitchcock. (MANDEL, 1988, p.68).

Há importante mudança: a ressignificação ou a retomada do sentido clássico de mistério. Conforme apontou Todorov (2013) na tipologia, o “mistério global” é substituído pelo “antigo mistério”, isto é, a identificação que centrava o romance é suplantada, dando lugar, a fatos ocultados na tessitura da história. Não há, portanto, a necessidade de uma investigação, ou ela não é central ou racionalizada. É facultativo o senso de justiça, idealismo e moralismo.

O Falcão Maltês figura como um dos mais importantes escritos da vertente. Na história, Brígida O’Shaughnessy procura Samuel Spade como Miss Wonderly. Sua irmã Corina fugiu

com um sujeito casado, chamado Floyd Thursby. Ela pretende fazê-la retornar para casa antes que seus pais voltem da Europa. A moça pede que Archer ou Spade acompanhe ela no encontro à noite para resolver o problema. Naquele dia, Archer e Thursby foram encontrados mortos. Os assassinatos ocorrem durante a narração como desdobramento da ação, golpe planejado por ela para se livrar de Thursby e se apropriar da estatueta, como revelado ao final da narrativa: “Você pensou que Floyd se atracaria a ele, e um ou outro sucumbiria. Se esse fosse Thursby, você estaria livre dele. Se fosse Miles, você podia providenciar para que Floyd fosse preso, e também ficaria livre dele” (HAMMETT, 1988, p.184). Porém, o mistério é de difícil decifragem e com poucos suspeitos. Spade chega a ser acusado pelo Tenente Dundy: “Thursby foi alvejado em frente ao seu hotel, trinta e cinco minutos depois que você deixou a Rua Burritt” (HAMMETT, 1988, p.20). Ele desvenda o que estava acontecendo ao descobrir o envolvimento da moça em um roubo do ornamento: o falcão maltes. Seu plano não deu certo, porque seu antigo chefe apareceu: Só que “você não sabia então que Gutman estava aqui, à sua procura” (HAMMETT, 1988, p.184). Cheio de reviravoltas e embates, as personagens mudam a forma de agir conforme as circunstâncias e se esquivam da polícia. Os assassinatos acabam em segundo plano enquanto a corrida pela estatueta está em vigor. Há mistério, como se admite, mas ele é secundário. A premissa é o golpe arquitetado por Brígida e a suspensão inicial é enganosa.

No romance *A Loira do Bar Bambu*, Dorothy Hughes constrói trama parecida com o livro *Before the Fact* que originou o filme hitchcockiano *Suspicion*. Vários acontecimentos estranhos envolvem Conrad, marido de Griselda. Ele sabe o que está acontecendo enquanto Griselda e o leitor não possui o conhecimento. Há uma restrição na focalização. Essa história é permeada de crimes, sendo o primeiro pretérito. Os seguintes fragmentos demonstram curiosidade a respeito dos fatos que são narrados: “era melhor que eu soubesse tudo, em vez de continuar assim a ouvir rumores e tentar adivinhar” (HUGHES, 1956, p.58), “tens que ficar fora de tudo isso. Não faças perguntas, nem a mim nem a ninguém. Se nada souberes, não te podem fazer mal” (HUGHES, 1956, p.72), “- Querido...é assim tão perigoso? - Sim, muito perigoso” (HUGHES, 1956, p.72) e “sentia-se, porém, fora de tudo, como um passageiro sem importância no meio de uma tripulação, sem entender nada da manobra” (HUGHES, 1956, p.77). Só que Griselda se assusta com os desdobramentos, como a prisão do marido, instigando sua busca pela verdade.

2.7 Suspensões encontradas

A partir das inúmeras análises realizadas ao longo deste capítulo, pode-se apontar que há: suspensões encontradas no texto; suspensões inferidas a partir dele; suspensões inferidas ou encontradas em elementos próximos a ele; e suspensões que são inferidas ou encontradas em documentos que falam sobre ele. Algumas são centrais e definem o enunciado enquanto outras tem função secundária.

As suspensões inferidas ou encontradas em documentos que falam sobre certo texto também atuam na construção do saber e das expectativas sobre a história. Algumas vezes, elas propiciam o primeiro contato com o conteúdo, instigando sua procura. Já as suspensões inferidas a partir do texto são aquelas que geram perguntas¹⁴³ com os seguintes termos: como, o que, quem ou se. São suspensões de modo (como), possibilidade (se), identidade ou reconhecimento (quem) e de causa (o que). Elas também podem ser encontradas no texto. De caráter geralista, são vistas a partir do conflito, da sua instauração e reparação.

As suspensões inferidas ou encontradas em elementos próximos ao texto são aquelas que não estão no texto, mas há proximidade com ele. Isso interfere diretamente na sua significação. Pode-se dizer que os títulos e os subtítulos geram esses sentidos para o público. No vídeo sob demanda, a categoria genérica e a sinopse informam o espectador, atuando na construção do conhecimento a respeito da trama escolhida. Esses elementos podem suscitar questionamentos ou, até mesmo, explicitá-los. Os romances ingleses modernos analisados apresentaram títulos que descreviam o curso da história, além de pontuar os acontecimentos centrais e desfechos. Os demais movimentos apresentaram alguma categoria básica da narrativa na nomeação da obra.

As suspensões encontradas no texto são exteriorizadas pelo narrador. A história contém várias delas, podendo estar conjugadas. É importante apontar que algumas determinam todo o enredo, caracterizando-o. Pode-se usar a metáfora das “abas” de um navegador: elas são abertas e precisam ser fechadas. Para ilustração, distinguiu-as como:

- Suspensão de Mudança: são indicações certeiras de alterações futuras nas experiências. Foram vistas em maior número nos romances ingleses modernos. As conjunções adversativas apareceram na sua construção. Há, também, adjetivos negativos. Eles qualificaram a situação posterior que se contrasta com a atual.

- Suspensão de Estranhamento: algum fato apareceu como atípico para uma personagem, sublinhado na narração e sendo recuperado em outro momento. A preposição “exceto” é usada

¹⁴³Quando se pensa em *Dom Casmurro*, por exemplo, a suspensão é se Capitu traiu ou não Bentinho. Só que ela não se resolve e isso fez do livro um marco da literatura.

como indicador. Distingue-se da Suspensão de Elemento Importante por ela não ser apenas uma ênfase. O evento não foi entendido pela personagem, embora o público possa ter compreendido o que aconteceu. Para ilustração, a presença de *Drácula* não é notada pelos narradores em várias passagens do livro, porque ele estava com outras fisionomias ou formas.

- Suspensão Visual: questiona-se se o que se vê condiz com a realidade. O romance gótico vitoriano explora mascaramentos de condutas através de medicamentos, como em *A Pedra da Lua*, e substituições de pessoas fisicamente semelhantes, como em *A Dama de Branco*. Se na Suspensão de Estranhamento a personagem não percebe o fenômeno, na Suspensão Visual ela observa-o. Só que existem segredos por trás do que ela constata. Pode ocorrer o entendimento da situação, mas seu sentido é equivocado. Quando Rachel vê Frank roubando o diamante em *A Pedra da Lua*, ela não sabe que ele estava sob efeito de ópio. Ademais, ele não se recorda dessa ação. Em *A Dama de Branco*, defende-se a troca das irmãs com base em testemunhos.¹⁴⁴ Pode associar-se com Suspensão de Reconhecimento.

- Suspensão de Reconhecimento: uma identidade ou laço familiar é requerida e é obtida a partir de algum elo informativo.

- Suspensão de Trecho: o centro de interesse do relato é modificado. O narrador vai para outro ponto da trama, postergando a continuidade de acontecimentos. Pode associar-se com a Suspensão de Focalização. Em *Drácula*, quando o leitor fica sem informações sobre o paradeiro de Jonathan

- Suspensão de Focalização: existe a restrição ou o conhecimento a partir da narração. O relato ocorre a partir de uma perspectiva. Gera-se a desconfiança pelo não-saber e cumplicidade pelo saber. Em *A Loira do Bar Bambu*, ocorre a primeira situação.

- Suspensão Sonora: o distanciamento e a obscuridade levam a decodificação de eventos pela personagem, como em *O Castelo de Otranto*.

- Suspensão de Questionamentos: o narrador exterioriza perguntas durante o relato, como em *A Dama de Branco*.

- Suspensão Temporal ou Regressiva: o narrador pontua datas importantes e constrói um percurso até elas, como em *A Pedra da Lua*.

- Suspensão de Possibilidade: um alarde é posto, insinua-se sobre um evento, mas não se sabe se ou o que de fato ocorrerá. A preocupação com o testamento de Laura em *A Dama de Branco* sugere que ela morrerá. Pode associar-se com uma maldição, como em *O Castelo de Otranto*.

¹⁴⁴No cinema, Alfred Hitchcock utilizou a Suspensão Visual em *Vertigo* e *Psycho*.

- Suspensão Catastrófica: um evento de natureza negativa é posto no horizonte.
- Suspensão de Penalização: uma ação de penalização é esperada na trama.
- Suspensão de Enigma: um segredo ou mistério permeia a história. Pode associar-se com a Suspensão de Reconhecimento.
- Suspensão Indicial: são elementos relacionados com a cena do crime que ficam à espera de serem relacionados.
- Suspensão de Elementos Importantes: realça-se componente para o desenvolvimento da trama entre tantos narrados.
- Suspensão Enganosa: encontrada em *O Falcão Maltês*, traz busca que não é verdadeira.
- Suspensão Sobrenatural: questiona-se a natureza do acontecimento como sobrenatural ou sobrenatural explicado (TODOROV, 2013). Pode aparecer como Suspensão Visual.

Abaixo, associa-se suspensão e hesitação, vislumbrando previsibilidade e possibilidades resolutivas. Vale apontar que as suspensões reclamam um direcionamento, ou seja, um tempo.

Quadro 6 - O grau de incerteza proveniente da suspensão

Suspensão	Hesitação
Mudança	Qual é a mudança? Sabe-se que será negativa.
Estranhamento	O leitor depreende o que das entrelinhas?
Visual	Qual é a explicação?
Reconhecimento	Quem é a personagem procurada?
Focalização	Qual é a informação restringida?
Sonora	Quais são os eventos decodificados?
Temporal ou Regressiva	Quais são os eventos esperados?
Trecho	O que vai acontecer naquele trecho suspenso?
Possibilidade	Qual é a possibilidade sinalizada? Ela se concretizará?
Catastrófica	Quem será atingido pela catástrofe?
Penalização	Haverá penalização? Quem será penalizado?
Sobrenatural	É sobrenatural ou não é? O que explica seu caráter extraordinário?
Enigma	Qual é o segredo?
Indicial	Como esses indícios explicam a situação?
Enganosa	Qual é a suspensão?
Elementos importantes	Como esses elementos serão utilizados em seguida?

Fonte: elaboração do autor

Entre o adiantar e o adiar, o romper e o retomar, o exame dos livros possibilitou extrair as estratégias que foram listadas. Essas suspensões são amostras que auxiliam no entendimento de possibilidades de construção de histórias dentro dos gêneros elencados. Evita-se, portanto, sua generalização. É importante destacar que foram priorizados eventos principais das tramas, além de miradas a partir da instauração do conflito.

Na próxima seção, buscam-se a suspensão e a hesitação do gênero de suspense, literário, cinematográfico e televisivo.

Quadro 7 - Técnica de suspensão narrativa nos movimentos antecessores ao suspense

Gênero do discurso e livros	Suspensão, hesitação e natureza da informação suspensa	Temporalidade	Poder através da suspensão
Romance Inglês: <i>Robinson Crusoe</i> <i>Os Segredos de Lady Roxana</i> <i>As Confissões de Moll Flanders</i>	Em suspenso estão informações, ações, etapas e desfechos das histórias (Suspensão Titular) geradas pela serialidade, além da sinalização de mudança (Suspensão de Mudança). Fundada no <i>como</i> transcorreram os acontecimentos, <i>como</i> se chegaram a eles (Suspensão de Modo).	O olhar pretérito com antecipações dificulta o aparecimento de suspense em detrimento ao mistério e curiosidade. Sabe-se as etapas da história. Das consequências às causas. Predomina o que aconteceu.	Personagens protagonistas e antagonistas de suas vidas; são penalizados pela Providência.
Romance Gótico: <i>O Castelo de Otranto</i> <i>Frankstein</i>	Em suspenso, estão profecias, alertas, maldições, penalizações e eventos importantes da história (Suspensão Sobrenatural e Suspensão Trágica). Há, ainda, a Suspensão Sonora, Visual e Regressiva (evento em curso). Fundada no <i>se</i> acontecerá a concretização (Suspensão de Possibilidade)	O olhar no porvir com a possibilidade de ocorrências trágicas favorece o aparecimento de suspense. O olhar pretérito evoca a presença de mistério e da curiosidade. No horizonte, as possíveis consequências são conhecidas de antemão, indo em sua direção. O que aconteceu e acontecerá?	Personagens versus aparições. Poder emana do sobrenaturalismo
Romance de Newgate: <i>The Newgate Calendar</i> <i>Oliver Twist</i>	Em suspenso, crimes, motivação e penalização. Fundada no <i>como</i> (Suspensão de Modo) transcorreram as façanhas criminosas e suas circunstâncias.	O olhar pretérito dificulta o aparecimento de suspense em detrimento ao mistério e curiosidade. Sabe-se as causas e as consequências. Predomina o que aconteceu.	Personagens versus Justiça que supliciou os acusados
Romance Gótico Vitoriano ou de Sensações: <i>A Dama de Branco</i> <i>A Pedra da Lua</i> <i>Drácula</i>	Em suspenso, um reconhecimento ou esclarecimento; a tese. Há inúmeros tipos de suspensões pelo modo seriado. Fundada no <i>o que</i> aconteceu e <i>como</i> são explicados os fatos. Há, ainda, a Suspensão Visual.	O olhar no porvir favorece o aparecimento de suspense e o olhar pretérito evoca a presença de mistério e curiosidade em <i>A Dama de Branco</i> e <i>Drácula</i> . De causas para consequências e sua reavaliação. O que aconteceu e ou acontecerá? Já em <i>A Pedra da Lua</i> , o olhar é pretérito e centrado no que aconteceu. Das consequências para sua causa e sua avaliação.	Personagens agem à margem da Justiça para esclarecimento de eventos.
Romance de Enigma: <i>Assassinatos na Rua Morgue</i> <i>Um Estudo em Vermelho</i>	Em suspenso, um crime, suas pistas (Suspensão Indicial) e a identidade do criminoso (Suspensão de Enigma). Fundada na decodificação de <i>como</i> ocorreu a ocorrência (Suspensão de Modo).	O olhar pretérito dificulta o aparecimento de suspense em detrimento ao mistério e curiosidade.	Atribuição de poder ao detetive para elucidação do caso. Detetive versus infrator desconhecido para aprisionamento.
Romance Negro: <i>O Falcão Maltês</i> <i>A Loira do Bar Bambu</i>	Em suspenso, as consequências de casos em curso com circunstâncias críticas. O que acontecerá? Há direções equivocadas (Suspensão Enganosa). Há, também, restrição de focalização.	O olhar no porvir favorece o aparecimento de suspense.	Atribuição de poder ao detetive, que pode agir à margem da lei.

Fonte: elaboração do autor

CAPÍTULO 3

DISCURSOS SOBRE O SUSPENSE

“Eu vou contando as horas
E fico ouvindo passos
Quem sabe o fim da história
De mil e uma noites de suspense no meu quarto”

Kid Abelha – “Lágrimas e Chuva”

3 Discursos sobre o Suspense

Três discursos sobressaíram a respeito do suspense na feitura desta pesquisa. O primeiro deriva da tipologia do romance policial de Todorov (2013), que situa o gênero entre romance de enigma e negro. O segundo gira em torno da figura do cineasta inglês Alfred Hitchcock, cuja prática foi refletida em vários trabalhos acadêmicos. Por fim, o terceiro discurso, que motivou a realização do trabalho, foi uma divulgação da *Netflix*, que apresenta um conjunto de seriados como suspense, além da notação de que motiva a permanência da sua recepção sob demanda. Neste terceiro capítulo, avalia-se cada uma dessas proposições, procurando extrair o significado de suspense. Busca-se, também, vislumbrar a suspensão e a hesitação a partir de cada uma delas.

Uma teoria, várias realizações e a divulgação. Em comum, falas sobre o mesmo gênero. Não que se tenha igualado uma descrição a um cineasta ou modo de consumo, mas foram contrapostos discursos que, embora sejam singulares e emanados de polos distintos, acabam se encontrando.

3.1 Entre romance de enigma e negro: o suspense literário descrito por Todorov (2013)

Escrita por Edgar Allan Poe, a obra *Assassinatos na Rua Morgue* foi publicada no ano de 1841 nos Estados Unidos da América e é considerada uma das origens do enigma policial.¹⁴⁵ Outra criação emblemática é *A Pedra da Lua*, que foi lançada em 1868 por Wilkie Collins na Inglaterra. Ao mirá-las com o intuito de entender sua estruturação a partir dos elementos daquela realidade, ou seja, de modo que o contexto social foi de alguma forma representado por elas, notou-se que essas tramas seguiram normas que surgiram apenas entre os séculos XVIII e XIX no âmbito judicial. Elas refletiram um momento histórico que racionalizou a investigação e ressignificou a punição.

Em majestoso exame sobre as manifestações de poder na esfera criminal, Michel Foucault (2014) resgatou uma gênese da averiguação jurídica. O excerto abaixo demonstra que a técnica adentrou um espaço marcado pelo absolutismo e pela religiosidade, desvinculando-se deles gradualmente:

O processo de inquérito, velha técnica fiscal e administrativa, se desenvolveu principalmente com a reorganização da Igreja e o crescimento dos Estados principescos nos séculos XII e XIII. Foi então que ele penetrou com a amplitude que se sabe na jurisprudência dos tribunais eclesiásticos, depois nas cortes leigas. O inquérito como pesquisa autoritária de uma verdade contestada ou atestada se opunha assim aos antigos processos do juramento, da ordália, do duelo judiciário, do

¹⁴⁵Também denominada narrativa detetivesca, criminal, judiciária ou de mistério.

juízo de Deus ou ainda da transação entre particulares. O inquérito era o poder soberano que se arrogava o direito de estabelecer a verdade por meio de um certo número de técnicas regulamentadas. (FOUCAULT, 2014, p.217).

Entretanto, notadamente, esse percurso de esclarecimento era atingido por excessos provenientes dos poderes instituídos. O filósofo francês constatou a ausência de clareza na elucidação do crime, como por exemplo, no ocultamento de provas do inquérito para a defesa: “na ordem da justiça criminal, o saber era privilégio absoluto da acusação” (FOUCAULT, 2014, p.38). A reorganização desse cenário foi proposta pelos reformadores, embora a: “divisão do permitido e proibido manteve, entre um e outro século, certa constância. Em compensação, o objeto ‘crime’, aquilo a que se refere a prática penal, foi profundamente modificado” (FOUCAULT, 2014, p.22).

Além dessa restrição dos fatos imputados, responsável por gerar domínio informacional, Foucault (2014, p.40) refletiu sobre a imprecisa combinatória de provas e a sua hierarquização, que faziam “da verdade no campo penal o resultado de uma arte complexa: obedece a regras que só os especialistas podem conhecer; e consequentemente reforça o princípio do segredo”. Por fim, elencou a manipulação de informação, intimidação de testemunha e insinuação contra o acusado como integrantes da “casuística da má-fé judiciária” (FOUCAULT, 2014, p.38).

O antigo sistema das provas legais, o uso da tortura, a extorsão da confissão, a utilização do suplício, do corpo, do espetáculo para a reprodução da verdade haviam durante muito tempo isolado a prática penal das formas comuns da demonstração: as meias-provas faziam meias-verdades e meio-culpados, frases arrancadas pelo sofrimento tinham valor de autentificação, uma presunção acarretava um grau de pena. Sistema cuja heterogeneidade em relação ao regime ordinário da prova só constitui realmente um escândalo no dia em que o poder de punir teve necessidade, para sua própria economia, de um clima de certeza irrefutável. (FOUCAULT, 2014, p.95-96).

A superação dessas prerrogativas propiciou o advento do enredo detetivesco. Suplantou-se a extração da verdade através de meios cruéis pela sua demonstração lógica, novo ideário esse a que o contexto inglês se alinhou prontamente, como sublinhou Foucault (2014). Essa matriz é chamada de narrativa de mistério ou de enigma pelas revelações, ou detetivesca pelo esclarecedor. Porém, existem indicações anteriores, como *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Seu entusiasmo não provém desse viés, já que situações se acumulam na história, necessitando de explicações. O “reconhecimento”, na trama policial, centra em uma cena do crime, em que são buscadas a identidade, a causa e a motivação dessa ocorrência. Sua tessitura tem como núcleo um caso delimitado que é desenvolvido com afínco. Uma nova

ressignificação ocorre a partir da série negra, conforme será discutido em seguida. Como uma derivação, a procura pelo espião.

Embora tenha florescido no século XIX, foi durante os dois grandes conflitos mundiais (1918-1939) que o gênero se destacou segundo Todorov (2013). Ao estabelecer a temporalidade da obra, o autor apartou a ocorrência da decodificação, indicando a existência de duas histórias. Ao invés de narrar a cadeia de eventos de forma contínua, a primeira parte surge durante a segunda, sobrepondo-a. O objetivo da decodificação é recuperar a ocorrência para expô-la. Ao considerar o relato e os acontecimentos, são geralmente encontrados três períodos unidos pela trama: narração, investigação¹⁴⁶ e crime. Além disso, a preservação da entidade investigadora, o debate indicial, o término da trama com revelação do culpado e a sua penalização pontual, a explicitação biográfica e o caráter expositivo da investigação também foram elementos que apareceram na descrição todoroviana.

A abordagem foucaultiana ajuda a compreender o desprezo pela penalização nesse cânone, assim como a ausência de contestação e de julgamento do inquérito. A narrativa de mistério emergiu no período pós-suplício, ou seja, das condenações impactantes. Outros meios disciplinares foram empregados dentro do sistema penal, desestimulando seu uso e, dessa forma, sua representação. Se o cadafalso era público, o encarceramento distanciou o condenado da sociedade, que já não mais o vê. A contestação dos supliciantes é outro fator que deve ser colocado, sem eficácia e apoio, como foi discutido no Capítulo 02.

Diante do fenômeno da multidão, tão bem delineado por Maria Stella Martins Bresciani (2004), denotou-se que esse tipo de história teve sua origem no período em que a identidade do indivíduo se encontrava ofuscada pelas aglomerações urbanas. Atestá-la diante dessa força, considerada caótica, instável, ameaçadora e alardeante, serviu para aliviar o temor oriundo dela.

Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros: tais foram as marcas assinaladas aos componentes da multidão por literatos e analistas sociais do século passado. (BRESCIANI, 2004, p.11).

A autora citou o romance *Oliver Twist* como exemplo narrativo. No livro, os delinquentes escolhem vítimas observando o intenso fluxo de pessoas. Ela indicou, igualmente, o texto *O Homem das multidões*, de Edgar Allan Poe e publicado um ano antes de *Assassinatos na Rua Morgue*, que manifestou outro anseio sobre esse trânsito. Na história, o narrador homodieético

¹⁴⁶A constatação do crime, a análise das suas evidências, as suposições, a identificação do culpado, a perseguição, o aprisionamento e o julgamento são algumas das fases encontradas sob um termo genérico e aglutinador.

sai da observação e parte para a perseguição de um senhor pela curiosidade de saber seu destino, senhor esse que buscava constantemente o pertencimento, inserindo-se nas multidões. Dessa forma, distinguir e localizar o sujeito era um objetivo nesse período de massas urbanas, que foi absorvido pelas artes.

Em sua pesquisa sobre Londres no período vitoriano (1851-1901), Roland Marx (1993) expôs a alta criminalidade. A importância dada ao detetive particular, ilustrada pelo autor com a figura de Sherlock Holmes, deu-se principalmente: pela baixa e desigual cobertura policial, que aflorou em sua configuração moderna em 1829 e favoreceu as áreas nobres; sua formação instrucional rudimentar; baixa remuneração dada aos profissionais; e preconceito oriundo da descendência de seus membros de classes menos abastadas. Além disso, o autor identificou que havia uma tentativa de delimitação de seu trabalho pela burguesia: “a polícia oficial deveria se encarregar do socialista e o criminoso deveria ser contido pelo talento do amador” (MARX, 1993, p.126). A natureza privada dos policiamentos iniciais, como visto no Capítulo 02, pode ser adicionada como fator nesse contexto (FOUCAULT, 2002).

De fato, há miséria, assassinatos, ladroagem intensa, prostituição, desigualdades sociais, hostilidades aos menos favorecidos, porém “o burguês e o aristocrata não se comovem, o miserável não se queixa” (CHARLOT, 1993, p.42). Além do mais, a baixa expectativa de vida, doenças contagiosas crescentes, poluição, sujeira, barulho, ateísmo e ausência de centralização e planejamento da gestão da cidade foram elencados como componentes desse cenário inóspito que despertava o medo. Para o forasteiro era um local de “choque da imensidão, do barulho, dos odores, da louca circulação de homens a pé, a cavalo, de carruagem...ou dos canteiros de obras” (CHARLOT, MARX, 1993, p.19).

Em argumentação sobre a mentalidade do século XIX, Vanessa Schwartz (2001) refletiu sobre as visitas que eram feitas pela população ao necrotério de Paris, que perduraram até 1907. As notícias publicadas nos periódicos avivavam esse interesse: o “necrotério serviu como um auxiliar visual do jornal, colocando no palco os mortos que haviam sido descritos em detalhes, com sensacionalismo, pela palavra impressa” (SCHWARTZ, 2001, p.340). Para a autora, essas visitas não foram estabelecidas com viés de entretenimento, mas para identificar corpos. Era o “depósito para o morto anônimo, cuja identidade, esperavam os administradores, pudesse ser estabelecida por meio dessa exibição pública” (SCHWARTZ, 2001, p.340). Logo, se antes assistia-se ao suplicio, agora vislumbram-se cadáveres em vitrines.

As tentativas para restabelecer os traços da identidade individual sob a obscuridade de uma nova mobilidade foram centrais tanto para os processos reais de identificação policial quanto para a gênese da ficção policial. Técnicas para a identificação de

criminosos tornaram-se uma preocupação central da polícia do século XIX. (GUNNING, 2001, p.39).

É relevante levantar os procedimentos utilizados pela instituição policial na época, como as exposições citadas. Para Tom Gunning (2001, p.39), “a identificação dos criminosos quase sempre dependera de uma marca direta e visível aplicada pelas autoridades legais no corpo do criminoso”. Esse sinal visível integrava a tragédia como “reconhecimento” (ARISTÓTELES, 1966). Porém, “o corpo em questão foi investigado e medido em lugar de ser marcado, enquanto o criminoso passou a empregar meios de evasão mais sutis” (GUNNING, 2001, p.40). Ele citou como motivos que dificultavam a constatação: aglomerações, circulação intensa e falsificação. Com a invenção da fotografia e, conseqüentemente, a implantação dos arquivos de imagens de criminosos, a imagem veio a ser um importante mecanismo para o inquérito. Além de frequentar necrotérios, como exposto por Schwartz (2001), o público também se dirigia para as exposições de retratos para identificar foragidos de acordo com Gunning (2001).

Se o enunciado detetivesco adveio do entusiasmo pelo inquérito, o romance negro reúne obras que demonstram certo ceticismo, além do pessimismo para com a sociedade. Em artigo sobre o *film noir*, Frank Krutnik (1999, p.42) pontuou que o enunciado de mistério sofreu um processo de “americanização” e “masculinização”, resultando nesse tipo de texto.

Seguindo com a apresentação da tipologia da narrativa policial todoroviana, o romance negro foi exposto como um gênero que emergiu no Estados Unidos da América após a Segunda Guerra Mundial. Opondo-se à matriz detetivesca, há descontinuidade do enigma em sua fábula, contendo a temporalidade da narração e do crime. Todorov (2013, p.98) ainda sublinhou a superação do modo retrospectivo e da imunidade da entidade esclarecedora: “não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história”.

À primeira vista, esse tipo de enunciado coincidiu temporalmente com o filme *noir*, ambos situados a partir da década de 1940. No entanto, em um estudo sobre gêneros fílmicos americanos, Steve Neale (2000, p.144, tradução nossa) argumentou que “o termo nunca foi usado nem pela indústria nos Estados Unidos, nem pelo público contemporâneo de língua inglesa, revisores ou críticos”.¹⁴⁷ É, portanto, um gênero essencialmente teórico. O autor situou na crítica francesa de Nino Frank em 1946 como origem do uso da palavra *noir* no cinema.¹⁴⁸ A título de ilustração, *The Woman In the Window* apareceu na discussão. Contudo, o filme foi

¹⁴⁷Texto original: “the term was used neither by the industry in America, nor by contemporary English-speaking audiences, reviewers or critics. It is in essence a critical category”.

¹⁴⁸Já Rick Altman (2000) datou 1939 como provável data de aparecimento do vocábulo no âmbito estadunidense a partir de publicação de autoria de Ernest Vuillermoz. Vale apontar a rigidez moral na década de 1930 (SCHARTZ, 2011).

difundido como *thriller*, conforme visto no Capítulo 01 em propaganda recuperada de 13 de outubro de 1945, página 02, no jornal *Derby Evening Telegraph*. Neale (2000) apontou a ficção *hard-boiled* como origem dos dois tipos de *noir*. Essas histórias literárias, que eram publicadas desde 1910, chegaram às telas em maior volume na década de 1940 por intermédio de seus idealizadores em adaptações ou novos trabalhos.

Outra delimitação temporal é a referência discursiva *Collection Série Noire*, publicização realizada pelo tradutor Marcel Duhamel, na França, em 1945, com o intuito de diferenciar as obras reunidas e editadas pela Editora Gallimard. Sua apresentação é transcrita abaixo:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da “Série Noire” não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor. (DUHAMEL, 1945 apud REIMÃO, 1983, p.52-53)¹⁴⁹.

Notou-se a negação do cânone detetivesco sobressaindo no enunciado. Há outros escritos que também procuraram delimitar as manifestações literárias, como as vinte regras de S.S. Van Dine (1828) e o ensaio *A simples arte de matar* de Raymond Chandler (1950). Para ilustrar essa desconstrução da matriz clássica de mistério, são apresentados, a seguir, dois romances

149Texto original: "Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la "Série noire" ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors ?... Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence — sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies — du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour — sous toutes ses formes — de la passion, de la haine, tous les sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont ici monnaie courante et sont parfois exprimés dans une langue fort peu académique, mais où domine toujours l'humour. En bref, notre but est fort simple : vous empêcher de dormir. À cet effet, nous avons fait appel aux grands spécialistes du roman policier mouvementé : James Cain, James Hadley Chase, Peter Cheyney, Horace Mac Coy, Dashiell Hammett, Don Tracy, Raoul Whitfield, etc., et tous nous ont donné le meilleur de leurs oeuvres pour cette louable entreprise. Il paraît deux titres par mois. A l'amateur de sensations fortes, je conseille donc vivement la réconfortante lecture de ces ouvrages. En choisissant au hasard, il tombera vraisemblablement sur une nuit blanche" (JE, 2021).

negros que criticam sua estrutura: *A Máscara de Dimítrios* e *O Ministério do Medo*, escritos por Eric Ambler e por Graham Greene, respectivamente. São dois autores ingleses que foram além do romance de mistério. Nesse afastamento, Ambler propôs uma trama de espionagem.

Em *A Máscara de Dimítrios*, Charles Latimer é apresentado ao leitor como um inglês que é professor e escritor de romances policiais, estando licenciado da docência para se dedicar à literatura. Diante de um cadáver e de vários fatos estranhos sobre ele, Latimer busca biografar esse defunto, descobrindo que a identidade posta na vítima é, na verdade, do seu assassino. Pouco se distingue estruturalmente do modelo detetivesco, já que, até certo ponto, procura-se entender o que aconteceu e, posteriormente, prepara-se para um confronto no penúltimo capítulo do livro. Todavia, ao invés de ser entregue para a polícia, o assassino é chantageado.

A obra traz questionamentos acerca do realismo das histórias do gênero. Há menções que tentam ora exaltar, ora questionar essa tradição. Como elogios, os seguintes excertos: “um brinde, Monsieur! Às novelas policiais inglesas!” (AMBLER, 1984, p.120) e “tenho especial predileção pelos autores ingleses e americanos (...) Não simpatizo com os escritores franceses. Sua cultura não se presta tanto para produzir *romans policiers*” (AMBLER, 1984, p.18). Já o ceticismo aparece nos trechos: “Sr Latimer, isto não é uma novela policial. Não tem, portanto, necessidade de ser tão estúpido” (AMBLER, 1984, p.153), “discutíamos os méritos respectivos dos assassinos reais e fictícios” (AMBLER, 1984, p.71), “considero o assassino do *roman policier* muito mais simpático do que o assassino autêntico” (AMBLER, 1984, p.25) e “no *roman policier* existe sempre um cadáver, certo número de suspeitos, um detetive e, no final, quase sempre uma condenação: tudo muito artístico” (AMBLER, 1984, p.25). Inclusive, Latimer propõe escrever um novo romance no encerramento do livro a partir da seguinte premissa:

Precisava e, urgentemente, de um motivo, de um método perfeito de cometer um assassinio, e de um grupo interessante de suspeitos. Sim, seus suspeitos teriam de ser pessoas interessantes e divertidas. Seu último livro fora um tanto monótono. Teria de injetar um pouco mais de humor no próximo. Quanto ao motivo, o dinheiro era sempre, sem qualquer dúvida, a base mais sólida. Era uma pena que os testamentos e os seguros de vida estivessem já tão fora de moda. (AMBLER, 1984, p.238).

Tem-se, assim, um final irônico e polêmico, criticando macetes. A trama de *O Ministério do Medo* segue o mesmo viés. Graham Greene reproduziu os bombardeios que presenciou durante a Segunda Guerra Mundial em Londres em seu enredo. Na história, Arthur Rowe intercepta uma ação de espionagem por acaso e sofre com as consequências. Rowe havia matado a mulher, que estava doente, sendo internado em uma instituição psiquiátrica. Ele é emocionalmente instável e carrega a culpa por esse ato.

Sua estrutura rompe com o romance clássico em dois sentidos. Primeiramente, supera-se o assassinato individual. Para ilustração, seguem os trechos: “tentaram matar-me. Isto parece uma coisa sem importância quando morre tanta gente todas as noites” (GREENE, 1943, p.30), “ninguém se preocupava em seguir um caso tão insignificante no meio de um massacre diário” (GREENE, 1943, p.63), “em tempos de guerra um assassinato deve acabar por passar despercebido” (GREENE, 1943, p.69) e, por fim, “em tempos de guerra muitos corpos ficam por identificar” (GREENE, 1943, p.172). Segundo esse viés, a guerra atingiu essa representação artística. E existe, também, o deslocamento da procura pela identidade do assassino para a do espião.

Ademais, há vários trechos com críticas à narrativa de enigma que era o romance policial até então: “A vida, sabe, não é um romance policial. É raro encontrar assassinos” (...) pertencem às classes baixas” (GREENE, 1943, p.32), “não sou um Sherlock Holmes. Não espera com certeza que um homem da minha posição ande de gatinhas pelo chão, com um microscópio, à procura de manchas de sangue” (GREENE, 1943, p.29), “nos nossos dias vale a pena assassinar, quando uma coisa é lucrativa torna-se respeitável” (GREENE, 1943, p.42-43) e, para encerrar, “o assassino antiquado matava por medo, por ódio, ou até por amor, Sr Rowe, raras vezes por lucro substancial” (GREENE, 1943, p.43).

3.1.1 Suspense literário

No campo de disputas discursivas entre romance de enigma e negro, Todorov (2013) situou o suspense. Para o autor, “essa forma de romance policial apareceu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro; e existiu ao mesmo tempo que este” (TODOROV, 2013, p.103).

No primeiro momento, o suspense é uma forma intermediária que contém propriedades dessas duas matrizes. Da primeira, provêm os três momentos narrados: narração, investigação e crime. Para Todorov (2013, p.102), “é essa segunda história que toma aqui o lugar central”. O efeito de sentido homônimo, que aqui é latente, reclama a direção para o futuro. Sobre o enigma, questiona-se quanto ao período da sua instauração. No exame de *Rear Window* (1954), David Bordwell (1985, p.41-42, tradução nossa) considerou o assassinato como ação pretérita, mesmo que ele tenha ocorrido durante o filme: “estruturamos hipóteses de curiosidade sobre o passado (Thorwald matou sua esposa) e hipóteses de suspense sobre o futuro (a investigação

revelará mais chaves)¹⁵⁰”. Já Todorov (2013, p.98) distinguiu a partir da obra negra outro limite: “não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação”. Por fim, ele apontou que o dano pode atingir as figuras centrais, uma vez que o “detetive” torna-se vítima do delito ou pode ser responsabilizado pelo feito. Embora aponte o risco constante, ele deixa em aberto a questão da salvaguarda do narrador.

Assim, nos romances de Hammet e de Chandler, o mistério global se havia transformado em puro pretexto, e o romance negro que lhe sucedeu, dele se desembarçou, para elaborar, de preferência, essa nova forma de interesse que é o suspense e se concentrar na descrição de um meio. O romance de suspense, que nasceu depois dos grandes anos do romance negro, sentiu esse meio como um atributo inútil, e só conservou o próprio suspense. Mas foi preciso, ao mesmo tempo, reforçar a intriga e restabelecer o antigo mistério. (TODOROV, 2013, p.104).

No segundo momento, porém, a tipologia indicou outro tipo de suspense. O excerto acima citou a resignificação do mistério, isto é, o viés da identificação, que seguiu à problemática da sociedade concretizada no romance sensacional e no romance de enigma, esvai-se, retomando o sentido anterior de explicação, subordinada à intriga. Essa transformação incidiu sobre sua temporalidade. Não há mais recuperação significativa de fatos pretéritos, seu enviesamento é para o futuro. Outras propriedades foram estabelecidas, como revela o quadro abaixo:

Quadro 8 - Parâmetros levantados do suspense todoroviano

Parâmetros	Clássico	Negro	Suspense	
Delito / Mistério	Passado	Presente	Passado e Presente	Presente
Investigação	Presente	Presente	Presente	Presente
Protagonismo	Seguro / Intocável	Vulnerável	Vulnerável	Vulnerável
Efeito de sentido	Curiosidade pelo passado	Suspense pelo futuro	Curiosidade e Suspense	Suspense
Importância	Passado	Presente	Presente	Presente
Períodos / Pontos	Narração, Crime e Investigação	Narração e Crime com consequências	Narração, Crime e Investigação com desdobramentos	Narração, Crime e Investigação com desdobramentos
Linha	Consequência - Causa	Causa - Consequência	Consequência - Causa - Consequência	Causa - Consequência

Fonte: elaborado pelo autor

¹⁵⁰ Texto original: “estructuramos hipótesis de curiosidade sobre el pasado (Thorwald mató su esposa), e hipótesis de suspense sobre el futuro (la investigación revelará mas claves)”.

Consolidada a classificação negra, deduz-se que os suspenses encontrados na “transição” ou que “existiram” concomitantemente, na verdade, foram artefatos que não eram fiéis aos dois agrupamentos. Todorov (2013) citou Irish, Patrick Quentin e Charles Willians, mas não nomeou livros correspondentes. Por fim, indicou *Mr. Ripley*, de Patrícia Highsmith e *Before the fact*, de Anthony Berkeley Cox como suspenses.

É importante ressaltar que Patrícia Highsmith possui um livro adaptado por Alfred Hitchcock com participação de Raymond Chandler no roteiro: *Strangers on a Train* (1951). Além disso, *Before the Fact* também foi adaptado pelo cineasta como *Suspicion* (1941). Isso aproxima o suspense descrito por Todorov (2013) do executado por Hitchcock. Vale indicar que o termo *thriller*, no cinema, acompanhou filmes detetivescos desde o final da década de 1920 e que alguns dos filmes hoje vistos como *noir* também foram apresentados como *thriller*.

3.1.1.1 Suspensão do Suspense literário

Para averiguação de possibilidades de suspensão no Suspense literário, foram escolhidos dois romances de Patrick Quentin, *Puzzle for Fools* e *Puzzle for Fiends*, além de *The Talented Mr. Ripley*, de Patrícia Highsmith, mencionados diretamente ou indiretamente na tipologia de Todorov (2013).

Na primeira narrativa, Peter Duluth refugia-se em uma clínica terapêutica. Nessa estada, ele se depara com fenômenos estranhos, como a audição de uma voz semelhante à sua dando-lhe instruções. Porém, isso acontece também com outros pacientes com o objetivo de desestabilizá-los. Na verdade, existe um infiltrado na instituição com notável habilidade de imitação e motivação oculta.

Logo no início, o personagem central ouve a si mesmo alertando-o sobre o futuro incidente: “precisa fugir daqui, Peter Duluth – dizia – Precisa fugir AGORA!” (QUENTIN, 1977, p.5). Essa voz retoma: “vai haver um assassinio” (QUENTIN, 1977, p.6). O prenúncio é reiterado em bilhetes, murmúrios e telefonemas no sanatório. Ao conversar com Dr. Lenz, Duluth descobre que talvez não esteja alucinando, conforme apontam estas passagens: “sinto que, no presente momento, talvez exista no sanatório alguém que não deveria estar aqui” e, ainda, “o tipo de pacientes que temos aqui, até mesmo um leve choque poderia ser suficiente para retardar durante meses sua cura, ou, possivelmente, impedi-la” (QUENTIN, 1977, p.12). No desenrolar da trama, alertas são direcionados para David Larabee, cuja “grande soma de dinheiro caberá a esta instituição por ocasião de sua morte, ou qualquer momento em que ele

seja declarado permanentemente insano” (QUENTIN, 1977, p.13). E como suspensão, a possibilidade de um assassinato e do envolvimento de funcionários.

Durante um passeio, Iris Pattison acusa Laribee de ter assassinado seu pai. À noite, um novo aviso é dado pelo paciente dito espiritualista: “Cuidado com Isabel Brush. Ela é um perigo para nós todos, especialmente para Daniel Laribee. É um perigo. Haverá assassinio” (QUENTIN, 1977, p.46). Iris confessa para Peter ter ouvido uma voz dizendo: “Daniel Laribee matou seu pai. Você precisa matá-lo” (QUENTIN, 1977, p.65). Então, quando Sr. Fogarty, funcionário do sanatório, é encontrado morto por Duluth, Peter faz uma experiência psicanalítica, dizendo algo relacionado com esse evento e observando as reações dos pacientes. No entanto, ele recebe um telefonema ameaçador: “Haverá outra coisa no mármore, Duluth – disse ela. Cuide para que não seja você” (QUENTIN, 1977, p.83). Sra. Fogarty reconhece aquela voz: “poderia jurar que era meu marido quem estava falando!” (QUENTIN, 1977, p.85), falecido dias antes.

Enfim, na noite de cinema, Laribee é assassinado e Iris é acusada. Peter relembra que a filha de Laribee era atriz e seu marido era médico e ator e que eles queriam que o paciente fosse declarado incapaz para obterem sua herança. Além disso, as vozes ouvidas pelas personagens derivavam da capacidade de imitação de um dos meliantes e, na estrutura, pode-se ver, também, a projeção para uma hora fatídica que culminaria com a partida de Iris: “Dr. Eismann vai chegar às dez horas e vão levar a Srta. Pattison aqui” (QUENTIN, 1977, p.164), “olhei ansiosamente para o relógio. Oito horas. Tínhamos apenas duas horas antes da chegada do psiquiatra estadual” (QUENTIN, 1977, p.172) e “Capitão Green olhou para o relógio. Eu também olhei. Os ponteiros marcavam quinze para as dez” (QUENTIN, 1977, p.195).

Fragmentos de memória ficam em suspenso em *Puzzle for Fiends*. No prólogo, Peter Duluth despede-se de Iris Pattison no aeroporto e viaja de carro em estado alcoolizado para San Diego. No capítulo 1, ele acorda desmemoriado, sendo chamado de Gordon Renton Friend III em Lona Beach. Gera-se um estranhamento no leitor, ele percebe que algo está errado. O que ocorreu nesse íterim? Duluth age cautelosamente para decifrar o que houve e o que está acontecendo.

Um som característico o faz ter lembranças: “Hélices...um avião...despedir de alguém que ia viajar de avião... O que era? Eu tinha ido me despedir de alguém num avião?” (QUENTIN, 1977, p.15). No decorrer dos capítulos, Peter recobra sua consciência a partir dos elementos do seu entorno, como o nome da flor ao lado de sua cama (Íris), o nome do cachorro (Peter), a direção da estrada onde foi dito que fora encontrado (San Diego) e alusões à Marinha, como sintetizado no trecho: “O cachorro. A íris. As hélices. Alguém que embarcava num avião. San

Diego. A Marinha” (QUENTIN, 1977, p.47). Ao mesmo tempo, é persuadido pelas personagens a aceitar memórias que não eram suas, mas de Gordon. São apresentados dois mistérios: como Duluth foi inserido na trama e o que ocorreu antes para se ter essa necessidade da inclusão. Peter sabia que não fazia parte daquele arranjo familiar, o que o prólogo já evidencia para o leitor. Peter, como narrador homodiegético autodiegético, avalia os dados e expõe preocupações, projeções e interrogações: “os Friends tinham algum motivo desesperado para desejarem ter ali um Gordy Friend de faz-de-contas. E eu era sua vítima” (QUENTIN, 1977, p.67). Há um risco real para o personagem em estado sequestrado e imobilizado.

Outra suspensão é instaurada: o líder da Liga Aurora da Vida Decente, Sr. Moffat, visitará a mansão no dia seguinte e Peter deverá recitar um poema. O medo de Peter é externado: “e se os Friends tivessem matado o velho? E se aquela fosse minha função? Esperar ali, preso nos gessos, até que a polícia viesse para me prender como Gordy, o parricida?” (QUENTIN, 1977, p.78). Na sala, Peter atende a um telefonema alarmante sobre a visita de Sr. Moffat e do advogado do falecido, que avisa: “amanhã será a provação” (QUENTIN, 1977, p.99). Peter enfrenta os Friends e é informado do plano: a família resolveu simular a presença de Gordon, que estava desaparecido, para receber a herança e ele aceita participar dessa encenação.

Marny alerta sobre Selena: “está preparando algum plano para você” (QUENTIN, 1977, p.138), ficando em suspenso para que ele a procurasse caso houvesse algum problema. Após o recital, Peter, ao ser interpelado pelo Inspetor Sargent e Sr. Petherbridge para a exumação do corpo de Sr. Friend, assina o pedido para sua realização, ao que lhe responde o Inspetor: “creio poderei lhe trazer o resultado dentro de aproximadamente vinte e quatro horas” (QUENTIN, 1977, p.161).

Peter conta para a família sobre a acusação. Eles especulam que Gordy teria dado remédio para o Sr. Friend e causado sua morte. Então, Peter encontra um bilhete datilografado atrás de um porta-retrato em que confessa o crime: “uma carta à Sra. Friend, escrita por mim, comunicando-lhe que eu ia me matar” (QUENTIN, 1977, p.185), aparentemente escrita por Selena, identificada por erro gramatical semelhante cometido anteriormente por ela na história. Peter vislumbra nas ações da moça tentativas para matá-lo. Por isso, ele foge com a ajuda de Marny, encontra o corpo de Gordy em uma cabana. O problema é que também descobre que Marny é a verdadeira assassina. . O sr. Friend pegara Marny com Jan e ameaçou deserdá-la. Marny, então, deu uma dose excessiva de remédio para ele, mas Gordy viu. Foi por conta disso que, em seguida, ela matou o irmão. Em confronto com Peter, Marny morre acidentalmente. Ele foge, deixando um bilhete com Gordy, revelando a verdade.

Como visto nesses romances quentianos, existem antecipações. Evento, situação e objeto são sublinhados e criam expectativas. Há, portanto, Suspensão de Possibilidade e de Elementos. Ademais, procura-se uma identidade: Suspensão de Reconhecimento e de Enigma. Destaca-se, por fim, a Suspensão de Questionamentos. A comunicação verbal foi usada para manifestar a sonoridade ameaçadora, além de recuperar fatos. Os títulos ressaltam o caráter enigmático do enredo (*puzzle*) associados ao nome da família na versão original (*Fiends*) ou natureza mental das personagens (*fools*). A hesitação reside em eventos específicos. Embora haja curiosidade sobre o mistério, ou seja, direcionamento temporal pretérito, atos futuros são esperados e vistos como fundamentais, manifestando suspense como um efeito de sentido (TODOROV, 2013).

Por sua vez, *The Talented Mr. Ripley* foi considerado por Todorov (2013) como um suspense do período pós-série negra. O personagem-título é convidado a viajar até a Itália para convencer Dickie a retornar para os Estados Unidos.

Thomas Ripley, vulgo Tom, está sendo seguido enquanto caminha pelas ruas de Nova Iorque. Ele especula ser um perverso ou um policial, já que era fugitivo, informa o narrador heterodiegético. No bar, o perseguidor se apresenta: Sr. Greenleaf, que tomou conhecimento por terceiros de que Tom era amigo de seu filho Dickie e gostaria que ele fosse até Mongibello para convencê-lo a voltar para casa. Como suspensão: Ripley conseguirá essa proeza?

De início, ocorrem os preparativos da viagem em meio ao temor da prisão. É narrada da abordagem no bar até a chegada ao destino indicado. Ele constata que Marge está apaixonada por Dickie, mas o sentimento não é recíproco. Dickie recusa as investidas de amizade de Tom, até quando ele revela o motivo por estar ali. Com isso, tornam-se amigos. A amizade incomoda Marge, que sinaliza para Dickie sobre a possibilidade de Tom ser gay. Além do mais, Dickie encontra Tom experimentando suas roupas, o que os afasta. O Sr. Greenleaf, então, escreve para Tom rompendo o acordo inicialmente proposto. Dickie viaja com Tom pela última vez, em um barco alugado, quando Tom o mata a remadas e se livra do corpo. Assim, a suspensão inicial é impossibilitada e uma nova advém: Ripley será desmascarado?

A narrativa havia sinalizado semelhanças entre os rapazes. Tom retorna para Mongibello e vende os bens de Dickie sob o pretexto de que era um pedido do amigo. Em seguida, apropria-se do depósito de quinhentos dólares mensais do morto por meio de falsificação. Após assumir a identidade do morto, é surpreendido com a visita de um amigo dele, Fred. O encontro culmina com o assassinato desse visitante. A descoberta dos corpos de Dickie e Fred é simultânea, mas o primeiro não é identificado. Com o trânsito de um falso Dickie pelas redondezas, Tom é dado como desaparecido no incidente e Dickie torna-se suspeito nos dois casos. Entretanto, a assinatura falsificada do cheque é contestada pelo banco, e Marge, em visita para Tom, encontra

as abotoaduras do amado, sobressaindo a tese do suicídio de Dickie. Além disso, Tom aciona outro falso documento, um testamento em que Dickie teria deixado sua herança para ele. Ainda que tenha escapado da penalização, ele permanece vivendo sob a pressão de ser descoberto.

A ação policial é especulada, já que se sabe sobre o crime pela perspectiva do perpetrador: é assim que a antecipação apareceu, na cumplicidade entre o criminoso e o público. A polícia italiana é criticada, figurando um detetive americano na história para auxiliar nas investigações. Os crimes são ocasionais, ou seja, não são premeditados, e sua motivação antecede os delitos, ambos ocorrendo durante a narração. Possui tema comum do romance gótico vitoriano, que é a contestação de identidade.

Em contraste, a razão da viagem de Crusoé, da prostituição de Roxana e dos roubos de Moll Flanders é exposta no início da narrativa. No romance gótico, ela não é fundamental, enquanto no gótico vitoriano, aparece a fim de justificar a reunião dos documentos para avaliar como vencer o Drácula ou justificar a identidade subtraída de Laura antes do evento derradeiro em *A Dama de Branco*. Na trama detetivesca, a motivação é revelada junto com a identidade do criminoso no clímax. Nesse último livro, ela foi construída no narrar, preparando o leitor para o acontecimento que dela deriva, o crime.

O primeiro romance quentiano foi construído por meio de indicações que direcionam para o homicídio; o segundo apresenta uma lacuna temporal e procura entendê-la, apontando, igualmente, para um perigo real envolvendo Duluth; por fim, no terceiro, o objetivo inicial não é atendido, desorientando o leitor na história. A possibilidade de ocorrências criminosas é evidente, embora haja outras pretéritas. Eis as suspensões desses suspenses. Ao compará-las com as extraídas no capítulo anterior, depreende-se:

- No primeiro caso, a suspensão envolve um desconhecimento de situação e de identidade. Um ser agiu ou está agindo, causando problemas. Os sentidos são próximos dos abrangidos pela Suspensão de Reconhecimento¹⁵¹, Enigma¹⁵² e Possibilidade¹⁵³, embora apareçam Questionamentos¹⁵⁴ e Elementos Importantes¹⁵⁵ de modo secundário. Isso foi ilustrado com *Puzzle for Fools* e *Puzzle for Fiends*;

¹⁵¹Suspensão de Reconhecimento: uma identidade ou laço familiar é requerida e é obtida a partir de algum elo informativo.

¹⁵²Suspensão de Enigma: um segredo ou mistério permeia a história. Pode associar-se com a Suspensão de Reconhecimento.

¹⁵³Suspensão de Possibilidade: um alarde é posto, insinua-se sobre um evento, mas não se sabe se ou o que de fato ocorrerá. A preocupação com o testamento de Laura em *A Dama de Branco* sugere que ela morrerá. Pode associar-se com uma maldição, como em *O Castelo de Otranto*.

¹⁵⁴Suspensão de Questionamentos: o narrador exterioriza perguntas durante o relato, como em *A Dama de Branco*.

¹⁵⁵Suspensão de Elementos Importantes: realça-se componente para o desenvolvimento da trama entre tantos narrados.

- No segundo caso, a suspensão envolve conhecimento da situação pelo público, como visto em *The Talented Mr. Ripley*. Não existe restrição de informação sobre o crime para o leitor, mas para outras personagens. Sob a ótica de Ripley, sabe-se o que ocorreu. Há, também, ruptura na suspensão, já que a premissa centra no convencimento ou não de Dickie para voltar aos Estados Unidos. Por fim, destaca-se a Suspensão Visual¹⁵⁶ pela usurpação.

3.2 A voz do narrador e a hesitação

A voz do narrador pode determinar a hesitação da história. Entendendo a narrativa como um retrospecto, o estado final de uma personagem pode ser extraído se a ela for delegado determinado tipo de participação no processo. O risco e a pressão elevarão a tensão até certo nível, já que esse falar não pode se calar, porque caso cesse, quem falará ao leitor o que aconteceu?

Segundo teoria proposta por Gérard Genette, a distinção entre narrador homodiegético e heterodiegético se dá a partir da sua participação ou não na história, respectivamente. Ademais, quando ele relata suas próprias ações, aventuras e desventuras, é denominado autodiegético, deixando a atribuição homodiegético para quando integra a diegese, mas não é o protagonista. Na sua tipologia, Todorov (2013) faz uma indicação: a maioria das histórias de enigma conta com a presença do narrador, “frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro” (TODOROV, 2013, p.96). Todavia, a projeção do enunciador no enunciado tem sua natureza assegurada de perigos da história. Como narrativas de homicídio, sequelas podem existir, mas o grau máximo, que é a morte, não é atingido. Logo, a mediação minimiza os desdobramentos, uma situação que tende a ser superada na série negra com a ausência. Essa limitação dos efeitos da suspensão ocasionada por essa preservação ocorre também quando há distanciamento entre “eu narrador” e “eu narrado”, ou seja, com “narrador retrospectivo” (MANUEL E SILVA, 1981, p.770-771), encontrado no romance inglês. Em livros constituídos de registros, conhecido como epístolas, os seres “escrevem logo em seguida à ocorrência dos eventos narrados – ou até, enquanto estes eventos se desenrolam” (MANUEL

¹⁵⁶Suspensão Visual: questiona-se se o que se vê condiz com a realidade. O romance gótico vitoriano explora mascaramentos de condutas através de medicamentos, como em *A Pedra da Lua*, e substituições de pessoas fisicamente semelhantes, como em *A Dama de Branco*. Se na Suspensão de Estranhamento a personagem não percebe o fenômeno, na Suspensão Visual ela observa-o. Só que existem segredos por trás do que ela constata. Pode ocorrer o entendimento da situação, mas seu sentido é equivocado. Quando Rachel vê Frank roubando o diamante em *A Pedra da Lua*, ela não sabe que ele estava sob efeito de ópio. Ademais, ele não se recorda dessa ação. Em *A Dama de Branco*, defende-se a troca das irmãs com base em testemunhos. Pode associar-se com Suspensão de Reconhecimento.

E SILVA, 1981, p.771), aparentando que sua “narração seja quase contemporânea” (MANUEL E SILVA, 1981, p.771). O romance gótico vitoriano possui esse viés, com inúmeros narradores homodieéticos que minimizam esse efeito de salvaguarda. Porém, o distanciamento temporal aparece no fim, com a apresentação do estado de todos. O romance gótico e o negro evitam a participação na diegese, com isso, exploram a máxima tensão. Por fim, a morte do protagonista na corrente de Newgate inviabiliza o olhar.

Além da voz, em sua teoria da literatura, Vitor Manuel Aguiar e Silva (1981) esmiuçou a focalização, distribuindo-a em: homodieética x heterodieética, interna x externa, onisciente x restritiva e interventiva x neutral. É importante seu resgate, já que Todorov (2013) estabeleceu a presença do narrador na história detetivesca do seguinte modo: “o teor de cada informação é determinado pela pessoa que transmite, não existe observação sem observador; o autor não pode, por definição, ser onisciente, como era no romance clássico” (TODOROV, 2013, p.98). No trecho anterior e no seguinte ocorre a associação de dois parâmetros:

Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos: para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermédio de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados. (TODOROV, 2013, p.97).

Tradicionalmente, a utilização do narrador homodieético deve-se pela natural restrição inicial que ele manifesta, inicialmente, sobre o evento criminal e sobre o investigador, com uma focalização externa em relação aos demais: “a história adquire uma acentuada objetividade, pois o narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos, permanecendo portanto como exterior em relação à interioridade” (MANUEL E SILVA, 1981, p.772) e “aparece a focalização externa sempre que o narrador pretende, por exemplo, gerar uma atmosfera de mistério e de expectativa em torno de determinada personagem” (MANUEL E SILVA, 1981, p.775). Porém, existem exceções. Em *Assassinato no Expresso do Oriente*, Agatha Christie não projetou participação no enunciado, contrariando Todorov (2013). Ademais, seu personagem Doutor James Sheppard relata a investigação de *O Assassinato de Roger Acroyd*, ocultando até o final que é o culpado.

O narrador é o intermediador. Quando se expõe, a sensação é de cumplicidade: Roxana, Crusoé e Moll confessam seus deslizes no romance inglês. Para relacionar testemunhos, surgem múltiplos homodieéticos¹ na corrente sensacional. Para distanciamento, usa-se heterodieético no romance gótico e no de Newgate. Com o criminoso morto, o homodieético na última geraria um “defunto narrador machadiano”, superando a representação realista do protocolo policial.

Procurando apresentá-lo ou promover a imparcialidade, o narrador homodiegético testemunha ou heterodiegético são usados, respectivamente.

3.3 Efeitos de sentido

Conforme discutido no capítulo anterior, Todorov (2013) propôs como efeitos de sentidos fundamentais a curiosidade, o suspense e a surpresa. Os dois primeiros balizam expectativas sobre o que aconteceu e acontecerá, nessa ordem, ou seja, determinados pela temporalidade, ao passo que do não-saber, provém o terceiro. Os cânones estudados podem ser entendidos seguindo essas perspectivas. O romance inglês, de Newgate e detetivesco possuem um olhar predominantemente pretérito, já a matriz gótica e a série negra direcionam o leitor no porvir. O gênero de suspense, por sua vez, possui como verve a estratégia homônima, ainda que possa ter miradas no passado e, finalmente, o romance gótico vitoriano é epistolar.

No romance inglês, a leitura dos eventos como reais sobressai na significação. O prefácio de *Robinson Crusoe*, por exemplo, funciona como atestado de veracidade das suas ações: “o editor julga que o relato seja uma história fiel de fatos; nem existe nela qualquer aparência de ficção” (DEFOE, 2011, p.43). Além disso, ele qualificou a índole e o narrar da personagem, acrescentando que a “história é relatada com modéstia, com seriedade e uma aplicação religiosa dos acontecimentos aos usos que os sábios sempre lhe dão” (DEFOE, 2011, p.43). Na introdução, John Richetti (2011) indicou o naufrágio que pode ter influenciado Daniel Defoe, o de Alexander Selkir, e, em *Lady Roxana*, também existe a ressalva quanto à natureza do narrado: “esta narração não é uma ficção, mas uma história real” (DEFOE, 1992, p.9).

Que tenham a bondade de me desculpar, já que tenho de pintar a mim mesma, de fazê-lo tão imparcialmente quanto o possível, e de falar de mim como se tratasse de uma outra; o seguimento lhe permitirá julgar se eu me lisonjeio ou não. (DEFOE, 1992, p.12).

Como motivação para publicação, a edificação moral, na medida que sobre as atitudes narradas, “não é, certo, para induzir a amá-las, mas a desprezá-las” (DEFOE, 1992, p.10). Os acontecimentos das histórias são plausíveis e críveis, e as façanhas criminosas não são exaltadas como acontece nas correntes que seguiram. Se tinham que desenhá-las, é para refleti-las. As histórias de Newgate seguem essa orientação, além da crítica social.

Quanto ao romance gótico, procura gerar pavor no leitor a partir da inserção das personagens em situações características. No primeiro prefácio de *O Castelo de Otranto*, Horace Walpole (1996, p.15) salientou que o “medo, o principal agente desse autor, evita que

a história se esvaneça em qualquer momento”. Ademais, “é tão frequentemente contrastado com cenas de compaixão, que a mente permanece em alerta, em constante mudança de intensas paixões” (WALPOLE, 1996, p.15). Como sensação, ele pode ser evocado a partir de situações concretas ou abstratas. Seguindo esse mesmo viés, Howard Phillips Lovecraft (2007, p.13), em seu célebre ensaio sobre o horror na literatura, afirmou que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”. Dessa forma, a ausência do saber intensificá-lo-ia.

Além do medo, são encontrados os sentimentos de terror e de horror no romance gótico. Embora na língua inglesa o primeiro seja comumente traduzido como o segundo, são notadas distinções. Em seu verbete, Massaud Moisés (2013, p.216) afirmou que a “atmosfera pode ser de terror ou de horror, conforme dependa do suspense ou medo, no primeiro caso, ou de o leitor ser atingido ‘frontalmente com acontecimentos que o chocam e o perturbam’”. Já Ann Radcliffe (1826) cunhou uma distinção a partir da decifração de situações do enredo. De acordo com a autora, certa “imagem transmite mais terror do que horror, porque não é representada de forma distinta, mas vista em vislumbres, por meio de sombras obscuras, com seus grandes contornos apenas aparecendo, o que excita a imaginação para completar o resto”¹⁵⁷ (RADCLIFFE, 1826, p.6, tradução nossa). Assim, ele seria proveniente de algo abstrato, implícito e incerto. Por seus efeitos, Radcliffe (1826) não reluta em dizer que o terror é superior ao horror. Finaliza a autora: “terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma e desperta faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai-se, congela-se e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 1826, p.6, tradução nossa)¹⁵⁸. Por fim, na discussão de Robert Hume (1969), o horror e o terror advêm de articulações distintas na narrativa: o terror é a ameaça externa, enquanto o horror não atinge diretamente, mas promove a ação com o intuito de chocar e causar repugnância. Do terror, provém o terrível, o assustador, algo que não se pode vencer; do horror, o pavor, a aversão, repulsa, algo que se vê. Portanto, um é implícito e o outro explícito, suas situações envolvem pânico e os vocábulos compartilham o sentido: ora está relacionado à catástrofe anunciada, ora se manifesta como consequências visuais às aparições sobrenaturais ou de demais ações.

No primeiro prefácio da obra fundadora, *O Castelo de Otranto*, Horace Walpole (1996) demonstrou que seguiu a orientação do romance inglês na feitura do cânone gótico, indicando a possibilidade de os fatos narrados serem reais. Nas suas palavras, “embora os mecanismos da

¹⁵⁷Texto original: “his image imparts more of terror than of horror; pictured forth, but is seen in glimpses through obscuring shades, the great outlines only appearing, which excite the imagination to complete the rest”.

¹⁵⁸Texto original: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”.

ação sejam frutos da invenção e os nomes das personagens imaginários, não deixo de crer que os aspectos desta história sejam verdadeiros” (WALPOLE, 1996, p.16). Entre os elementos mencionados está a espacialidade, incentivada a ser procurada, bem como, é indagado sobre ocorrências parecidas com a trama. Porém, na segunda apresentação, o autor entendeu o gótico como produto da articulação do romanesco e do cânone inglês, criticando o excesso de verossimilhança com os dizeres: “grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum” (WALPOLE, 1996, p.19). Assim, ele propõe colocar seres seguindo “leis da probabilidade” em “situações extraordinárias” (WALPOLE, 1996), associando fantasia e sinistro, recobrando o passado com os símbolos romanescos, mas narrando inspirado no crível do romance inglês.

O romance sensacional, sensacionalista, de ou das sensações, por sua vez, manifestou o ideário gótico na Era Vitoriana, substituindo o medievalismo pelo espaço burguês (PUNTER; BYRON, 2004). Para Patrick Brantlinger (1982), sua temática foi responsável por denotar o caráter incomum, enquanto Jonathan Loesberg (1986) revelou que a denominação proveio de sua capacidade de polemizar e de despertar o interesse do leitor pela leitura. Indo além desses apontamentos, na leitura realizada das obras foi notada ampla descrição sensorial¹⁵⁹ que abarca toda a percepção. Se no gótico clássico a sonoridade sobressai diante da imprecisão da visualidade na escuridão, aqui ela parece precisa, porém, é contestada também.

No cinema, Alfred Hitchcock distinguiu o suspense do terror e do horror. Nas suas palavras, “terror se obtém com a surpresa; o suspense, pelo aviso antecipado” (GOTTLIEB, 1998, p.147), ou seja, o primeiro possui impacto a curto prazo enquanto o outro é desenvolvido a longo prazo; o “suspense é mais divertido que terror, na verdade, porque é uma experiência

¹⁵⁹Em *A Dama de Branco*, a tatilidade aparece: “era uma mão fria, mesmo naquela noite escaldante” (COLLINS, 1944, p.13), “caminhei sozinha, sob a luz quente e deliciosa do sol” (COLLINS, 1944, p.142), “ao sentir o toque de uma mão que pousou leve no meu ombro” (COLLINS, 1944, p.11), “um arrepio da mesma sensação que me abalou quando ela pousou a mão sobre o meu ombro na estrada deserta” (COLLINS, 1944, p.36) e “o conde ofereceu-me o braço. Estava quente e vermelho” (COLLINS, 1944, p.213). O asilamento de Anne e de Laura pela possível “loucura” enfatiza o sistema nervoso. São acrescentas queixas de Sr. Fairlie sobre “seus pobres nervos” (COLLINS, 1944, p.27) ou como ele se referia: “estado doentio de meus nervos” (COLLINS, 1944, p.26). Já o olfato mostra-se em “suspirou amargamente” (COLLINS, 1944, p.12), “a casa ficava situada numa planície e parece fechada – quase sufocada” (COLLINS, 1944, p.138), “la retirar-me da janela, quando senti que subia no ar um cheiro forte de tabaco” (COLLINS, 1944, p.220) e “o ruído da minha própria respiração encontrava um estranho eco” (COLLINS, 1944, p. 143). Finalmente, o paladar aparece de maneira figurada: “me julgam azeda” (COLLINS, 1944 p.21). As personagens revelam, também, suas impressões sobre os acontecimentos; o sentir além dos sentidos: “sensação de mágoa desesperada” (COLLINS, 1944, p.43), “grata sensação da bondade” (COLLINS, 1944, p.61), “era a sensação de sofrimento” (COLLINS, 1944, p.45), “sensação da minha total ignorância”, (COLLINS, 1944, p.423), “sensação de liberdade da longa opressão” (COLLINS, 1944, p.423), “Como a poderei isolar das minhas sensações e de tudo o que se passara nos últimos movimentos?” (COLLINS, 1944, p.30), “as inconscientes sensações que sentíamos em comum” (COLLINS, 1944, p.38), “a sensação de que todo o futuro de Laura Fairlie seria determinado” (COLLINS, 1944 p.59) e “a sensação de que a sra. Catherick me ajudara” (COLLINS, 1944, p.333).

contínua e vai crescendo até atingir um clímax; já o terror, para ser efetivo, tem que vir todo de uma vez” (GOTTLIEB, 1998, p.148).

Mas o assim chamado filme de “horror” é uma questão completamente diferente. O termo, cujo significado de origem é “aversão extrema”, tem sido aplicado sem critério a filmes que, para fornecer o solavanco emocional desejado, exploram o sadismo, a perversão, a bestialidade e a deformidade. Isso é um grande erro, perigoso e corruptor. É permissível que um filme seja horrível, mas não horrendo; e entre ambos os conceitos há uma linha divisória bem clara para qualquer pensante. (GOTTLIEB, 1998, p.139).

Esse “aviso antecipado” gera a ansiedade, provocada pelo deslocamento para o presente de uma ocorrência futura. O público está nervoso pelo quê? Na realidade, ele pressupõe ou é avisado de algo, ou seja, antes da sua concretização, ocupando-se, no hoje, com a ação posterior. Caso seja vislumbrado desdobramento negativo, manifesta-se o medo. Antecipando-se o perigo, gera-se a inquietação pela efetivação e pode-se reagir com medo. Nesse contexto, explora-se o crime como temática.

3.4 Suspense cinematográfico

Ao adentrar a esfera de ação do audiovisual, com o objetivo de levantar as finalidades e as condições específicas (BAKHTIN, 1992) que propiciaram a feitura de enunciados de suspense na espacialidade, foi encontrada a predominância de certos gêneros do discurso nas produtoras durante a primeira metade do século XX nos Estados Unidos da América. No seu exame sobre o funcionamento desse sistema, Thomas Schatz (2011, p.21) notou que “cada um dos grandes estúdios criou seu elenco de astros contratados e um repertório” com o suspense nele inserido.

A princípio, é importante compreender como algumas empresas exibidoras se tornaram também criadoras. De acordo com Schatz (2011, p.30), a diversificação da atividade da *Universal*, *Paramount* e *Warner Bros* foi ocasionada por problemas com a *Motion Picture Patents Company* (MPPC), “que exigia pagamento de taxas sobre a produção e o equipamento de projeção”. Resolvida a pendência técnica, elas deixaram de apresentar exclusivamente obras de terceiros e passaram a criar. Diante do ocorrido, pode-se realizar um paralelo com o contexto atual, em que disputas entre serviços de vídeo sob demanda têm exigido cada vez mais conteúdos originais; o recurso como promotor de sujeição, elo de dominação que tem se buscado romper.

Dando continuidade ao resgate histórico realizado por Schatz (2011), na década de 1920, os filmes conquistavam notoriedade pelos seus atores, chamados de *star vehicles*. Além deles, existiam outros modelos, como, por exemplo, a *Universal* centrava em “faroestes, melodramas e filmes de ação de baixa qualidade [que] eram chamados de *tapa buracos*” (SCHATZ, 2011, p.36). Posteriormente, fez comédias e deixou de realizar o gênero de estrela pelo alto custo. Já a *Metro-Goldwyn-Mayer* ou “MGM também produzia, é claro, comédias e faroestes baratinhos. Contudo a proporção de longas-metragens classe A era bem maior que a de qualquer estúdio” (SCHATZ, 2011, p.53). Por fim, a *Warner Bros* aventurava-se com o som nesse período de consolidação: “Zanuck cuidava dos filmes de ação padronizados e dos melodramas, que representavam maior parte da produção da companhia” (SCHATZ, 2011, p.76-77).

No período seguinte, Schatz (2011) citou o aparecimento dos gêneros góticos no cinema, consolidado pelo seu custo baixo. A *Universal* priorizou a lucratividade: “a nova programação de Laemmle desenvolveu, então, algumas fórmulas de produtos, como *filmes de mulheres* e sagas de gangsters, mas o gênero mais característico da Universal, no início dos anos 30, foi o filme de horror” (SCHATZ, 2011, p.101). Além do mais, “havia anos que o estúdio vinha cultivando o gênero, justamente porque assim lançava mão dos trunfos da companhia e maximizava os recursos” (SCHATZ, 2011, p.101). Enquanto isso, o autor pontua que a MGM mantinha as produções de estrelas, comédias e dramas românticos, ao passo que as narrativas de crime eram predominantes na *Warner Bros*, e os filmes de diretores sobressaíam na *Paramount*, entre as produções de classe A e B.

Renunciando ao brilho e ao glamour da MGM e da Paramount, a Warner optou por uma visão de mundo mais sombria e inóspita. Seus filmes do período da Depressão apresentavam um ritmo acelerado na narração e nos diálogos, tratando com sensibilidade (senão de forma franca apelativa) os tipos menos afortunados da sociedade contemporânea, perdedores e vítimas, em vez de enfatizar personagens heroicas e elegantes. (SCHATZ, 2011, p.147).

Importantes mudanças ocorreram com a vertente criminal nessa década. Schatz (2011) apontou que o código moral, instituído pelo *Hays Office* em 1930, reafirmado com *Breen Office* em 1933 e acentuado com a *Legião da Decência* em 1934, desencadeou a “súbita transformação das sagas de crime da Warner” (SCHATZ, 2011, p.213). Ainda assim, nessa idade de ouro do cinema, a matriz policial predominava entre suas obras: “musicais de bastidores, melodramas urbanos, filmes de ação e de crimes *tirados das manchetes do dia*, tipicamente Warner do início dos anos 30” (SCHATZ, 2011, p.209). Por fim, na década de 1940, a lei antitruste e a grande guerra redirecionaram a produção para a linha A, enquanto na *Warner Bros*, “filmes urbanos

de crime – gênero característico do estúdio” (SCHATZ, 2011, p.308) – permaneceram, mas considerados como categoria B.

Foram observados enunciados característicos ou predominantes nessas empresas como um “gênero mais forte da casa” (SCHATZ, 2011, p.240). Economicamente viáveis, eles foram estimulados para suprir demandas e estratégias comerciais, realizados a partir do que o estúdio possuía à disposição. Nessa conjuntura, Alfred Hitchcock ingressou na indústria americana com *Rebecca* (1940), e a aliança com o produtor independente David Selznick permitiu-lhe transitar pelos diversos estúdios. O cineasta inglês, inclusive, questionou a marginalização americana ao tipo de filme em que era mestre: “na Europa, o *thriller*, a história de aventuras não é considerada inferior e, na Inglaterra, é até um gênero literário muito respeitado” (TRUFFAUT, 1986, p.80). Schatz (2011) revelou, por fim, que Dashiell Hammett foi contratado pela *Paramount* na década de 1930, o que demonstra que a temática delituosa também era explorada pela companhia.

3.4.1 Suspense de Hitchcock

Da adaptação de textos de natureza diversa, sejam eles considerados como conto, peça teatral, opereta, romance ou argumento original, aflorou o cinema hitchcockiano. Daphne du Maurier (*Rebecca*, *Jamaica Inn* e *The Birds*), Robert Bloch (*Psycho*), Boileau-Narcejac (*Vertigo*), Cornell Woolrich (*Rear Window*), Patrick Hamilton (*Rope*), Josephine Tey (*Young and Innocent*), David Dodge (*To Catch a Thief*), Arthur La Bern (*Frenzy*), Jack Trevor Story (*The Trouble with Harry*) e Joseph Conrad (*Sabotage*) são alguns dos inúmeros autores que tiveram seus trabalhos transformados em filmes pelo cineasta inglês. Em entrevista concedida à François Truffaut (1986, p.46-47), Alfred Hitchcock revelou um princípio básico na roteirização: “na forma comum do suspense, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes”. Assim, o realizador fílmico é responsável por sugerir ou indicar ao espectador a existência do evento significativo em curso sem a ciência da personagem diretamente envolvida. Dessa construção, advém a antecipação como suspensão.

Na introdução à entrevista, Truffaut (1986, p.15) expôs a sua visão a respeito desse gênero: “suspense é, em primeiro lugar, a dramatização do material narrativo de um filme ou ainda a apresentação mais intensa possível das situações dramáticas”. Além disso, o crítico francês colocou-o como “dilatação de uma espera” (TRUFFAUT, 1986, p.46), discutida por Odair José Moreira da Silva (2011) como “inesperada” em sua tese de doutoramento. A constatação da existência do adverso acelera o ritmo cardíaco do público, que anseia pela

concretização, contudo não basta produzir a tensão, deve-se mantê-la¹⁶⁰, “alimentar o drama, em amarrá-lo cada vez mais apertado, dando-lhe o máximo de intensidade e de plausibilidade antes de deslindá-lo muito rapidamente depois de um paroxismo” (TRUFFAUT, 1986, p.15).

No diálogo entre os cineastas, surgiram outras reflexões. Hitchcock (1986, p.47) avaliou o mistério como gênero do discurso: “em um *whodunit*¹⁶¹ não há suspense, mas uma espécie de interrogação intelectual”. Com *The Lodger*, o crítico questionou a dubiedade emanada da identidade de seu protagonista, mas Hitchcock lamentou essa construção dizendo que “se o seu suspense se organiza em torno da pergunta: ‘Ele é ou não é Avenger?’, você apenas confirmou uma suspeita e, na minha opinião, isso não é dramático” (TRUFFAUT, 1986, p.33). Como desfecho ideal, o cineasta inglês sugeriu “que ele se fosse na noite e jamais soubéssemos” (TRUFFAUT, 1986, p.33). Truffaut (1986, p.33) estranhou a colocação: “estou surpreso de que pretendesse terminar um filme sem responder à interrogação do público”. Assim, depreende-se que a suspensão esperada pode ser rompida para desorientar o público. Ainda nessa conversa sobre a produção, foram realizadas comparações entre o protagonista e *Jack o Estripador*; o que demonstrou como eventos reais influenciaram suas concepções. Vale destacar que o crítico francês condicionou a matéria de sentido do suspense pela presença de delitos ao avaliar *The Ring*: “Não é um filme de suspense, não comporta nenhum elemento criminal” (TRUFFAUT, 1986, p.37), cancelado pelo mestre do suspense cinematográfico.

Em seu livro, Sidney Gottlieb (1998) reuniu outras entrevistas do cineasta inglês. Em uma delas, Hitchcock falou sobre a importância do título da produção, responsável por antecipar dados importantes a respeito da trama, consoante ao visto no romance inglês do século XVIII, embora aqui seja de menor dimensão. Ao ilustrar a situação com *Mutiny on the Bounty* afirmou que “a plateia fica na expectativa desde a hora em que o filme começa, imaginando quando é que o motim vai estourar” (GOTTLIEB, 1998, p.302). Além disso, há sempre em suspenso um corpo. Nas suas palavras, há “aquela história já repetida inúmeras vezes, de que se eu fizesse Cinderela, todo mundo ia procurar pelo cadáver” (GOTTLIEB, 1998, p.172). Portanto, título, gênero e estilo do diretor geram informações paratextuais, segundo o conceito genettiano, que são somadas às fornecidas pelo realizador.

O cineasta inglês reiterou nestes outros diálogos a necessidade de o público acreditar que possui um conhecimento excepcional, conquistado pela antecipação: “que se sintam deuses” (GOTTLIEB, 1998, p.141) e deve-se “confiar o segredo à plateia o quanto antes” (GOTTLIEB, 1998, p.303). Ademais, “à medida que é construída a simpatia da plateia por um personagem,

¹⁶⁰Em outro ensaio, Hitchcock recomenda a introdução da comicidade no declínio (GOTTLIEB, 1998, p.109).

¹⁶¹Abreviação da frase *Who (has) done it?*

ela sente que uma espécie de manto invisível vai sendo criado para protegê-lo de qualquer dano” (GOTTLIEB, 1998, p.148). Ele indicou ainda que “temos um suspense maior quando a plateia se preocupa com alguém” e que “quase todas as histórias comportam suspense” (GOTTLIEB, 1998, p.301). Sobre o estrato social representado em seus filmes, Hitchcock propôs: “vamos descer para uma faixa de seres com mais matizes, a classe média, e observar sua atitude desembaraçada em relação à vida” (GOTTLIEB, 1998, p.206).

Elevo uma situação dramática cada vez mais, até o auge de sua excitação e aí, antes que tenha tempo de iniciar a curva descendente, introduzo a comédia para aliviar a tensão. Depois disso, me sinto seguro quanto ao clímax. Se o filme fosse se esvaindo para o fim sem um contraste, o clímax provavelmente se transformaria num anticlímax. (GOTTLIEB, 1998, p.109).

Em resumo, a partir dos textos, pode-se elencar como características de seus filmes: sua participação; o perigo provém do rotineiro e do comum, preferencialmente pessoal em detrimento do grupal; o “*MacGuffin*” como centro de interesse, que transita por um circuito e fica suspenso; o contraste entre tensão e distensão; a proteção dada à personagem empática; o privilégio de saber os fatos; o cadáver suspenso; a vítima perseguida; os desvios mentais e comportamentais; as mulheres reais e sem *glamour*; a verossimilhança; e o dramático. Vale lembrar que a alcunha “mestre do suspense” acaba atingindo obras que não pertencem ao gênero¹⁶².

¹⁶²Como citado a partir de *The Ring* (1927) por Truffaut (1986), a ausência de crime pode excluir automaticamente *The Birds* (1963) do gênero do suspense. Nas primeiras cenas do longa-metragem, Melanie Daniels estranha uma revoadas na cidade enquanto se dirige para a loja de animais. Sua mirada alarda o público sobre a participação dos pássaros na trama assim como o título do filme. No estabelecimento, ela questiona a atendente sobre a presença daquele bando: “Alguma vez já viu tantas gaivotas? O que será que aconteceu?”, ao que a senhora opina: “Bem, talvez uma tempestade no mar. Isso pode espantar elas pra terra”. Essa premissa deixa em suspenso como interrogação: “O que está acontecendo com os pássaros?” De aglomerações e sobrevoos, chega-se aos confrontos. No lago, Melanie é atacada por uma gaivota. Assim, se antes essa presença incomodava, agora sabe-se que as aves podem assumir uma posição agressiva. Ao se abrigar na casa de Annie Hayworth, Melanie ouve os dizeres da moça que mirava a passerada no horizonte: “Será que elas nunca param de migrar?!”. Proliferam-se ações similares nessa direção: a batida da gaivota na porta na casa de Annie; os pássaros apavoram as crianças no aniversário de Cathy; adentram a sala da casa de Mitch pela chaminé; atacam o fazendeiro encontrado morto em uma fazenda; e golpeiam crianças na saída da escola e os cidadãos na cidade. Por fim, o ataque final é na casa de Mitch. Nesta obra, não há compartilhamento de informações significativas com o público. A ameaça dos pássaros assemelha-se à maldição gótica que permeia a história desde o início. Dando continuidade à discussão acerca do elemento criminal ausente nas obras, é preciso, também, que haja certo tratamento da temática. Em *The Trouble with Harry* (1955) sobressai a comicidade diante da ocorrência. O caçador acredita que seu terceiro tiro tenha matado um homem. Ao tentar se livrar do cadáver, é interrompido pela aproximação de certas personagens, levando-o a se esconder. De início, elas não demonstram importância para o ocorrido, mas, aos poucos, a trama revela que duas delas estão envolvidas com essa situação: uma delas agrediu o morto com uma garrafada e a outra com uma sapatada. O tiro, de fato, não tinha atingido o indivíduo. Então, notificar ou não as autoridades? Eis o dilema. Inúmeras reflexões são feitas enquanto eles enterram e desenterram o corpo inúmeras vezes, sobressaindo o ridículo. A possibilidade de serem pegos é real. A estratégia hitchcockiana informa ao público a localização do caçador no primeiro momento, além da posição do cadáver, enterrado ou na banheira. A elucidação ocorre à margem da lei e é conhecida pela plateia, bem como o envolvimento das personagens. Por fim, a ação policial também deve ser indicada. Ao final, o médico atesta que Harry morreu de infarto, o que livra todos os envolvidos.

Em sua *Teoria dos cineastas*, Jacques Aumont (2004) argumentou que a ciência do fazer e sua difusão tornam certos diretores teóricos, situando Hitchcock entre eles. Suas reflexões sobre suspense são encontradas em vários diálogos com jornalistas, como as expostas anteriormente. Como salientou Aumont (2004, p.10), “quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve uma correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua”. Contudo, torna-se necessário ir além da criticidade e da avaliação para alcançar uma conceituação segundo esse autor. Ainda, segundo Aumont (2004), é na edição que se concretiza esse papel filosófico com o diretor, porque ela é considerada em uma única forma:

O acréscimo de Hitchcock, que o torna um teórico, é que essa preocupação com o domínio da montagem ultrapassa em muito o enquadramento e a duração dos planos. *Suspense* poder ser o nome de sua arte de usar o tempo como material forma do filme e, conseqüentemente, de seu tratamento do espaço e também do corpo dos atores. Partindo de uma preocupação de produtor – como manipular o público –, ele encontra para descrever o trabalho do cineasta uma ideia muito próxima da ideia de “direção” e da “câmera-caneta”; o *suspense* é, a sua maneira, uma escrita: tem seu caráter intencional, seu rigor formal, seu objetivo semiótico. (AUMONT, 2004, p.87).

No processo de articulação de planos, ele sublinha elemento notável como antecipação, aquele olhar particular importante. Entender Hitchcock como teórico é apontar uma concepção que é derivada de sua atuação, no caso, a sua ideia de suspense. Finaliza Aumont (2004, p.98): “não é um teórico puro; sua teoria, pragmática, relaciona-se intimamente com suas produções efetivas, cuja lição ela só sistematiza”. Assim, aproximam-se os discursos de Todorov (2013) e de Hitchcock, situando-os no nível conceitual.

3.4.1.1 Suspensão proposta por Hitchcock

Da discussão acerca do suspense hitchcockiano, extrai-se a antecipação de um dado ou de um evento que envolve algum tipo de risco como a suspensão. Mas, não basta fornecer as informações, é preciso postergar a concretização e atingir as personagens empáticas para intensificar a espera. É importante compreender que essa estratégia, que é responsável por

Logo, o ordinário supera o criminal, embora as ocultações do corpo possam ser consideradas delito. As personagens lidam com o agravo de maneira peculiar pela possível culpabilidade. São três circunstâncias vistas de modo restrito e isoladas com um culpado aparente: a garrafada na casa de Jeniffer, a sapatada na casa da Senhorita Gravelly e o tiro do Caçador. Essa resolução não é comum no romance policial, criticada por S.S. Van Dine em suas regras. Mesmo que haja outras transgressões, considera-se que esse princípio é o mais básico. Porém, o objetivo da história não era descobrir uma identidade; elas são dadas, ainda que substituídas em seguida. O mesmo ocorre em *Rebecca* (1940).

construir o conhecimento do público, tornou-se característica nas obras desse cineasta inglês pela centralidade conferida, antevendo, principalmente, ocorrências importantes com perigo, embora existam filmes em que ela apareça sutilmente. Para tanto, foram selecionados filmes em que seu efeito é contínuo e momentâneo.

Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), comercializado em português como *O Homem que sabia demais*, um letreiro inicial revela um acontecimento importante, conforme demonstra a Figura 13. Em viagem pelo Marrocos, um casal descobre o plano de um atentado em Londres e têm seu filho sequestrado com o intuito de preservar essa ação criminosa. Em certo momento, os sequestradores explanam, sobre o ataque, que ao soar dos pratos da orquestra, tiros serão disparados. Então, o diálogo reforça a sinalização preliminar¹⁶³, e as personagens e o público passam a ansiar por essa ocasião.

Figura 13 - Realce inicial ao evento climático



Fonte: *The Man Who Knew Too Much*

Já em *Sabotage* (1936), há a descrição de seu título na abertura, traduzida como: “destruição deliberada de edifícios ou máquinas com o objetivo de alarmar um grupo de pessoas ou inspirar inquietação pública”. Em seguida, suas primeiras cenas mostram Londres ficando às escuras e, na usina de energia, a constatação: ocorreu sabotagem. A direção evidencia através de planos o seu causador, Sr. Verloc, cuja participação criminosa só é desconhecida por seus familiares, sendo inclusive evidenciada no título em português: *O marido era o culpado*. Existe um estranhamento quanto a sua saída de casa no horário do incidente entre ele, a esposa e o detetive infiltrado. No Aquário, é discutido o efeito do apagão, que, ao invés de medo, despertou os risos da população e determinada a data do novo ataque: “próximo sábado, dia do desfile do

¹⁶³*Rebecca* (1940) também apresenta indicações do enredo na abertura. No relato em *off* da segunda Sra. de Winter, são citadas as dificuldades que enfrentou em Manderley, cujo retorno só seria possível por meio das lembranças. Na visualidade que alude à espacialidade, existem sinais de destruição. O interessante dessa produção é que o público e a protagonista são os únicos que não conheceram Rebecca, uma exclusão que contrapõe a estratégia.

prefeito”. Em seguida, uma antecipação do evento é exibida no lugar de um vidro, mostrando a cidade a se desfazer na explosão (Figura 14).

Figura 14 - Ação esperada no sábado



Fonte: *Sabotage*

Na loja de animais, Sr. Verloc recebe outras instruções, e o dia é novamente mencionado: “Sábado é o dia. E a hora é 01:45”. Ele é informado de que o artefato será entregue armado e, ao final da cena, o vendedor reitera a ordem: “no sábado, sem falta! Dois canários. Não esqueça 1:45”. Em um dos retornos ao cinema, Sr. Verloc pega uma correspondência que contém como mensagem “Londres não deve rir no sábado”.

Figura 15 - Garoto caminha com o artefato explosivo com a mensagem horária



Fonte: *Sabotage*

Chega o dia. Sr. Verloc recebe uma gaiola com pássaros contendo o artefato camuflado e a seguinte mensagem: “Não se esqueça. Os pássaros cantarão às 1:45”. O homem envia o pacote por um garoto, irmão da esposa, dando instruções para que ele não se atrase. Ele deve entregá-lo às 1:30.

Entretanto, no trajeto, há vários reveses: o menino é pego para a demonstração de um produto na rua, as multidões dificultam seu caminho, a parada do prefeito obriga-o a esperar e seu ônibus entra em congestionamento. As cenas são mescladas com planos que demonstram a

preocupação do garoto e a passagem do tempo no ínterim por meio de imagens de relógios. Como resultado, o garoto não chega no horário indicado e ocorre uma explosão, evidenciando a inocência do garoto quanto ao perigo que estava correndo, embora seu cunhado – e o público – tivessem a ciência do conteúdo do embrulho por ele carregado.

Young and Innocent (1937), por sua vez, publicizado em português como *Jovem e Inocente*, começa com uma discussão entre a atriz Christine Clay e seu marido sob os lampejos de uma tempestade. O motivo: a ciúmeira do marido. Após ser agredido com tapas no rosto, o marido sai do recinto e, em seguida, vê-se a imagem de seu rosto. Seus olhos se movimentam rapidamente e de forma inquieta, uma espécie de tique nervoso que, ao final, fará sentido como reconhecimento.

Figura 16 - O tique nervoso do marido no início do filme



Fonte: *Young and Innocent*

Após o amanhecer, o corpo da atriz é trazido pelas ondas do mar e é encontrado por Robert Tisdall, o motivo da briga do casal. Quando ele corre para buscar ajuda, duas garotas notam o corpo e sua saída apressada, por isso, na confrontação da polícia, elas acusam-no. Como instrumento utilizado no enforcamento da atriz, teria-se o cinto extraído do casaco de Robert e a relação do rapaz com Christine, somada à herança deixada para ele em seu testamento e à informação que seu casaco fora roubado complicam sua situação. O público, em contrapartida, viu as circunstâncias do encontro do cadáver, além do mais a trama insinuou que o culpado¹⁶⁴ fora o marido.

Em um momento de distração, Robert foge da tutela policial e se institui uma perseguição. Ele é auxiliado pela filha do Chefe da Polícia, Erica, com quem passa a romancear na trama e, por isso, não se importa que tal ajuda possa render-lhe dez anos de prisão por cumplicidade. A

¹⁶⁴O recurso também foi visto em *Sabotage* (1936) e *Frenzy* (1972). Contudo, em *Frenzy* (1972), a direção confunde o público no emprego, apontado para um falso culpado.

história, então, centra na procura pelo casaco e seu recebedor, até que um mendigo é encontrado com o casaco e relata que o doador tinha um tique nos olhos. Através do *travelling* como movimento de câmera, o público é informado sobre a localização do assassino, como ilustrado pela Figura 17, revelando que se tratava realmente do marido de Christine. Ao reconhecer o mendigo, o meliante apavora-se: erra notas musicais, toma remédio para minimizar o tique, mas acaba passando mal. É aí que a enfermeira Erica vai até ele para ajudá-lo e acaba reconhecendo-o.

Figura 17 - Sequência que localiza e confirma quem é o assassino



Fonte: *Young and Innocent*

Já no princípio de *Rope* (1948), ou *Festim Diabólico*, vê-se uma janela encoberta por cortinas e um grito pode ser ouvido. Por detrás delas, Phillip e Brandon estrangulam David com uma corda, matando-o. Logo, desde então se sabe a localização do corpo da vítima, que é em um baú, além do instrumento utilizado para o assassinato, uma corda, responsável por intitular a obra em inglês. A corda é guardada na gaveta da cozinha, utilizada para amarrar livros e retorna nas mãos do professor na confrontação final. Os assassinos realizam um jantar, convidando Kennedy, Janet, Sr. Rupert, Sr. Kentley e Sra. Atwater, além de contarem com a presença da empregada, Sra. Wilson, em que o baú é usado como mesa da refeição. Logo, devido às aproximações das personagens, eleva-se a tensão pelo risco da descoberta do corpo.

Figura 18 - O centro da atenção em *Rope*



Fonte: *Rope*

A imagem da Sra. Wilson desmontando a arrumação em cima da arca enquanto se discute o paradeiro de David é o ápice da tensão. Quase ocorre sua abertura pela empregada e professor para inserção dos livros. Até que, na saída da festa, o professor recebe o chapéu do morto, notando o fato por meio das iniciais nele presente. Por isso, embora negado pelos anfitriões, ele constata que David esteve ali. O professor retorna, alegando ter esquecido sua cigarreira, e apavora ainda mais Phillip e Brandon, que se coloca em alerta armando-se. Quando ele coloca a cigarreira sob a arca, sua aproximação gera tensão nos dois rapazes. O professor começa, então, a refletir sobre o caso, provocando que Phillip lance o copo no chão quando é insinuado onde David estava. Sr. Kentley também nota que Brandon está armado. Phillip pega a arma, ameaçando-o, mas é desarmado pelo professor. Abre-se a arca. Sr. Kentley confronta-os. A obra é encerrada com tiros na janela, ameaças e sirenes anunciando a chegada da polícia.

Diferentemente das obras discutidas, existem outras em que esse recurso não perdura até o fim ou não envolve eventos primordiais. *Rear Window* (1954), conhecido no Brasil como *Janela Indiscreta*, apresenta Sam observando o bairro onde ele reside. Da observação constante, acredita que ocorreu um homicídio em um dos apartamentos. Ele convence a namorada Lisa e a empregada do ocorrido. Sob o olhar de Sam, Lisa entra no apartamento do provável criminoso e ele apavora-se quando vê o assassino chegando ao local do crime enquanto Lisa estava lá. Já em *Marnie* (1964), a ladra, que dá título à obra, está novamente em ação quando a faxineira aparece no lugar. Por fim, em *Psycho* (1960) ou *Psicose*, enquanto Marion banha-se, assiste-se à entrada do assassino na célebre cena do chuveiro. Podem-se destacar a culpabilidade e a inocência atribuída a Sr. Verloc e a Robert nas obras anteriores pela montagem, respectivamente.

Figura 19 - Antecipações em *Rear Window* e em *Marnie*



Fonte: *Rear Window* e *Marnie*

Dessa forma, foram antecipados riscos que são momentâneos ou contínuos, no agora ou no futuro. A suspensão envolve conhecimento, que é proveniente de um destaque dado a um

elemento: Suspensão de Conhecimento e de Possibilidade, podendo vincular-se com a Focalização.

Conforme citado por Hitchcock, os títulos também antecipam informações: *Sabotage* (1936) revela a natureza da ação; *Young and Innocent* (1936) qualifica a personagem; *Rope* (1948) ou corda é o instrumento empregado no homicídio de David; *Rear Window* (1954), ou janela traseira, é o ponto de observação de Sam; *Marnie* (1964) é o nome a protagonista; e *Psycho* (1960), ou psicose, é a doença do seu assassino. E como elementos intensificadores, destacam-se: aproximações e tentativas de abertura do baú em *Rope* (1948); menções horárias e obstáculos no percurso de entrega da bomba em *Sabotage* (1936); e perseguição em *Young and Innocent* (1936).

3.5 Suspense proposto por Todorov (2013) versus Suspense executado por Hitchcock

Ao buscar a avaliação dos filmes hitchcockianos à luz dos parâmetros estabelecidos por Todorov (2013), é preciso considerar o dano, o direcionamento do interesse e a vulnerabilidade das personagens. Para diferenciar a narrativa de detetive da história negra, ele situa a ocorrência em temporalidade distintas: anteriormente e no curso da narração, respectivamente. Com isso, a estrutura clássica iniciaria com a constatação do crime, ao passo que, na outra, ocorreria sob o olhar do público. Isso determina a verve para o passado e futuro, nessa ordem. Por fim, segundo o autor, o suspense contaria com a infração pretérita, porém indo além da sua investigação.

O exame sobre o crime nas obras escolhidas do cineasta inglês Alfred Hitchcock mostrou que ele ocorre, na maioria das vezes, na presentalidade narrativa, ou seja, no período da exibição, tais como os atentados em *Sabotage* (1936), com um deles ocasionando a morte de um garoto¹⁶⁵, os assassinatos de Christine Clay em *Young and Innocent* (1937), David em *Rope* (1948), Sra. Thorwald em *Rear Window* (1954) e Marion e Alborgast em *Psycho* (1960), além de furtos em *Marnie* (1964). Em *Sabotage* (1936) e em *Rope* (1948), o público sabe quem são os culpados, já em *Young and Innocent* (1937), apenas se presume quem seja o assassino. Em *Rear Window* (1954), por sua vez, especula-se sobre a ocorrência ou não do evento danoso, enquanto em *Psycho* (1964), estranha-se o ocultamento da face de Norma Bates. Embora o tempo aproxime essas estruturas da tradição negra literária descrita por Todorov (2013), o tipo

¹⁶⁵Aponta-se que a investigação já estava em curso desde o princípio pela presença infiltrada do policial no cinema. Presume-se que tenha havido outras ações ou indícios.

de crime apresentado nesse corpus é diverso: atentado, homicídio, furto e sequestro, explorando suas diferentes fases, do planejamento até a penalização. Esse cruzamento gerou um estranhamento quanto ao requisito temporal. O aumento de incidências delituosas complexifica a história, incapaz de ser vista na tipologia.

Como romance de suspense, a perturbação no sanatório vem ocorrendo antes da chegada de Peter Duluth em *Puzzle for Fools*, sem que ela ainda tenha atingido o ápice conflitual que desencadeará os dois homicídios: “não foi o primeiro fato perturbador que me relataram recentemente” (QUENTIN, 1977, p.12). Doutor Lenz revela que essa ação pode ser prejudicial para a clínica em dois específicos casos, Sr. Laribee e Herr Stroubel, com o último já sofrendo seus efeitos: “Ele vinha demonstrando esplêndido progresso; recentemente, porém, houve uma nítida regressão” (QUENTIN, 1977, p.12). Ainda que mortes tenham ocorrido no curso da trama, elas não foram planejadas inicialmente: “o senhor não acredita que a intenção original do genro fosse matar o Sr. Laribee, não é mesmo? – Não” (QUENTIN, 1977, p.193). A desestabilização mental gerada pelas interferências já atenderia aos objetivos primordiais: “acredito que sua ideia inicial fosse levar o velho ao hospício. Seria menos perigoso e quase tão lucrativo” (QUENTIN, 1977, p.193). As infrações durante a narração podem aproximar os livros com a tradição negra, contudo, aqui, o mistério é fundamental, o que dificulta a vinculação. A investigação de Duluth inicia-se com as perturbações já no primeiro capítulo.

No mesmo caminho, não se sabe como Duluth assumiu a posição de Gordon em *Puzzle for Fiends* na passagem do prólogo para o primeiro capítulo. Existem outros delitos que ocorreram no retrospecto, como a morte de Sr. Friend e de Gordon, além desse sequestro. O leitor quer saber, portanto, não só como Duluth acabou na posição de Gordon, mas também o resultado da sua participação em uma farsa proposta pela família. Com a charada parcialmente resolvida, ele aceita ser cúmplice dos Friends. O deciframento ocorre também desde o princípio. Há uma sobreposição de conflitos: a briga da filha com o pai por causa do namorado, a superdosagem dada por ela, o descobrimento pelo irmão Gordon da ação e o seu assassinato por isso. Diante do “desaparecimento” do rapaz, cuja razão é desconhecida para os demais da família, outra linha criminosa se abriu, o sequestro de Duluth e sua inclusão no papel de Gordon para o recebimento da herança.

Nessas obras literárias, as situações criminais são pretéritas com efeitos no fluxo narrativo por fundarem mistérios. Mais do que isso, Duluth sofre com as consequências, permanecendo intrigado pelas suas faculdades mentais ou estado sequestrado em que se encontra, nessa ordem. Do ponto de vista todoroviano, está em curso a investigação. Duluth interroga-se sobre os fatos

nas tramas, cujos desdobramentos sobressaem na história, que contemplam três momentos (crime, investigação e narração).

Em *The Talented Mr. Ripley*, por sua vez, não existe essa ocorrência pretérita. A heterogeneidade do narrador intensifica a vulnerabilidade das personagens. Em suspenso, sua derrocada ou não. A motivação para o crime também vem do presente, o que simboliza uma ruptura em relação às demais obras. É a partir do desenvolvimento da trama que Ripley decide matar repentinamente Dickie e Fred.

O narrador autodiegético põe Peter Duluth previamente salvaguardado em detrimento ao heterodiegético dos filmes, mas o risco atinge-o. Em *Puzzle for Fools*, a fragilidade emocional faz com que ele questione sua sanidade. Além disso, ele é ameaçado pelo envolvimento nas investigações, chegando a figurar na lista dos suspeitos do mesmo modo que sua amada Iris. Sem contar que, em *Puzzle for Fiends*, ele acorda desmemoriado, imobilizado, medicado e sob cuidados de estranhos. Essa trama se resolve no seu limite: Peter descobre a verdade em um confronto que culminou com a morte da culpada. Ainda assim, por ser uma personagem de série literária, a imunidade é indicada mesmo que tenha vivido essas situações críticas. De modo geral, o risco atinge o protagonismo dos filmes, mas não depende dele para ser narrado.

3.6 Do crime múltiplo ao crime de assassinato em série dinâmico

O olhar todoroviano contempla o dano como elemento estático, comumente associado ao homicídio. A ação do executor pode ser considerada limitada. Contudo, há crimes de natureza dinâmica, como sequestro, furto, espionagem e atentado. Além do mais, assassinatos em série também podem ser vistos sob o viés, dificultando estabelecer sua referência temporal quando a ênfase é em uma determinada personagem, e as demais atingidas apenas reforçam a natureza do ato. Para ilustração, expõe-se a outra obra da coleção de Patrick Quentin, *Puzzle for Wantons*. Na história, Lorraine convida alguns amigos para uma estadia em sua morada. Um clima de animosidade se instala pelas desavenças existentes entre eles. Assassinatos ocorrem durante a narrativa com o mistério arrastado até a descoberta de seu causador. Porém, não há delito no passado responsável por gerar o enigma ou a consequência. Logo, a temporalidade da infração permite associá-la à série negra, mas o movimento refuta o modo clássico do mistério que ele manifesta, como já mencionado.

De início, é a motivação do convite de Lorraine que gera questionamento, principalmente por ela reunir no mesmo local os membros de casais recém-desfeitos. Na contramão das obras

anteriores da série, o mistério e o crime não são diretamente vinculados. O livro é dividido em seis partes, nomeadas pelas personagens femininas: Dorothy, Janet, Fleur, Mimi, Lorraine e Iris. Após as duas primeiras morrerem, presume-se que as demais serão igualmente acometidas por essa fatalidade. Todavia, Fleur escapa de um atentado, não concretizando a expectativa, até que com o assassinato de Mimi, retoma-se esse prenúncio e são reavaliadas as circunstâncias das mortes anteriores.

Lorraine reunira seus amigos para anunciar que se casara com Chuck, mas que havia uma pendência legal para ser resolvida: ele era casado e estava negociando o divórcio. Essa situação instigou seu irmão a matá-la para ficar com a fortuna, embora não tenha obtido sucesso nas suas tentativas, uma vez que a bigamia impedia Chuck de receber a herança. Eis a causa da reunião e dos assassinatos. Porém, a trama confunde o leitor ao indicar outras prováveis vítimas e razões, como Dorothy, que desde o princípio relata ameaças feitas pelo ex-marido.

Ao contrapor as obras da coleção, pode-se afirmar que se sugerem os possíveis alvos em *Puzzle for Wantons* e *Puzzle for Fools*, enquanto em *Puzzle for Fiends* ele está definido: Peter Duluth. Em todas elas, sua motivação é pretérita, variando a temporalidade do crime entre passado e presente. Por fim, o crime é múltiplo, com várias ocorrências. Já no outro suspense apontado pela tipologia todoroviana, *The Talented Mr. Ripley*, não existe essa preparação do leitor, distinguindo pela presentalidade tanto da infração como da motivação. Não há mistério, já que se sabe a razão da ação criminosa e a identidade do assassino. No final da década de 1970 e início de 1980, foram publicizados filmes como *thrillers* que seguiram essa perspectiva, que supera os limites impostos por Todorov (2013) na literatura, contudo o crime deixa de ser múltiplo para se tornar em série.

Quanto à obra *Halloween* (1978), explora a estratégia de antecipação hitchcockiana de forma contínua, empregada até então em pontos-chave do suspense. Na história, Michael Myers assassina sua irmã, retornando quinze anos depois para Haddonfield após fugir do sanatório. A temporalidade da trama é subdividida em dois momentos: 1963 e 1978. No primeiro momento, Myers é uma criança e comete o primeiro homicídio. Toda a ocorrência é exibida em câmera subjetiva, que corresponde à visão do assassino. Na segunda passagem, Sam Loomis, médico do sanatório, constata sua fuga. Com isso, instaura-se a catástrofe no horizonte: o assassino na eminência do ataque, uma ameaça criminosa com ares sobrenaturais assinalada em dizeres, como “Demônio fugiu”, “Não é um homem” e “Era o bicho papão”, além dos inúmeros tiros, perfurações e quedas que não impedem sua caçada. Ademais, é noite do dia das bruxas, o que já evoca superstições e outros signos, como chuva, trovão, escuridão e cemitério reforçam sua verve gótica. A procura pelo assassino ocorre ao mesmo tempo que sua ação silenciosa está em

curso, com os crimes ocorrendo no presente. Para o público, a presença de Myers é exibida ou é indicada sonoramente, mas apenas algumas vezes ele é avistado por Laurie e Tommy, embora mascarado.

Friday the 13th (1980) inicia-se em 1958 com a morte de dois monitores do acampamento Crystal Lake. O criminoso tem a identidade suprimida pelo uso do recurso da câmera subjetiva. Contudo, em conversa de Annie com o caminhoneiro no ano seguinte, é revelado um afogamento em 1957, além de incêndios no local, casos esses que não foram solucionados. Alguns dizeres, como “Tem a maldição da morte”, “Campo Crystal Lake é azarado” e “Acampamento do sangue” acenam para evento eminente gótico, além de quando Ralf avisa os monitores: “Estão condenados se ficarem aqui”. Por convenção instaurada na primeira cena, a visão subjetiva é do assassino e quando não há contracampo, ele está em cena. Tal estratégia vai deixando de ser restrita aos poucos, apresentado traços, como vestes, sapatos e mãos, até que o gênero é revelado por uma voz feminina durante a morte de Brenda. Notam-se as antecipações, mas não são essenciais, como a presença do criminoso no banheiro, o machado prestes a atingir a vítima e o fio do telefone cortado. De todo modo, esse recurso funciona para indicar a presença e a eminência do ataque. Ao final, a mãe de Jason, o garoto que morreu afogado no lago, revela-se como a causadora das tragédias. Ela apresenta sinais de esquizofrenia ao falar como criança em certos momentos. O sobrenatural só aparece na última cena, com Jason virando o barco com a única sobrevivente, Alice, muito embora o evento possa ser uma alucinação, já que ela acorda em seguida no hospital.

Halloween e *Friday the 13th* limitam as infrações em intervalos. Suas nomeações são datas que manifestam temores sobrenaturais, além de aniversários de incidentes fatais nos enredos. A diferença é que se sabe antecipadamente da presença e identidade do antagonista na primeira obra. São produções nas quais o medo, o terror e o horror sobressaem, mas ao invés da elucidação pela polícia, o criminoso tem sua ação estancada por uma personagem.

O crime em série é popular desde *Jack O Estripador*. Motivação e realização estão tendo sua temporalidade mudada, intensificada com a pluralidade dos ataques. O distúrbio mental e o desejo de matar figuram como novas razões, indo além das mortes acidentais e premeditadas. Vale destacar que o tema aparece na filmografia de Hitchcock com *Frenzy* (1972) e de maneira limitada em *Shadow of a Doubt* (1943).

A ação do criminoso em série é fincada no horizonte da história. De sua empreitada vem um sentido de penalização, similar ao suplício, que se dilata e se intensifica com a numerosidade e com a concentração de ataques. Todavia, o castigo foi desvirtuado, por vezes soa injustificado, diferente da profecia gótica, que trazia uma verdade escondida e a necessidade de reparação.

Os tutores temporários são alvos nas histórias. As vítimas possuem, portanto, papéis similares. Não existe mais a identificação como resultado de elucidação, mas o reconhecimento do infrator com paralização de seu ato no limite. Entre as duas premissas, ou seja, a ressignificação do suplício e do identificar, encontra-se uma mente doentia ou demoníaca. De certa forma, a matança acaba por questionar o regimento social, em uma particular situação de momentâneo descontrole.

Quadro 9 - Técnica de suspensão narrativa extraídas

Gênero do discurso	Suspensão, hesitação e natureza da informação suspensa	Temporalidade
Romance de Suspense	Em suspenso, fragmentos de memória, ameaça, questionamentos, possibilidade de ocorrências, enigmas e informações. (Suspensão de Possibilidade, Focalização, Reconhecimento, Enigma e Rompimento).	O olhar no porvir favorece o aparecimento do suspense. O olhar pretérito evoca a presença de mistério e da curiosidade.
Suspense de Hitchcock	Em suspenso, informação ou evento com risco para a personagem empática, dados compartilhados com o público. (Suspensão de Conhecimento e de Possibilidade).	O olhar no porvir das situações antecipadas favorece o aparecimento do suspense.
Suspense de Terror de <i>Serial Killer</i>	Em suspenso, a ação em série de um assassino. Quem é o assassino? E a motivação?	O olhar no porvir favorece o aparecimento do suspense. Identidade e Motivação quando pretérita fundam a curiosidade.

Fonte: elaborado pelo autor

O segundo capítulo buscou o significado de suspense narrativo em inúmeras histórias a partir de duas premissas: suspensão e hesitação. É a partir delas que se postulou a construção do entusiasmo do leitor. Este capítulo, por sua vez, deu continuidade ao estudo, indicando que as suspensões do enunciado de suspense, seja teorizado por Todorov (2013) ou executado e refletido por Hitchcock, não vão além das encontradas anteriormente, embora a suspensão dos suspenses de terror (*Halloween* e *Friday 13th*) tenha sobressaído. Mais do que isso, modificações em torno da temporalidade do crime, sua configuração e motivação revelaram uma perspectiva que auxilia no entendimento de arranjos do gênero. Agora, é preciso realizar uma leitura da divulgação da *Netflix*, procurando entender o que ela chama de suspense e se sua suspensão é diferente.

3.7 Suspenses encontrados na *Netflix*

Em 2016, uma publicação da *Netflix* apontou o suspense como gênero do discurso que instiga a manutenção da recepção sob demanda por mais de duas horas. Ela foi ilustrada com as séries *The Killing* (2011), *The Following* (2013), *The Fall* (2013), *Dexter* (2006), *Bates Motel* (2013), *Breaking Bad* (2013) e *Sons of Anarchy* (2008). Neste momento, discute-se a suspensão dessas ficções seriadas audiovisuais, que motivaria a permanência, além do seu enquadramento como suspense.

O Capítulo 01 apresentou uma abordagem cultural dos produtos listados, que revelou sua publicização inicial sem fazer referência ao gênero do discurso. O tipo de enunciado é relevante no consumo assincrônico já que é a partir dele que se cataloga o conteúdo. Essa seção expôs possibilidades de vinculação com as narrativas cinéticas, acrobáticas, policiais e de terror. Já o Capítulo 02 demonstrou o suspense narrativamente a partir da suspensão e da hesitação, além de apontamentos sobre as diferentes matrizes. Recuperar esses dados auxilia no entendimento dessa publicação da *Netflix*. Para facilitar a análise, os seriados foram separados em três grupos, conforme seguem.

3.7.1 Do clássico detetivesco ao complexo paralelismo temporal

A série *The Killing* (2011) é iniciada com a detetive Sarah Linden correndo para se exercitar durante o dia. Seu percurso é intercalado com cenas noturnas de uma moça em pânico sendo perseguida. Em seu trajeto, Linden avista um cadáver ao longe, descobrindo ser de um urso. Seu telefone toca e ela atende enquanto se dirige para o local, onde é surpreendida com uma festa de despedida disfarçada de cena de um crime. Linden é acionada para um último caso, que envolve um cartão de crédito e uma blusa ensanguentada encontrados no parque. O cartão remete a Stanley Larsen, que é apresentado junto de sua família. Paralelamente, a equipe do vereador Richmond trabalha em sua campanha. Os policiais vão até a casa de Stanley e interrogam sua esposa sobre o paradeiro do marido na noite passada. Sarah vê uma bicicleta e questiona sobre a filha do casal, Rosie. A partir de então, seu paradeiro torna-se o mistério. Acreditava-se que ela estivesse com uma amiga. Logo, o pai deixa de ser suspeito e a filha torna-se uma possível vítima. Uma amiga crê que Rosie está com o ex-namorado Jasper. De fato, é vista uma garota com o rapaz. O pai vai até a casa de Jasper, mas é revelado que não se tratava de Rosie. Em seguida, no parque, um carro, que pertence à campanha de Richmond, é encontrado imerso no lago com o corpo de Rosie no porta-malas. Assim, são iniciadas as investigações.

O arranjo remete ao clássico detetivesco, fundado na Suspensão de Reconhecimento, de Enigma e Indicial. Embora seja questionável seu enquadramento como suspense, é importante lembrar que as tramas desse tipo eram comumente chamadas de *thriller*, como demonstrado no Capítulo 01. Uma história de mistério promove a recuperação das circunstâncias do crime pelas evidências e depoimentos até completá-lo, e o relato verbal com motivação é dado pelo culpado no clímax. A teoria literária considera que a trama da investigação não é tão importante quanto a da ocorrência. No audiovisual, essa recuperação da linha até a contação total no clímax é vista em *The Killing* (2011), porém ela tem sido complexificada atualmente.

Em *How To Get Away With Murder* (2014), existem miradas simultâneas nas duas partes. Outras obras, tais como *Elite*, *La Casa de Papel* e *This Is Us*, seguem essa mesma perspectiva. Todavia, essa última produção apresenta conteúdo dramático ao invés de criminal. O arcabouço favorece o aparecimento de dados futuros para a audiência de forma gradual. Como demarcação temporal de *How To Get Away With Murder* (2014), têm-se os fatos referentes à noite da morte de Sam e ao início das aulas, três meses antes. Predominantemente, a segunda linha sobressai. Fundado no devir, a primeira funciona como antecipação dos eventos da outra, até que elas converjam. Não se quer saber o que vai acontecer quando se assiste aos trechos no primeiro momento, mas quem morreu, o que é revelado ao final do episódio piloto, além das circunstâncias da ocorrência, ainda que esse crime possa ser considerado futuro se se estabelecer como ponto de partida o início das aulas. Em seguida, almeja-se conhecer o que acontecerá com os envolvidos. É necessário, então, vê-las separadamente: o passado da primeira narrativa é o futuro da segunda; a última possui eventos e conflitos, todos determinados pelo que aparece na primeira. Dessa forma, a história possui brechas referentes ao crime como no romance clássico, painel que vai se constituindo em paralelo e não sobreposto. Assim, o crime é recuperado por meio da regressão e progressão temporal, com os *flashforwards* revelando quem são os implicados, a identidade do morto, a arma do crime, as tentativas de se livrar do cadáver e os vencedores da competição de Analise.

3.7.2 Séries com psicopatas ou *serial killers*

Em *Dexter* (2006), o protagonista-título é um perito criminal e *serial killer*. Ele auxilia na resolução de casos de forma institucionalizada e marginal, no último caso, assassinando quando a lei é incapaz de ser aplicada. O público tem ciência da psicopatia, compartilhada pela narração da personagem, que o salvaguarda desde então, pois Dexter enuncia sobre suas vítimas, justificando sua ação. No episódio piloto, ele mata dois homens, mas, paralelamente a

sua empreitada, existe um assassino em série conhecido como *Ice Truck Killer*, cuja identidade está em suspenso. Seu método de extermínio encanta Dexter pela ausência de sangue. Ele presume o emprego de um caminhão frigorífero, chegando a persegui-lo, até que o *Ice Truck Killer* lança a cabeça de uma das vítimas sobre seu carro, além de deixar réplicas da ação na sua geladeira. Outra suspensão: o assassino conhece o lado oculto de Dexter. Será que sua conduta será revelada? Destacam-se como suspeitos o Sargento Doakes, que não simpatiza com Dexter, sua irmã, que tenta ingressar na divisão de homicídios, além do bloqueio mental da infância do protagonista. Nessa narrativa, portanto, a dimensão criminosa aparece na entidade investigadora, complexificando-se o arranjo clássico detetivesco. Embora não seja policial, Dexter integra a esfera da apuração, ao mesmo tempo que o culpado sabe da conduta criminosa de seu julgador. De um lado, assiste-se à caçada de um assassino em série que deixa corpos pela cidade; do outro, a promoção de assassinatos por Dexter, que tenta ocultar seu lado sombrio. Logo, Suspensão de Reconhecimento, Indicial, de Enigma e de Focalização sobressaem. Claramente, vê-se o arranjo detetivesco nessa série, que é duplo. A polícia desconhece quem são os dois assassinos em série, Dexter não sabe quem é o outro assassino, ainda que ele saiba do comportamento de Dexter, e o público sabe apenas do comportamento de Dexter, cumplicidade gerada pela Suspensão de Focalização.

Em *The Fall* (2013), a superintendente Stella é acionada para acompanhar as investigações do assassinato da arquiteta Alice Monroe em Belfast. A identidade do causador, Paul Spector, é conhecida pelo público desde o início. Logo, não há mistério pretérito. Além disso, o espectador possui a ciência dos planos do assassino e da polícia, assistindo ao acirramento da disputa. Em suspenso, um assassino de mulheres em série à solta e a polícia em sua caçada. O episódio é iniciado com a associação de notícias com nova invasão de Paul. A foto da moradora Sarah Kay é utilizada como transição para um bar, onde ela se encontrava. Sabendo da presença de Paul em sua casa, o espectador anseia pela sua chegada. Ao acender as luzes do quarto, ela encontra sua lingerie estendida na cama, estranhando o fato. Sarah agora possui a ciência do perigo. Aciona a polícia, mas o assassino já está longe. Ela fica constrangida com os questionamentos da policial Danielle e de seu parceiro diante dos objetos manipulados pelo assassino: vibrador e lingerie. O caso não é registrado.

A sequência deixa em suspenso se Sarah sofrerá uma nova investida assassina, uma vez que Paul é visto em seu núcleo familiar, com mulher e filhos, e no seu trabalho como psicólogo. Entretanto, há cenas apontando para a ação eminente de Paul contra Sarah, como: ele passa na frente da casa dela e vê um rapaz trocando as fechaduras, além de observá-la conversando no

parque com sua irmã, ocasião em que ela diz que apenas as fechaduras da porta da frente foram trancadas.

Mais tarde, Stella relaciona o caso de Alice Monroe com Fiona Gallagher, sofrendo com resistência interna pela associação. Ela solicita registros de casos que envolvam os roubos de peças íntimas, preocupando a policial Danielle. Em um bar com a esposa e amigos, Paul observa uma mulher, aproxima-se dela e rouba sua identidade ao flertar, instigando o público a se perguntar se será uma vítima. Ao retornar para casa com a esposa, Paul percebe o interesse da sua babá por ele, desejo esse que poderá trazer desdobramento para a história. Em seguida, ele observa seu caderno de anotações, no qual há desenhos de nudez com as fotos das vítimas, como a do bar. O assassino, então, despede-se de sua mulher sob o álibi de realizar trabalho voluntário.

Já a policial Danielle decide averiguar Sarah após ouvir uma instrução dada por Stella. Do lado de fora da casa, ela não encontra nada, mas, de dentro, o público vê Paul matando Sarah. Assim, a Suspensão de Focalização sobressai na série. Se em *Dexter* ela é parcial, aqui não há restrições, com maior distanciamento do cânone detetivesco.

The Following (2013) é uma ficção seriada televisiva centrada no *serial killer* Joe Carroll. Foi criada por Kevin Meade Williamson, roteirista de *Scream*. O primeiro episódio explora sua fuga da prisão. Ryan é acionado para prendê-lo novamente. A expectativa centra na preservação de Sarah, única vítima sobrevivente, que fora salva por Ryan. Há, também, um direcionamento para a ex-mulher de Joe e seu filho. Uma fanática se mata na delegacia. Sob tutela da polícia, Sarah desaparece. Seus vizinhos, Jacob e Billy, atuaram nessa situação. Emma, a babá do filho de Joe, sequestra o garoto. A identificação dos seguidores só ocorre quando esses atos adversos acontecem. Existe, ainda, o guarda que auxiliou Joe, que está em uma empreitada assassina. Ryan constata a possível localização de Joe em uma foto e sai a sua procura, encontrando-o juntamente à Sarah, morta. O assassino se rende e, na prisão, relata que aquilo era apenas o prólogo de um novo livro que os dois criarão. Joe manda Ryan ligar para Claire. Ela consta o desaparecimento de seu filho. O mistério reside na trama e nos eventos que emergem sob a égide da surpresa. Não é mais um personagem agindo, mas um grupo.

Dexter (2006), *The Fall* (2013) e *The Following* (2013) apresentam a ação ou o plano de um *serial killer* em andamento. Seu entusiasmo provém da Suspensão do Suspense de Terror, anteriormente discutida a partir de *Halloween* e *Friday 13th*. Já *Bates Motel* (2013) é baseada no romance *Psycho*, que originou o filme homônimo de Hitchcock. Essa inspiração deixa em suspenso várias informações conhecidas, como a psicopatia de Norman, além de associações dessa produção com os textos anteriores, catalogados como suspense.

Norman desperta chamando pela mãe e encontra o pai morto na garagem. Enquanto ele reage emocionalmente, sua mãe parece não se importar, deixando um mistério no ar acerca das circunstâncias desse incidente. Seis meses depois, mudam-se para aquilo que vai ser tornar o Bates Motel. Dos fatos exibidos, destacam-se: aproximação da orientadora Srta. Watson do rapaz, comportamento agressivo do antigo dono do local, Keith Summers, e interesse de Norman por Bradley. Ele vai para uma festa escondido, mas retorna a ponto de salvar sua mãe de Keith, esfaqueando-o até matá-lo. Ambos levam o corpo para um dos quartos do hotel, colocando-o em uma banheira. Durante esse processo de ocultação de evidências, são abordados pela polícia. O Xerife utiliza o banheiro onde está o cadáver, deixando todos apreensivos. Nesse clímax, aparece a estratégia hitchcockiana. Norman descobre a possível mudança de rota com a construção de um viaduto. Por fim, eles jogam o corpo no lago.

Figura 20 - A estratégia hitchcockiana em *Bates Motel*



Fonte: Bates Motel

Quatro produções contêm um maníaco no cerne do enredo. Procura-se a contenção de sua ação de algum modo. A mudança de Norman e Norma visa ao distanciamento, tentando controlar sua ação; Stella está à procura de Paul para cessar sua atuação criminosa; Ryan quer conter Joe e seus seguidores; e Dexter caça Ice ao mesmo tempo que tenta controlar seu ímpeto assassino. Em todos os casos, são psicopatas, muito embora Norman desconheça seu problema no início.

Em *The Fall* (2013), o público sabe quem é o assassino e suas possíveis vítimas, enquanto a polícia não. Em *The Following* (2013), Joe está sob sua tutela, mas a ação delituosa ramifica-se através dos seguidores. Não se sabe quem são eles até seu eminente ataque. Em *Bates Motel* (2013), por sua vez, sabe-se acerca de Norman em face das obras anteriores. Por fim, em *Dexter* (2006), o espectador está ciente da natureza psicopata do personagem-título, mas, como ele, não conhece a identidade do outro criminoso. A vantagem, pois, é dos infratores. Sua ação estende-se no presente e a motivação aqui é secundária, já que envolve distúrbios neurológicos.

Essas tramas possuem temática explorada de maneira distinta. O olhar bakhtiniano auxilia na compreensão de como surgem essas variações. O objeto de sentido é amplo, necessitando de um viés específico. Indiretamente, esse tema se autodetermina, incitando determinados olhares. Contudo, o propositos se expressa de forma singular, considerando seu desejo, seu público e as demais produções existentes. Embora possua a presença da entidade investigadora, em *Bates Motel*, não é tão marcante como nas demais histórias que têm o pareamento polícia-criminoso. O delineamento da primeira esfera não é mais construído de forma idealista, com conflitos em graus diversos que chegam a se igualar ao do seu alvo, como em *Dexter*. Os crimes se alastram pelas exhibições, não sendo concentrados como nos filmes dos anos 70 e 80 citados, que possuíam personagens em papéis similares. Aproveita-se do aspecto serializado para o desenvolvimento. Ademais, os enredos vão além das fachadas surpresas, explorando a temática e desenvolvendo com afínco essas personagens sem a verve do sobrenaturalismo.

Quadro 10 - Técnica de suspensão em obras televisivas de *serial killer*

Seriado	Suspensão, hesitação e natureza da informação suspensa
The Fall	Stella Gibson prenderá Paul Spector? Paul agirá novamente? Em suspenso, a ação do <i>serial killer</i> concorrendo com a ação da polícia, além de possíveis vítimas.
Dexter	Quem é o Ice Truck Killer? Dexter terá seu lado oculto revelado por ele ou pela polícia? Em suspenso, a ação de dois <i>serial killers</i> em meio às investigações.
The Following	Ryan conterà a empreitada assassina de Joe e seus seguidores? Resgatarão o menino? Em suspenso, a ação criminosa do <i>serial killer</i> executada pelos seus seguidores concorrendo com a contenção da polícia.
Bates Motel	Quem matou o pai de Norman? Quais serão os desdobramentos da morte de Keith? Norma conseguira impedir a construção do viaduto? Em suspenso, informações da obra clássica, apontando para a ação criminosa em série de Norman e a proteção dada pela mãe.

Fonte: elaborado pelo autor

3.7.3 Séries com traficantes

A lista proposta pela *Netflix* encerra-se com *Sons of Anarchy* (2008) e *Breaking Bad* (2013). Elas não centram em homicídios, mas no tráfico de armas e de drogas, respectivamente, destoando do arranjo anterior.

Sons of Anarchy (2008) contempla disputas de gangues rivais. O crime torna-se coletivo. Durante a exibição do piloto, a entidade investigadora é acessória, pois não há mistérios

associados às ocorrências. Na história, os Mayans encontram o galpão onde estão as armas do coletivo *Sons of Anarchy*, atacando-os, porém elas já estavam vendidas para os One-Niners. Esse acirramento é o cerne da série. Nessa ação, foi constatado que os Mayans se aliaram aos Nords. Paralelamente, Jax, o vice-presidente dos *Sons of Anarchy*, depara-se com o nascimento prematuro de seu filho em face da overdose da mulher, além de questionar o desvirtuamento do clube a partir da leitura de escritos deixados pelo seu pai, o fundador. Em suspenso, os conflitos entre as gangues, a relação de Jax com a mulher e a ação de sua mãe e do padrasto para conter sua ação no grupo.

Já *Breaking Bad* (2013) é iniciada com um trailer em fuga. Ao fundo, ouvem-se sirenes. Há pessoas desacordadas no veículo. Walter sai do carro e grava uma despedida para a família. Qual foi seu crime? Será preso? Três semanas antes, Walter White é apresentado como bom cidadão, porém cansado de constantes humilhações e ao ser diagnosticado com câncer, resolve produzir metanfetamina. Seu lado criminoso e a informação da doença são restringidos. Seu cunhado Hank integra a divisão de investigação de narcóticos. É através dele que Walter reencontra seu ex-aluno Jesse, em operação contra laboratórios clandestinos. Walter faz uma proposta para o rapaz: auxilia-o ou ele será entregue para a polícia. Após produzir a primeira leva, Jesse vai atrás de traficantes para comercializá-la, mas sofre uma emboscada. Então, Jesse leva-os até Walter, que provoca uma explosão tóxica para escapar: um cigarro lançado pelo traficante gera um incêndio no deserto, e Walter foge com o furgão. Bombeiros passam por eles apressadamente para conter as chamas. Aqui, há um compartilhamento de informação sobre o estado de saúde de Walter e sua ação criminosa com o público através da Suspensão de Focalização.

3.8 De onde vem e para onde vai o suspense?

Ao longo deste capítulo, foram vistas variações do cânone detetivesco. Sua origem está diretamente relacionada ao contexto do século XIX, que prezava por uma investigação lógica. A abordagem foucaultiana indicou uma progressiva desvinculação da religiosidade e do absolutismo em contraponto à racionalização criminal no período. Saiu-se de depoimentos no leito de morte para a fundamentação em provas concretas, refletida nessa estrutura. O arranjo foi estimulado, do mesmo modo, pela problemática da identificação do indivíduo em agrupamentos (BRESCIANI, 2004), alta criminalidade (MARX, 1993) e pelas exposições com imagens de foragidos (GUNNING, 2001). Como primeiro desdobramento, o romance negro foi

definido em alteridade com ele. Da falta de enquadramento nesses dois tipos, proveio a definição todoroviana de suspense, cujos limites são tênues e foram questionados. Inúmeras estruturas foram avaliadas. Sob a nomeação de *thriller* e de suspense, pôde-se explicar as variações com base em certos parâmetros.

Inicialmente pretéritos, crime e motivação são passíveis de serem propostos no presente. Foi interessante ilustrar essa transformação nas histórias selecionadas. Se a narrativa buscava esclarecer o delito que era passado por meio de evidências deixadas, hoje, ocorre até paralelismo entre temporalidades nos seriados. Além do mais, a sobreposição de conflitos complexificou a dinâmica temporal.

Inspirando-se em Foucault (2014), foram postas histórias góticas e de mistério entre o suplício e o encarceramento. Não é em vão a verve pela penalização e pela identificação, nessa ordem. Com *Halloween* e *Friday 13th*, ficou demonstrado que essas premissas foram ressignificadas. Castiga-se sem a possibilidade de se refutar a verdade questionável do perpetrador, reconhecido no momento do estaque de sua matança. Compostos de inúmeros ataques, esses filmes foram vinculados à natureza maníaca de quatro das sete produções citadas pelo serviço *Netflix*. Porém, a representação do psicopata foi além das execuções seguidas e da perseguição: desenvolveu-se sua estranheza. Em relação ao restante do *cópus*, duas obras são sobre tráfico, rememorando *thrillers* com *gangsters*, e a outra é um clássico detetivesco. Assim, a tipologia todoroviana é incapaz de refletir todas as relações de artefato com crimes múltiplos, em série e com tempos diversos, contudo auxilia no entendimento inicial das formas policialescas.

Como o suspense está sob a tutela do romance policial, é preciso compreender se existe uma verdade a ser extraída das narrativas relacionadas, como foi proposto por Foucault (2002). As ficções seriadas televisivas *The Fall* (2013), *The Following* (2013), *Dexter* (2006) e *The Killing* (2011) possuem tramas estabelecidas no inquérito, isto é, a entidade policial age para coibir a ação e/ou identificar o infrator. Indícios e testemunhos são os elementos avaliados para apresentar essa conclusão. Prontamente, essa estruturação vincula a nomeação.

Em *The Killing* (2011), a procura é pela motivação e pela identidade de um assassino, desconhecidas para o público e para os investigadores. Os titulares dessa investigação não estão envolvidos na ocorrência e buscam a verdade de modo tradicional. Já *Dexter* (2006) apresenta para o espectador a identidade e a motivação de Dexter como um criminoso em série, enquanto oculta essas informações para as demais personagens da história. Além do mais, há um outro *serial killer* em ação, desconhecido por Dexter e pelos seus colegas policiais. A personagem-

título participa do inquérito, que objetiva identificar e estancar uma atuação criminosa, todavia a ação delituosa e oculta de Dexter também gera inquirições.

Em *The Fall* (2013), a identidade do assassino em série é conhecida apenas pelo público enquanto a polícia tenta determiná-la, além de paralisá-lo, já que ele está em atividade. Por fim, *The Following* (2013) busca o paradeiro de personagens já identificadas, seja Joe ou seu filho. As identidades dos seguidores também são averiguadas. Vale pontuar que o agente Ryan tem sua conduta questionada.

Em *Bates Motel* (2013), *Sons of Anarchy* (2008) e *Breaking Bad* (2013), não há inquéritos no centro da narrativa dos episódios piloto. O público tem informações das transgressões, que são restritas às personagens. Se existe uma verdade a ser procurada, é na primeira trama: quem matou o pai de Norman? Porém, é secundária. Novamente, *Sons of Anarchy* (2008) e *Breaking Bad* (2013) divergiram do agrupamento.

Retornando à série literária *Puzzle*, todos os livros estudados procuram uma informação que é restrita a todos, ao passo que o leitor conhece eventos danosos que foram praticados por Ripley. A esfera policial aparece minimamente, ora por ser delegada a outrem a investigação, ora por não ser priorizada sua narração, respectivamente. Em *Halloween* e *Friday 13th*, não há investigação oficial, embora se busque nessa última obra saber quem é o causador dos crimes. Em *Sabotage* (1936), *Young and Innocent* (1937) e *Psycho* (1960), são encontrados percursos oficiais de elucidação de crime e, nos dois primeiros casos, já no início da exibição. Já em *Rope* (1948) e *Rear Window* (1954), viaturas chegam ao seu final, constatando o crime já esclarecido. Por fim, não há em *Marnie* (1964) essas sanções.

Ora o crime é estático, ora dinâmico, com sobreposição ou acúmulo de vítimas. Onde está a verdade? Restrita parcialmente ou totalmente, encontrada nos rastros deixados. O que objetiva as operações? Estancar a ação danosa ainda em progresso e/ou identificar criminosos; inocentar alguns e penalizar outros.

Através do exame da suspensão, foi possível vincular *Bates Motel* (2013), *The Fall* (2013), *The Following* (2013), *Dexter* (2006) e *The Killing* (2011) ao suspense, questionando a presença de *Sons of Anarchy* (2008) e *Breaking Bad* (2013) na lista a partir dessa categoria. A Suspensão do Suspense de Terror permitiu relacionar cinco séries e com a Suspensão de Reconhecimento, Indicial, Enigma e Focalização, notou-se a derivação e a desconstrução do cânone detetivesco. É importante indicar que outras suspensões apareceram, mas não caracterizaram esses enredos.

3.9 A efetividade do suspense na plataforma sob demanda *Netflix*

Retoma-se a escala de assistência proposta pela *Netflix*, que considerou, no primeiro polo, produções que instigam até duas horas de fruição, enquanto, no outro, ultrapassam essas 2 horas para a última mirada, relacionando o *thriller* com outros gêneros que apareceram na publicação. Além dele, as produções de *horror* também promovem a continuidade da experiência por mais tempo. A plataforma listou *American Horror Story*, *Hemlock Grove*, *Penny Dreadful*, *Scream*, *The Walking Dead* e *Z Nation* como obras pertencentes a esse gênero do discurso. Outrossim, notou-se a categoria *crime dramas*, historicamente vinculadas ao *thriller*, cujas ficções seriadas televisivas são *Better Call Saul*, *Bloodline*, *Fargo*, *The Blacklist*, *The Bridge* e *Twin Peaks*.

Como história do suplício, o *horror* possui intensidade narrativa pela morte em suspenso, que também aparece nas tramas de assassinos em série do *thriller*. Já os relatos de descoberta têm pouca efetividade, segundo a *Netflix*, com exceção de *The Killing*. Vale destacar o elo entre *thriller* e *horror* visto na abordagem histórica e que se refletiu na listagem da *Netflix*. Outros olhares se abrem para as outras colocações genéricas. Basicamente, incita-se o reinício do processo para a avaliação de outros tipos de enunciados.

Destaca-se que pouco importa uma série ser maratonada se o produto tem pouca adesão. Há séries consumidas rapidamente que não perduram no mesmo ritmo de seu consumo. A título de ilustração, *Hemlock Grove* teve financiamento de apenas três temporadas.

Figura 21 - Escala de consumo da *Netflix*



Fonte: Netflix Media Center

Mídias de banco de dados, como a *Netflix*, favorecem a continuidade do acesso, vista como mediação de ritualidade. De acordo com Jesús Martín-Barbero (2004, p.232), “a ritualidade impõe regras ao jogo de significação, introduzindo o mínimo de gramaticalidade que faz possível expressar e tornar compatível o sentido”. Dessa forma, basta tempo e a temporada para fundá-la sob demanda, além do estímulo principal, que é a própria história. Especificamente, é a suspensão e a hesitação que alimentam a recepção, elementos que

constituem o suspense na narrativa. Ao longo da tese, várias das suas configurações foram descritas nos mais diferentes gêneros do discurso.

Encerrados os estudos sobre o gênero, volta-se agora para o meio, como segue.

CAPÍTULO 4

NETFLIX COMO VÍDEO SOB DEMANDA (VOD)

“Sigo o anúncio e vejo
Em formas de desejo, o sabonete
Em forma de sorvete, acordo e durmo
Na televisão”

Elis Regina – “Comunicação”

4 *Netflix* como vídeo sob demanda (VoD)

Sai-se do estudo do gênero do discurso de suspense para caminhar em direção ao modo de recepção em que ele tem ganhado destaque na atualidade: sob demanda. Neste capítulo, são discutidos os diferentes tipos de acesso assíncrono à luz da teoria da estruturação e da mediatização, com o objetivo de compreender seu aparecimento e vinculações: videolocadora, repositório virtual e serviços de *streaming*. Situa-se, por fim, a *Netflix* nesse contexto.

4.1 Demanda

É comum o emprego do vocábulo “demanda” no cotidiano, desde frases, como “existe uma certa demanda para aquele produto” até mesmo em construções do tipo “este caso demanda esforços das autoridades para elucidação”. Desses exemplos, podem se extrair seus principais significados: observância de determinado interesse pelo bem e situação que instiga uma ação de resposta, respectivamente. Ora, se há uma atenção, desejo ou necessidade, como reação, busca-se, cria-se e/ou propõe-se uma solução para supri-los. Na área econômica, uma demanda é relacionada ao que é oferecido. Nesse contexto, a *Lei da Oferta e da Procura* rege os anseios do mercado, cujo símbolo, a balança, pode manter-se equilibrada ou pender ora para o polo do disponível, ora para do requerido, com muita solicitação ao mesmo tempo que se tem pouco montante do solicitado. As expectativas vislumbradas em cada eixo é que regulam os preços e as tentativas de se encontrar mercadorias e serviços; o desafio é suplantar as consequências dessa proporção inversa intrínseca.

Uma demanda pode surgir naturalmente ou artificialmente na sociedade, como quando ela é derivada de estratégias mercadológicas, fato que, geralmente, é associado com algum despertar para o consumo. Contudo, na teórica crítica, Walter Benjamin (1955, p.11) creditou à atividade artística sua promoção: “uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda, cujo entendimento integral só poderia produzir-se mais tarde” e, completa, “toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos”. Por meio desses excertos, fica evidente a morosidade da completude da proposição, além da superação de seu limite, isto é, alcança aquilo que não era previsto ou almejado. As aspirações vão sendo concretizadas a partir do que se tem, com as dificuldades sendo minimizadas na medida que advêm técnicas que dialogam diretamente com o ideário emergente, até que, por fim, acabam assumindo papel central:

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. (...) Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. (...) Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas da arte. (BENJAMIN, 1955, p.7).

Especificamente no que se refere ao temário do Audiovisual, o termo “demanda” aparece associado, principalmente, ao vídeo, na locução “vídeo sob demanda”. Ao se relacionar com esse bem, restringe-o, isto é, do ponto de vista econômico, não é qualquer vídeo: é o que emerge de uma procura ou responde à insuficiência. Para Negroponte (1995, p.24), é a “possibilidade de se receber vídeo e áudio (filmes, notícias, desenhos) sob encomenda, no momento em que desejar, bastando um comando do controle remoto”. Nessa definição, existe a menção a gêneros do discurso para a ilustração, o acionamento via aparelho específico, a exclusividade no receber pela solicitação e a temporalidade flexível como suas vantagens¹⁶⁶. O autor vislumbrava uma aplicação de televisão por assinatura para tanto¹⁶⁷: “é um dos serviços que as operadoras de TV a cabo pretendem oferecer num futuro próximo” (NEGROPONTE, 1995, p.24). Embora haja configuração similar, a compreensão do vídeo sob demanda deve ir além desses mecanismos, considerando-se as videolocadoras, os repositórios virtuais, as fitas, os discos e o *pay-per-view*. De todo modo, a obra que, inicialmente, vinha de outra mídia, ocorrendo desprendimento de sua recepção, passa a ser experienciada de maneira menos enrijecida, rigidez essa gerada pela temporalidade¹⁶⁸, sequencialidade e autoridade fundadora. Ademais, promove-se a reutilização, isto é, a permanência se sobrepõe à finitude:

Foi só com o advento do telégrafo que a mensagem começou a viajar mais depressa que o mensageiro. Antes dele, as estradas e a palavra escrita eram estritamente interligadas. Com o telégrafo, a informação se destacou de certos bens sólidos, como a pedra e o papiro, tal como o dinheiro se desligara antes do couro, do lingote de ouro e dos metais, para terminar em papel. O termo “comunicação” tem sido empregado extensivamente, em conexão com estradas e pontes, rotas marítimas, rios e canais, antes mesmo de ser transformado em “movimento de informação” na era da eletricidade. (MCLUHAN, 1964, p.108).

¹⁶⁶Depreende-se do sentido de encomendar a possibilidade de se programar uma entrega ao invés de se fazer um conteúdo.

¹⁶⁷Um dado importante é fornecido por Negroponte (1995): o vídeo sob demanda favoreceria o acesso dos mesmos títulos. Isso, porque as poucas cópias geravam concorrência, geralmente, de lançamentos.

¹⁶⁸Comumente chamado de “serviço assíncronico” pela ausência aparente de sincronização social, atualmente, são notados parâmetros temporais que geram algum tipo de “temporalidade social” (MARTIN-BARBERO, 2002) envolvendo estreias e disponibilizações semanais com horário de entrada previamente publicizado, desestimulando o uso da classificação (CAZANI JR, 2020).

Em célebre estudo sobre radiodifusão, Raymond Williams (2016) apontou possibilidades que também devem ser aplicadas ao contexto das plataformas digitais que oferecem acesso assíncrono: “produção específica para videocassete” (WILLIAMS, 2016, p.150) e “pequenas produtoras independentes, oferecendo programas de videocassete” (WILLIAMS, 2016, p.157). Isso demonstra que as postulações não são novas.

O vídeo sob demanda, que, no início, era um modo de recuperar uma obra, tornou-se fim, ou seja, produz-se para ele próprio. Na contemporaneidade, há uma configuração digital conectada, com multiplicidade de produções, diversidade nos tipos de acionamento - a depender do receptor - e pronta-entrega. Assim, na *on-demand culture* (TYRON, 2013, p.19, tradução nossa), o fruidor “move-se de um sistema doméstico pós-teatral relativamente estável associado às mídias físicas, sejam fitas VHS ou DVDs, para um que é marcado pela incerteza e pela imprevisibilidade¹⁶⁹”. As constantes mudanças no cenário e a intensa circulação de conteúdos, que estão cada vez mais nômades, ajudam a explicar esse caráter dinâmico. Da vendagem da experiência ou dedicação de horas a certa fruição midiática, a ênfase no produto, hoje em dia, tem sido maior, elaborando-o para despertar não só fascínio, mas também para manter assinaturas, instigar assistências e o consumo de gêneros similares, relacionando-se à demanda pela flexibilidade, por acesso a certo conteúdo sem morosidade e pela diversidade.

4.2 Vídeo

Torna-se um desafio definir vídeo. Seu vínculo histórico com a TV é evidente. O vídeo é associado ao seu produto, oriundo no princípio da gravação em fita magnética ou videoteipe¹⁷⁰. Observou-se que esse tipo de fazer audiovisual adveio sem esse mecanismo de registro. Na TV primitiva, as veiculações ocorriam em tempo real, mas a película cinematográfica passou a ser utilizada para constituir arquivos. Com a incorporação dessa técnica, foi possível administrar a fluidez da transmissão, fundando um outro arranjo, contando com seu principal modelo de negócio: a grade horária de programação. Logo, a tecnologia deu suporte à atividade, o que é uma forte referência para a nomeação dos artefatos. Vale acrescentar que a digitalização não só superou o aparato, como também uniformizou os processos.

Entre pré e pós cinemas, Arlindo Machado (2011) notou sua subordinação ao meio:

¹⁶⁹Texto original: “moving from a relatively stable domestic, post-theatrical distribution system associated with physical media— whether VHS tapes or DVDs— to one that is marked by profound uncertainty and unpredictability”.

¹⁷⁰Neste trabalho, o termo “vídeo” simboliza diferentes formatos reunidos pelas objetivações comuns.

ao herdar da televisão o seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação. (MACHADO, 2011, p.173).

Entre eles, o autor menciona aqueles tipos que transitam à margem da radiodifusão, como jogos, institucionais, difusões em meios de transportes, captações amadoras e circuitos de segurança. Eles carregam consigo significados provenientes de onde se via ou como se fazia:

o vídeo *stricto sensu*, ou seja, aquele produzido e difundido fora do circuito televisual, pode investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando, de um lado, na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, e buscando exprimir, de outro, as inquietações agudas dos homens de nosso tempo. (MACHADO, 1990, p.10).

Sob o viés do assistir, Machado (1990, p.7) reuniu na indicação “todas as modalidades de mensagens que se fazem exibir ou se deixam *ler* na grade mosaica do receptor de tevê”. Entretanto, essa recepção modulada ou “codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas” (MACHADO, 1990, p.7) foi modificada. Novamente, com a conversão digital, inúmeras telas estão aptas a receber os mesmos produtos, por conseguinte já não se considera o vídeo a partir da assistência, como propôs o autor, podendo ir além dessa recepção tradicional.

Inicialmente, a atração pela TV a cabo não tinha nada a ver com a sua programação, mas sim com uma recepção melhor da programação transmitida pela televisão comum – várias décadas de ruído intermitente por fim acabaram. E então a pornografia, ou pelo menos a nudez, criou uma demanda (que a internet estenderia e mais que satisfaria nos anos seguintes). E, depois, vieram os canais premium, notadamente a HBO, mostrando filmes inéditos e eventos esportivos exclusivos. E, com isso, veio todo aquele universo definido que leva as pessoas a pagarem por televisão: funcionalidade aprimorada, sofisticação (não apenas sexo, mas, à medida que o modelo de programação da TV a cabo se desenvolveu, posturas, roteiros e sensibilidade que você não veria na televisão comum), exclusividade e esportes. (WOLFF, 2015, p.116).

Avaliando a nova TV, Michael Wolf (2015) realizou uma discussão interessante a respeito do aprimoramento do vídeo, saindo das criações domésticas, passando pela profissionalização e alcançando o padrão elevado “*plus premium*. Ou seja, vídeo de qualidade de produção mais alta, melhor e mais original” (WOLF, 2015, p.157). O autor abordou a superação do vínculo tecnológico da assistência, pontuando que:

Não é mais a televisão que nos traz, bem, a televisão. Não é mais o cabo que nos dá um sistema de TV a cabo com suas opções básicas e *premium*. É uma outra coisa que nos dá acesso à divisão da televisão, ou a essa adição à televisão, ou a essa organização específica de licenciamento de televisão, mas não a outra organização de licenciamento de televisão concorrente. (WOLFF, 2015, p.102).

Na sua forma atual, o vídeo tem propiciado a ampliação da cadeia produtiva com feitura exclusivas para sua modalidade sob demanda, além da inserção de um grande volume de artigos antigos. Logo, os dois elos técnicos, seja o gravar em fita ou o visor, justificam o relacionamento das acepções de vídeo com a televisão, embora estejam ultrapassados. O objeto de sentido da referência foi, portanto, superado. Aqui, há a preferência pela expressão “vídeo sob demanda”, entendendo que ela é capaz de abrigar uma série de vinculações que vão além da TV, mesmo que certa noção parta dela, haja vista que se encontra em processo de ressignificação para sinalizar algo além.

4.3 Vídeo sob demanda: redirecionamento de conteúdo e remediação de meios

Ao analisar *A Vida Digital*, Nicholas Negroponte (1995) notou que há reprocessamento de produtos midiáticos. Exploram-se economicamente, na nova mídia, os êxitos conquistados em outras como uma “aposta segura”, ao passo que também se pode conhecê-la nesse ínterim:

Um tal redirecionamento sempre caminhou de mãos dadas com o nascimento de qualquer veículo novo. O cinema reutilizou as peças de teatro, o rádio revendeu espetáculos e a TV reciclou os filmes. Portanto, não há nada estranho no desejo de Hollywood de redirecionar seus arquivos de vídeo ou combiná-los com música e texto. (NEGROPONTE, 1995, p.66).

O que esse excerto não menciona são as possíveis resistências advindas do fato de uma empresa que atua em um certo meio adentrar outro utilizando-se de seu acervo e/ou adquirindo licenças de anteriores para a adaptação. Nos estudos ecológicos da comunicação, Neil Postman (1994, p.25) evidenciou essas disputas: “novas tecnologias competem com as antigas – pelo tempo, por atenção, por prestígio, mas sobretudo pela predominância de sua visão de mundo”. O acirramento se deve à forma como ele definiu a mídia: “produto de um contexto econômico e político particular, que traz consigo um programa, uma agenda e uma filosofia que podem ou não realçar a vida” (POSTMAN, 1994, p.190). Por isso, “ela não acrescenta nem subtrai coisa alguma. Ela muda tudo” (POSTMAN, 1994, p.27). No entanto, é necessária proximidade de forças para que se tenham embates significativos. De início, trata-se o emergente como complementar até que sua rentabilidade e/ou importância se equipare com o consolidado, gerando uma verdadeira concorrência, positiva se se considerar o estímulo que provoca ao desenvolvimento.

Exemplificando esse processo, pode-se mencionar a *Netflix*. Como serviço de vídeo sob demanda, ela emergiu à margem de grandes corporações, licenciando discos ou arquivos

digitais de terceiros, porém, de parceira de negócios, tornou-se uma oponente, tendo em vista que seu modelo de acesso tem competido com outros não só no que tange à permanência do espectador em sua experiência, mas também na negociação de obras, seja de originais ou de licenciados, além das premiações. Como diferencial midiático, ela apresenta flexibilidade e artefatos.

Em orientação similar, Jay David Bolter (2000) apresentou o conceito de “remediação” para se referir a um processo de melhoramento midiático. Essa perspectiva revisionista é manifestada no seu entendimento de meio: “é aquele que renova. Isto é, aquele que se apropria de técnicas, formas e significado social de outra mídia como tentativa de rivalizar ou remodelar em nome do real” (BOLTER, 2000, p.64, tradução nossa).¹⁷¹ Segundo o autor, a proposição de um uso acarreta alterações significativas naquilo que é já realizado por outro, ainda que o mecanismo atingido possa reagir: “um meio mais novo é imitado e até mesmo absorvido por um mais velho” (BOLTER, 2000, p.147, tradução nossa).¹⁷² Logo, existe conflito entre duas forças, renovação e reafirmação: “o que há de novidade nas novas mídias vem da particular maneira pelas quais elas remodelam as mídias mais antigas e as maneiras pelas quais as mídias se remodelam para responder aos desafios das novas mídias” (BOLTER, 2000, p.15, tradução nossa).¹⁷³

Essa teoria emana um viés continuísta, centrado na introdução de técnica que usurpa ou questiona um hábito midiático com um produto. Assim, a remediação pode ser ocultada “para que o espectador mantenha a mesma relação com o conteúdo que teria se estivesse no meio original” (BOLTER, 2000, p.45, tradução nossa)¹⁷⁴; ou explicitada: “versão é oferecida como melhoria” (BOLTER, 2000, p.46, tradução nossa).¹⁷⁵ Há, ainda, casos em que o meio se auto remedia, como nos *remakes* ou refilmagens de histórias. No cenário do vídeo sob demanda, uma das primeiras ações como resposta para as novas plataformas foi o oferecimento de aplicações assíncronas, principalmente, como cortesia. A proposição é que se possa mudar o modo de acesso, mas a obra permaneça como elo. Já os serviços de *streaming* se aproveitaram do consumo pirata, regularizando-o.

¹⁷¹Texto original: “a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real”. Tradução nossa.

¹⁷²Texto original: “in which a newer medium is imitated and even absorbed by an older one”. Tradução nossa.

¹⁷³Texto original: “What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.” Tradução nossa.

¹⁷⁴Texto original: “The digital medium wants to erase itself, so that the viewer stands in the same relationship to the content as she would if she were confronting the original medium”. Tradução nossa.

¹⁷⁵Texto original: “Creators of other electronic remediations seem to want to emphasize the difference rather than erase it. In these cases, the electronic version is offered as an improvement, although the new is still justified in terms of the old and seeks to remain faithful to the older medium's character.” Tradução nossa.

Nesse contexto, imediatismo e hipermídia aparecem como princípios norteadores. São concepções que possuem como eixo a mediação da realidade, seja atestando sua ausência ou reforçando presença diversa, respectivamente. Para o autor: “se a lógica do imediatismo leva ao apagamento ou torna automático o ato de representação, a lógica da hipermídia reconhece os múltiplos atos de representação e os torna visíveis” (BOLTER, 2000, p.33-34, tradução nossa).¹⁷⁶ Todavia, ao introduzir o ser em ambiente onde ele age diretamente sobre objetos, ele “esquece” que essa ação é operada por mecanismos: “nossa cultura quer tanto multiplicar sua mídia como apagar todos os vestígios de sua mediação: idealmente, ela deseja apagar sua mídia no próprio ato de multiplicá-la” (BOLTER, 2000, p.5, tradução nossa).¹⁷⁷

Na exemplificação, Bolter (2000, p.185, tradução nossa) sublinhou que “o principal alvo da remediação da televisão tem sido o cinema”¹⁷⁸; já o filme “empresta o poder gráfico da mídia digital, mas elimina a promessa (ou ameaça) da interação” (BOLTER, 2000, p.149, tradução nossa).¹⁷⁹ No cenário estudado, a ausência de sincronização obrigatória, vista como mediação de “temporalidade social” por Jesús Martín-Barbero (2002), definida como “tempo a partir do qual o homem se pensa social” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.317), é a “melhoria” proporcionada pelas plataformas, além de obras diferenciadas. A simultaneidade da recepção gera essa mediação, que não é comum nesse acesso.

4.4 A estruturação das atividades de entrega de vídeo doméstico

A continuidade no conteúdo que transita e as rupturas causadas pela tecnologia instigaram uma mirada sociológica em organizações que respondem pela sua disponibilização desde o final do século XX, com o objetivo de recuperar os vínculos, seja com o cinema, com a televisão ou com outros meios.

Em um primeiro momento, as videolocadoras foram preponderantes como canal de escoamento de obras em suporte magnético. Com o advento do disco versátil digital e dos servidores, entretanto, a pirataria comprimiu sua esfera de atuação, mesmo absorvendo os novos formatos. Hoje em dia, são as plataformas virtuais que estão em evidência pelo fornecimento

¹⁷⁶Texto original: “If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible”.

¹⁷⁷Texto original: “Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them”. Tradução nossa.

¹⁷⁸Texto original: “The prime target of television's remediation has been film”. Tradução nossa.

¹⁷⁹Texto original: “It borrows the graphic power of digital media but removes the promise (or threat) of interactivity”. Tradução nossa.

de acesso para as histórias. São pontos de acesso distintos, associados pelo similar modo de disponibilização, que permitem a assistência não-linear.

4.4.1 Estruturas de locação

A teoria da estruturação, concebida pelo sociólogo britânico Anthony Giddens, revela seu componente fundamental em sua titulação: a estrutura. Ela é constituída por “regras e recursos, recursivamente implicados na reprodução de sistemas sociais” (GIDDENS, 2009, p.442). Há bens, seja de natureza material ou imaterial¹⁸⁰, que são regidos por normas, sendo os “recursos” e as “regras” indicados pelo autor, respectivamente. Ademais, o ato de reproduzir é tornar a ser produzido; a repetição do ato é revista. Estruturar, na concepção giddensiana, é articular os dois princípios (regras e recursos), fazendo erigir uma sistemática desse relacionamento.

Um recurso “autoritário” ou imaterial difere do recurso “alocativo” ou material. De um lado, tem-se a detenção da racionalidade; do outro, sua materialização. Quando não existe diretriz, esse bem pode ser manipulado ao bel prazer, superando a concentração do agir, indispensável para a feitura de processo único a ser imitado. O regimento mantém um alinhamento; um acordo feito visa à segurança basilar, efetuados oralmente ou por escrito pelos envolvidos; elos e domínios são exprimidos na articulação. Indo além da feitura do bem, as negociações, os reconhecimentos e as dependências são incluídas na estruturação:

A armazenagem de recursos autoritários e alocativos pode ser entendida como envolvendo a retenção e o controle de informação ou conhecimento, de acordo com os quais as relações sociais são perpetuadas ao longo do espaço-tempo. A armazenagem pressupõe meios de representação da informação, modos de recuperação ou recordação da informação e, como todos os recursos de poder os modos de sua disseminação. (GIDDENS, 2009, p.308).

Esclarecidos esses conceitos, acrescenta-se à discussão as videolocadoras. Elas são estabelecimentos comerciais, responsáveis por alugar fitas e discos com filmes, embora possam conter seriados no acervo em menor volume¹⁸¹. As mídias, como “recursos”, são fornecidas pelo distribuidor seguindo uma escala temporal, denominada “janelas de exibição”, “janelas de distribuição” ou “janelas de estreias”, definidas por Luiz Gonzaga Assis de Luca (2004, p.197) como “autorizações cronológicas gradativas”. O regimento que apoia essa prática é composto pela lei nº 9.610/98 de direitos autorais e pela lei 10.695/03 de apresentação e de entrega de

¹⁸⁰Recurso material é também denominado palpável e alocativo. Já recurso imaterial é chamado de autoritário ou de impalpável pelo autor.

¹⁸¹Algumas lojas possuíam produção semiprofissional, principalmente, de conteúdo adulto. Todavia, o percentual de originais não chegou a ser expressivo. Existiu, também, produção para distribuição apenas em VHS e DVD.

registros nos artigos 184 e 186. Nelas, são encontrados os recursos de armazenamento e audiovisual conjugados, entre os quais o material proveniente da televisão e do cinema é inserido. Já a natureza do suporte, que era magnética, agora é digital, e a duração da cessão de seu uso é limitada pelo locatário.

O videocassete surge como um instrumento de captura e de reprodução de vídeos. Neste trabalho, ele simboliza um conjunto de técnicas similares. A veiculação da TV contém produtos diversificados, oriundos do seu arranjo próprio ou do cinematográfico, que são assaltados por essa instrumentalidade. Ocorreram estranhamentos e tentativas de dismantelar seu emprego por empresas do negócio em questão. A terceirização da criação e a diversidade de atuação das entidades dificulta apontar qual polo do mercado audiovisual respondeu com maior afinco a essa investidura, igualando-as.

Edward Jay Epstein (2008) recuperou o confronto notável entre a indústria de tecnologia e as empresas de conteúdo na década de 1970, que culminou com a determinação do formato do entretenimento doméstico nesse setor. Segundo o autor, a *Universal* acionou a justiça contra a *Sony* pela criação da modalidade *Betamax*. Sua técnica de gravação foi obtida da *Ampex* por Akio Morita e aprimorada pela sua companhia. Com isso, outras corporações logo fizeram reclamações legais similares, todavia, nenhuma delas obteve vitória nessa empreitada. Por fim, “depois de enfrentar os estúdios de *Hollywood* nos tribunais, Morita não conseguiu persuadi-los a lançar suficiente número de títulos no formato *Betamax* para concorrer com o VHS” (EPSTEIN, 2008, p.60). Esses padrões sucederam o modelo *U-matic*, lançado no ano de 1971, com o *Betamax* surgindo em 1975 e VHS em 1976 no Japão. A partir dessa situação crítica, é visível como esse modo de entretenimento já nasceu sendo questionado por atingir diretamente o controle do “recurso” das organizações.

No exame do período de 1975 até 1985 consoante com a implementação e a consolidação do videocassete nos Estados Unidos, Shawn Michael Glinis (2015) citou a mudança discursiva após os tensionamentos acerca de direitos autorais. Com sanção favorável à *Sony* em 1984, os estúdios tiveram que absorver o consumo doméstico. O que se ressalta é a duração dos debates em torno da ilegalidade e desprezo com o setor que estava em expansão. No primeiro momento, subtraiu-se o fluxo contínuo televisivo e é de onde provém a vinculação com a telinha. Com a alta penetrabilidade de fitas pré-gravadas licenciadas por empresas de cinema adiante, superou-se a característica fundadora, associando-se à telona. Destaca-se, então, a vinculação midiática pelo conteúdo.

Frederick Wasser (2001) revelou que a 20th Century Fox cedeu às investidas financeiras da *Magnetic Video Corporation* em 1977, iniciando o processo de licenciamento. Porém, como

a *Fox*, os proprietários de direitos não previram a locação das fitas¹⁸². Conforme explicou o autor, eles tentaram contrair esse movimento quando aflorou, mas foram impedidos legalmente pelo próprio código autoral, que consentia com a conduta sob a luz da “primeira doutrina de venda”. Assim, restaram apenas desestímulos financeiros frente à perda do controle da sua obra e de seu uso.

Quanto ao serviço digital de entrega de vídeo, ele permite acesso à produção ou catálogo via conexão, predominantemente, para *streaming*, embora haja a possibilidade de *download* na aplicação. É importante a distinção, porque existe um movimento marginal que centra na transferência de arquivos. Cada servidor produz e/ou adquire licença condizente com a diretriz de autor para comércio. Logo, o “recurso” pode ser próprio¹⁸³ e/ou licenciado. Obras de terceiros são disponibilizadas conforme escala do produtor. Essas aplicações possuem “regras” próprias de funcionamento. Para sua ilustração, foram resgatados os termos de uso da *Netflix*:

¹⁸²É comum a atribuição de sentidos que não foram inicialmente pensados para as tecnologias. Outras destinações ou empregos surgem após sua implementação, com possibilidades sendo vislumbradas no seu fazer, seja de modo institucional ou marginal, sintetizado como *affordance* por James Gibson (1979). Jesús Martín-Barbero (2002) assenta seu ideário na percepção de que as inquietações, os embates, as movimentações e as apropriações envolvem as ações sociais com desdobramentos impactantes. Segundo ele, os planos de utilização como mensagens, não são incorporados sem reações, estando seu olhar além do polo propositivo. Em suas palavras “lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.302). Desse enunciado do autor, emana o caráter conflitivo, relacionado com dificuldades de se ter e de se controlar o fazer daquilo que se tem. Desse último, podem surgir os movimentos característicos, as “formas sociais” indicadas pelo célebre pensador. Mediações são “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram materialidade social e a expressividade cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.304). Nota-se o viés demarcador de estabelecimentos no curso histórico. Torna-se, assim, relevante compreender o que se propõe e o que é derivado dessa proposição, indo além da passividade do usuário na processualidade. Na leitura de ações, Martín-Barbero (2002, p.300) aponta três eixos: “cotidianidade”, que reúne as “práticas que constituem o viver cotidiano”, “institucionalidade”, proveniente das “ações de reivindicação e as associações que organizam essa luta”; e “solidariedade”, que representa operações de auxílio a partir do reconhecimento e do pertencimento. A locação física foi constituída à margem dos estúdios licenciadores de obras, e a locação virtual pode ter sido influenciada por movimentação semelhante. Por isso, o embate se deu pela utilização das mídias móveis para aluguéis e em torno das “janelas de exibição”, que forçavam a espera. Como “solidariedade”, certo agrupamento é formado, agindo *a posteriori* sob a luz da “institucionalidade”. Estúdios se uniram, motivados pela perda do controle de suas obras, para agir coletivamente a fim de combater o arrendamento. Por outro lado, os fãs atuaram para suprir a carência e a morosidade do conteúdo no ciberespaço por meio de práticas sociais que pertencem à vivência ordinária.

¹⁸³O fomento de obras pode ser considerado como capital, isto é, como o poder de custear e adentrar ao âmbito reunindo elementos capazes de favorecer a criação. Ele resulta de questionamentos sobre a subordinação às distribuidoras e suas regras temporais. Essa honraria conquistada pelo conteúdo original torna-se, também, um elemento destacável que alimenta não só o consumo, mas também a fabricação, enquadrados na ideia de “recurso” de Giddens (2009). Há marcos exibitivos e produtivos na cadeia de eventos da categoria, acontecimentos que demonstram avanços. Em 2012, a *Netflix* adota aquilo que se pode chamar de distribuição exclusiva, licenciando *Lilyhammer* para localidades em que a série ainda não havia sido lançada em nenhuma tela. Em seguida, a plataforma investiu nas elaborações próprias, como *House of Cards* e *Hemlock Grove*, além de adquirir o direito de continuar a realização de *Arrested Development*. Elas angariaram nomeações e prêmios no principal evento do setor televisivos em 2013, *Emmy Awards*, expandindo os limites do fazer e do exibir da TV. Outros feitos reconhecidos pela crítica são *Transparent* (2015), na *Amazon Prime Video*, *Cobra Kai* (2018), para *YouTube* e *The Handmaid's Tale* (2017), para *Hulu*.

Você concorda em usar o serviço *Netflix*, incluindo todos os recursos e funcionalidades associadas de acordo com as leis, regras e regulamentos aplicáveis ou outras restrições de uso do serviço ou conteúdo previstas nas mesmas. Você também concorda em não arquivar, reproduzir, distribuir, modificar, exibir, executar, publicar, licenciar ou criar trabalhos derivados, colocar à venda ou utilizar (exceto nas formas expressamente autorizadas por estes Termos de uso) o conteúdo e as informações contidas ou obtidas do serviço *Netflix* ou por meio deste. Você também concorda em não contornar, remover, alterar, desativar, degradar ou adulterar quaisquer das proteções de conteúdo do serviço *Netflix*, usar qualquer robô, spider, scraper ou outros meios automatizados para acessar o serviço *Netflix*, descompilar, executar engenharia reversa ou desmembrar qualquer software ou outros produtos ou processos acessíveis pelo serviço *Netflix*, inserir qualquer código ou produto ou manipular o conteúdo do serviço *Netflix* de qualquer forma ou usar métodos de data mining, coleta de dados ou extração de dados. Além disso, você concorda em não fazer upload, publicar, enviar por e-mail, comunicar ou transmitir de qualquer forma qualquer material designado para interromper, destruir ou limitar a funcionalidade de qualquer software, hardware ou equipamento de telecomunicações associado ao serviço *Netflix*, incluindo vírus de software, código, arquivos ou programas. A *Netflix* poderá cancelar ou restringir seu uso do serviço se você violar estes Termos de uso ou se envolver no uso ilegal ou fraudulento do serviço. (NETFLIX, 2018).

As plataformas são apresentadas como propostas acessórias ou autônomas, sendo acionadas pelo controle remoto da televisão conectada, pelos botões do *smartphone*, ou mesmo com o clicar do mouse/teclado do computador, entradas que foram se abrindo paulatinamente à sua compatibilidade com as redes. Essas aplicações foram listadas pela *Agência Nacional de Cinema* (Ancine) em 28 de março de 2018 no documento *Serviços de Vídeo sob Demanda (VoD) disponíveis no Brasil*, e foram aqui classificadas conforme sua origem:

- Original: o empreendimento apareceu ou enveredou sua ação para a disponibilização digital.
- Acessória: ramificação de canal, programador, empacotador e operador de TV, propostas oferecidas por empresas do setor audiovisual. Há, também, aplicação oriunda de uma repartição de certo conglomerado, com gênese distante desse segmento. Isso ocorre graças à diversificação da atuação, indo além da extensão de funcionalidade.

4.4.2 Regularidade de estruturas

A “estrutura”, que é constituída de “regras” e de “recursos”, permanece a partir da repetição da dinâmica que articula esses dois elementos. No seu ideário, Giddens (2009) propôs a “regularidade” como condição básica, ou seja, realizar essa ação de maneira periódica. Esse conceito é fundamental para a compreensão da consolidação de atividades no cenário estudado, avaliando permanências e rupturas.

Além disso, provém dessa teoria o entendimento de que a “estrutura” é coagida a se manter conforme foi programada sob a fiscalização da sociedade. Isso quer dizer que, uma vez

instituída, existe a repetição e a observação da relação proveniente entre “regras” e “recursos”. O autor constatou que ocorrem movimentações de reavaliação desse engendramento. Logo, uma modificação pode surgir e reestruturar o labor sob a égide da “reflexividade”. Essa revisão desencadeia outra circunstância: “recursividade”. Para Giddens (2009, p.3), operações “não são criadas pelos atores sociais, mas continuamente recriadas por eles através dos próprios meios pelos quais eles se expressam como atores”. Portanto, alterações em torno de “regras” ou de “recursos” despontam e são avaliadas, descartadas ou incorporadas e, se não são reiteradas, desaparecerão. E é à luz desses conceitos que, a seguir, são discutidas as locações física e virtual.

4.4.2.1 Locação física: Videolocadora

Historicizar a consolidação das videolocadoras no Brasil é pertinente não só para entender o trânsito do “recurso” midiático e a reavaliação de “regras” até então existentes, mas como se logrou a “regularidade”. Em 2017, Alan Oliveira lançou o documentário chamado *CineMagia: a história das videolocadoras de São Paulo*, que relatou movimentações pioneiras do segmento na capital paulista. Sua narrativa revelou que a fita magnética e a máquina eletrônica incumbida de sua leitura chegaram ao Brasil pelas mãos de pessoas que viajavam para o exterior. Embora polêmico¹⁸⁴, notou-se um mercado de aparelhos e dispositivos lá fora que não existia por aqui. O conhecimento da existência da tecnologia propiciava pedidos desses requisitados *souvenirs* para quem estava com uma viagem marcada. Aliás, com a posse do dispositivo, produções para assistir eram buscadas constantemente. Entretanto, conhecer o viajante, depender de sua boa-vontade para realizar compras e a disposição em custear esse ingresso eram fatores importantes nesse trânsito dispendioso. Havia, portanto, uma restrição econômica. Outrossim, os cassetes não possuíam traduções nesse período inicial, resultando em um impedimento linguístico, e os padrões de sinais desencadeavam problemas na coloração, o que, mais tarde, foi assumido como função dos distribuidores, isto é, a responsabilidade pela busca das matrizes, multiplicação e legendagem.

Oliveira (2017) resgatou os primeiros empreendimentos de locação em São Paulo, além de clubes para intercâmbio. O exemplo mais notável foi de Adelino dos Santos de Abreu, vulgo Ghaba, que fundou a *Omni Video* no final da década de 1970. Os clientes manifestavam o desejo via telefone e Ghaba tentava supri-lo. Esse empreendimento erigiu aos poucos, de um cômodo

¹⁸⁴O estranhamento derivou dos embates entre estúdios e empresas de tecnologia proponentes do videocassete.

qualquer na casa de sua sócia, e se expandiu até o espaço característico. O acervo, *idem*. As trocas e empréstimos estão no cerne, tendo o segundo sobressaído em sua sucessão. O empenho daqueles que estavam encantados pelas novas possibilidades técnicas levou à superação das limitações. Na produção documental, a ação dos fundadores foi qualificada como “aventureira”. Seus idealizadores eram, a princípio, consumidores, mas os papéis foram ampliados e esse entusiasmo levou o ofício adiante. Eles vislumbraram rendimentos e aplicaram seu tempo e dinheiro na empreitada. Porém, ao contrário dos Estados Unidos, como já foi apontado, não ocorreram disputas logo no início da atividade por aqui. No país, os alugueis emergiram da avaliação de que, na periodicidade do assistir, alugar uma maior quantidade de títulos era mais viável do que a posse de poucos títulos.

Os “recursos” das videolocadoras na fase inicial no Brasil eram importados, então, na medida em que se deu início à cópiagem dessas fitas sem a supervisão dos estúdios, os direitos foram infligidos. Oliveira (2017) expôs, como exemplo, o depoimento de Antônio Fidalgo, que era proprietário da *Video Norte*, afirmando que essa empresa gerava dispositivos para locação a partir das obras encontradas na *Omni Video* no ano de 1982. Como não havia provimento e controle, a cópiagem permitiu expandir o consumo e criar o hábito de alugar, com permanências no encontrar do locador e do locatário.

Uma vez estabelecido o comércio, surgiram entidades¹⁸⁵ que exploravam a posse de licenças e buscavam superar a replicação indiscriminada. Um marco desse movimento foi resgatado pelo documentarista: em 1987, o *Conselho Nacional de Cinema* (Concine) instituiu um crucial instrumento regulatório que obrigava as videolocadoras a apresentar as notas fiscais de aquisição de VHS. São distinguidas, assim, “fitas seladas” e “fitas alternativas”, ou seja, as legais das ilegais, respectivamente, adquiridas ou não de seus detentores de direitos. Assim, a prática foi enfraquecendo de tal maneira que chegou ao ponto crítico em que “os estúdios licenciavam – ou de fato, emprestavam – um grande número de cópias às videolocadoras em troca de uma participação nas taxas de locação” (EPSTEIN, 2008, p. 214).

Passando para o final da década de 1990, sobreveio uma mudança significativa no “recurso” de registro dessas lojas: o VHS passou a ser substituído gradualmente pelo DVD, havendo um longo tempo de convivência entre eles. O VHS cai em desuso e sua fabricação é definitivamente descontinuada em 2008. Porém, as empresas de alugueis foram perdendo sua hegemonia para a notável replicação ilegal das mídias. Seu conteúdo digital estava além do que as lojas podiam oferecer em face das hierarquias de telas. Obras recém lançadas eram

¹⁸⁵Filiações das distribuidoras

encontradas facilmente, enquanto videolocadoras eram obrigadas a esperar seu momento na escala temporal.

Os gravadores se popularizaram como tecnologia ao serem acoplados aos computadores pessoais. A copiagem a partir de uma matriz era simples, sendo proveniente de capturas feitas em sessões e de furtos de bases. Dada essa facilidade, o público, que antes se dirigia até as videolocadoras, debandou-se para os camelódromos, nos quais se podiam obter o suporte com o artefato em cartaz sem a necessidade de custear uma visita ao cinema com hora marcada ou alugá-lo tardiamente. Essa multiplicação de discos assemelhou-se ao período de formação: empresas foram comprimidas por atitude similar à praticada nos primórdios, só que não mais sob a égide de empréstimos, visto que o dispositivo ilícito estava ao dispor e por preço acessível.

Filme inédito, barato e flexibilizado, porém, furtado. Essa natureza não deixava de ser identificada pelo consumidor, mas a permanência desses eventos foi possível, porque existiu uma “regularidade” da aquisição clandestina. As pessoas “refletiam” sobre as vantagens, bem como sobre os perigos da sua aquisição (GIDDENS, 2009), como, por exemplo, não ser garantida a qualidade do produto e a preservação do equipamento de reprodução. Entretanto, os “sancionamentos” eram ineficazes, com as infrações atingindo apenas produtor e vendedor. Logo, pode-se compreender a persistência da produção, da distribuição e da recepção. E foi essa comercialização que favoreceu o desmantelamento das lojas físicas. Paralelamente a esse mercado, outra forma começava a ser delineada: a entrega via rede mundial de computadores, como discutido na próxima seção.

Até aqui, foi observado o “recurso”: sua entrada, reunião em acervo e disponibilização com atualização periódica. Foi necessária a continuidade do fruir e de seu fornecimento para que a função também tivesse seguimento, no que tanto a videolocadora quanto o consumidor atuaram para constituir a prática ordinária. É importante, agora, aprofundar, segundo o ponto de vista das “regras”, algumas já referidas sobre a sistemática da entrega de vídeo doméstico.

Para ser inserida no negócio audiovisual, a locação foi avaliada como uma forma viável e, por seu potencial, tornou-se um espaço de disputas. Os principais filmes transitavam conforme os prazos previamente estabelecidos, as “janelas de exibição”, ao passo que outros tinham entradas suprimidas em algum veículo de acordo com o seu “plano de carreira”. Luca (2010) apresenta a duração desse curso em certa época:

No Brasil, até alguns anos atrás, um filme só chegaria à locadora de vídeo (*rental*) 150 dias após seu lançamento nos cinemas; à venda direta de DVD ao consumidor (*sell through*) em 180 dias, à televisão paga por demanda (*pay-per view*) em 270 dias, à televisão paga transmitida (*pay tv*) em 330 dias e à televisão aberta (*free tv*), 660 dias após o primeiro lançamento. (LUCA, 2010, p.132).

Analisando esse excerto, percebe-se que a videolocadora estava à frente de outros veículos. Essa “regra” possibilitou que a atividade de locação se estabelecesse, porém, por ironia, ao final, foi ela mesma que desestimulou sua continuidade. Isso, porque as gravações ilegais atingiram a reserva de mercado de trinta dias naquela ocasião e, em seguida, foi ocorrendo ainda mais aceleração.

O *Informe de Mercado de Janelas de Exibição* do ano de 2015, divulgado pela *Agência Nacional de Cinema*, apontou que a média de duração do deslocamento no ano do cinema ao vídeo doméstico foi de 123 dias. Essa colocação estratégica vem sendo questionada atualmente: a ordenação e a duração estão “em xeque”. Em localidades, contudo, como a França, as “janelas de exibição” foram instituídas por lei. Segundo publicação da *Folha de São Paulo* (2020), nos Estados Unidos, o intervalo atual estabelece 75 dias de exclusividade, reduzidos a 17 dias para a AMC e a Universal como excepcionalidade durante a pandemia do coronavírus.

Essa linha temporal refere-se aos lançamentos. Uma vez cumprido seu prazo de exibição, o filme vai para uma próxima tela, trânsito esse que foi sendo modelado gradualmente. Os suportes foram surgindo e as possibilidades de licenciamento sendo testadas. Paralelamente ao cinema, estava a televisão. De acordo com Epstein (2008), ela possibilitou que a projeção de filmes antigos fosse descontinuada em sessões. Em seguida, vieram a modalidade paga, as mídias móveis e a locação. Em todo caso, o que sempre moveu os estúdios foi a comercialização de licenças, seja de clássicos ou lançamentos, cuja entrada é facilitada pela sua natureza inédita. Por isso, as corporações direcionavam os títulos antigos para outras telas. No entanto, essas lojas não responderam como esperado. Nas palavras do autor: “como estas compravam poucas cópias desses filmes (que então podiam alugar milhares de vezes sem pagamento adicional), o lucro era pouco” (EPSTEIN, 2008, p.219-220). Os discos digitais compensaram com sua capacidade de acumulação de dados, reunindo artefatos.

A história do que se exhibe no cinema americano parte da aquisição de licenças, passa pela necessidade produtiva levada pela falta do que se projetar, atinge sua distribuição visando custear e lucrar com a realização, a dissociação da atividade produtiva e de exibição pela concentração do mercado, até alcançar a lógica da reexibição ao predominantemente inédito com sincronização de estreia, como sintetizado a partir de Schatz (1988). Já no ciclo da videolocadora é notada a presença de VHS e de DVD com suas respectivas máquinas de visualização. Os recintos de projeção, de locação e de venda serviram para balizar seu consumo e eram os distribuidores que forneciam a matéria de exibição.

Quadro 11 - Principais eventos envolvendo a locação física

Importações de dispositivos e fitas magnéticas
Constituição das primeiras lojas e clubes
Copiagem indiscriminada de fitas
Fabricação de equipamentos no país
Regularização das fitas proposta pelo Concine
Lançamento do disco versátil digital (DVD)
Convivência de fitas com DVDs
Copiagem indiscriminada de discos via computador

Fonte: elaborado pelo autor

Vale destacar que o videocassete sofreu um processo de sofisticação e foi relacionado à conexão. A título de ilustração, *TiVo* associou-se à *Amazon* no *Amazon Unbox on TiVo*, na oferta legal de conteúdo sob demanda no ano de 2007 (AMAZON, 2007). Claramente, o “recurso” da videolocadora provém majoritariamente do arranjo do cinema, embora assistido no mecanismo historicamente ligado à televisão.

4.4.2.2 Apropriação indevida e locação virtual

Em paralelo às tiragens clandestinas de DVDs, a conectividade foi se desenvolvendo a ponto de assegurar, atualmente, um dos principais canais de recebimento audiovisual. Contudo, existiu um percurso até se chegar à forma institucionalizada que se conhece.

A Internet, na sua versão civil, começou a se popularizar no final da década de 1990 e início dos anos 2000, com conexão discada e prevalentemente verticalizada pelo seu caráter consultivo. No princípio, os internautas utilizavam a rede mundial de computadores na qualidade de receptores de dados fornecidos por empresas, que alocavam as informações em servidores gestados por provedores. Os dispositivos de armazenamento eram de baixa capacidade, tais como os disquetes e os discos compactos, estando longe de atingir o potencial receptivo para vídeo: 1,44 MB e 700 MB, respectivamente. Com 9 GB, o disco versátil digital aumentou expressivamente, assim, as possibilidades. Ademais, como eram ferramentas “à mercê” de instituições, a horizontalidade só foi viabilizada pelo acesso dedicado e superação das posições de “computador” e de “servidor”: a máquina tornou-se capaz de requisitar e de

fornecer dados por ela armazenados, respectivamente. A compreensão do vídeo também deve ser lembrada nesse contexto.

Antes oferecidos às empresas, os servidores foram destinados para usuários comuns. No início dos anos 2000, os repositórios domésticos converteram-se em itens prestigiados, havendo proximidade nos lançamentos desses projetos: *Hotfile* (2001), *RapidShare* (2002), *YouSendIt* (2004), *MediaFire* (2005), *4Share* (2005), *Megaupload* (2005), *DepositFiles* (2006), *FileSonic* (2008) e *FileServe* (2008). Da sua nomeação, emanam os sentidos acerca das propriedades do arquivo e do compartilhamento. Esses bancos para dados foram avaliados como ideais para o intercâmbio de materiais. Todavia, do mesmo modo que a popularização, seu declínio se concentra em um mesmo intervalo: o início da segunda década do século XXI. Qual foi o motivo de sua descontinuidade? A partilha de “recurso” sem consentimento dos proprietários em seu interior, infringindo “regras”. Dessa verve, a locação virtual se aproveita para seu estabelecimento.

Em resumo, movimentos iterativos fincaram sua ação, ou seja, ocorreram muita oferta e demanda de produto, na maioria das vezes, de forma ilegal, o que levou à derrocada. Casos notórios sobre isso são rememorados até hoje, como o que ocorreu com o *Megaupload*¹⁸⁶.

Encontramos, portanto, três momentos da “proposição” tecnomediática: (a) invenção para atender a um “problema” percebido na situação social prévia àquela tecnologia; (b) deslocamento ou transbordamento para outras situações, em decorrência da disponibilidade da invenção e de sua derivação para outros usos, levando a outros desenvolvimentos tecnológicos; e, finalmente, (c) um momento em que o sistema se torna autopoietico – deixando de ser dependente de dinâmicas “anteriores” (pré mediatização), que tinham sido necessárias e suficientes para desencadear processos. (BRAGA, 2006, p.6).

Seguindo essa lógica, a expansão da memória continuou: *Microsoft OneDrive* (2007), *DropBox* (2008), *Apple iCloud* (2011) e *Google Drive* (2012) vieram associadas ao *cloud computing*. A transferência de grandes volumes de informações também se especializou, sendo o *WeTransfer* (2009) um bom exemplo. E é importante, ainda, situar o *YouTube* (2005), com assistência integrada à inserção do vídeo, envolvido em embates similares sobre a pirataria. No seu fruir, deixa de ser necessário baixar o arquivo para assisti-lo na rede: a transmissão enquanto

¹⁸⁶O fechamento deste repositório se deu em 19 de janeiro de 2012. Como antecedentes, podem-se apontar atos publicitários tentando validar sua lógica de funcionamento e discussões de dois projetos de lei para suprimir o consumo ilegal no ciberespaço: *Stop Online Piracy Act* (SOPA) e *Protect IP Act* (PIPA). De um lado da trincheira, estavam organizações sociais dos proprietários de direitos, como a *Motion Picture Association of America* e a *Record Industry Association of America*, e do outro, as novas aplicações digitais, estando o *Megaupload* entre elas. O modelo de disponibilização tornou-se sinônimo de ser combatido, citado hoje em vários termos de usos de repositórios atuais como prática a ser combatida. Naquela época, o portal se eximia da responsabilidade daquilo que era armazenado, culpando seu usuário, conduta essa comum entre seus pares. Como políticas de coibição foram insuficientes, coube como penalização a sua descontinuidade.

se recepciona tornou-se alternativa ao descarregamento total do arquivo, que era o mote dos arquivos do começo do século XX.

A binaridade do produto e do meio permitiu ao arquivo transitar, despreendendo-se de uma materialidade que servia até então para seu deslocamento. Entretanto, não se tinha velocidade de transmissão e de armazenamento capazes de dar sustentação ao seu movimento na Internet em seus primórdios. Superado essa condição, tornou-se fácil não só encontrar o registro como também replicá-lo. A apropriação do “recurso” que ocorria na forma física foi intensificada no ambiente virtual, a destacar, sob a ação de fãs. Como algumas produções não chegavam até o espectador pelos meios tradicionais ou apareciam tardiamente, o material passou a ser subtraído de transmissões e compartilhado em grupos digitais, unidos pela afinidade e possibilitados pelas redes sociais, listas e fóruns de discussão.

Nessa descrição do período que sucede as videolocadoras e antecede a consolidação dos inúmeros serviços de *streaming*, foram encontradas melhorias que propiciaram continuidades no conectar, processar, transmitir, capturar, alocar, encontrar, publicizar, consumir, legendar e interagir entre pares. Com o licenciamento da obra, introdução em servidor e a comercialização de assistência, não é mais a memória o principal produto a ser vendido, mas uma experiência com artefatos do seu interior.

Dado que as “janelas de exibição” constituem uma rotina distributiva, principal “regra” da indústria audiovisual, as aplicações digitais precisaram demonstrar viabilidade para adentrar esse arranjo. Por exemplo, Ted Sarantos, da *Netflix*, revela as dificuldades nesse processo:

O uso de janelas também nos apresentou um desafio quando entramos pela primeira vez no negócio de *streaming*. Todos os grandes estúdios possuíam acordos de *pay-TV*, que normalmente concediam aos canais premium e às redes a cabo os direitos exclusivos para os lançamentos importantes por um período de nove anos após o lançamento do DVD. Para nós, isso bloqueou todos os principais lançamentos de filmes de nossos negócios por nove anos. Fomos forçados a licenciar títulos que estavam nos cinemas dez anos antes. Então, como inovadores clássicos, começamos com um produto - nosso negócio de *streaming* - que atendia às necessidades de apenas alguns consumidores. Foi apenas um complemento ao nosso negócio de DVD. Não custou extra; na época, não valeu a pena pagar extra. Mas porque nós oferecemos, as pessoas começaram a desenvolver o hábito de assisti-lo. Em seguida, o conteúdo melhorou, a entrega melhorou - não houve mais *buffering* - e o ambiente de licenciamento foi aberto. Nós compartilhamos um acordo de licenciamento com a Starz, que ajudou a encolher o prazo de nove meses (...) Foi uma nova janela que criamos com redes de transmissão e canais a cabo para licenciar seus shows em um modelo de temporada. É um mercado especialmente grande para canais a cabo. (CURTIN; HOLT; SANSONO, 2014, p.133-134, tradução nossa).¹⁸⁷

¹⁸⁷Texto original: “Windowing also posed a challenge to us when we first entered the streaming business. Every major studio had a pay-TV deal, which typically grants premium channels and cable networks exclusive rights to major releases for a period of nine years following the DVD release. For us, that blocked every major movie release from our business for nine years. We were forced to license titles that were in theaters ten years earlier. So, as classic innovators, we started out with a product—our streaming business—that addressed the needs of only

No século XXI, essa “regra” passou a ser questionada pelo público. Qual é a razão da morosidade na entrada de conteúdos nas telas do país? Por que esperar essa chegada pelos meios tradicionais se há mecanismos que permitem obtê-lo de forma mais ágil e sem sancionamentos? O nível de reflexividade superior vai em oposição à manutenção de “rotinas”, tanto do meio como da lógica de distribuição. Por isso, passam a ser desenvolvidas estratégias, tais como as estreias simultâneas e a diminuição desses intervalos, empregadas para minimizar os danos da pirataria.

Entre rupturas, há continuidade na “regra” e no “recurso”, televisivo e cinematográfico, ao mesmo tempo em que se baixam filmes e séries que são vistos também em computadores ou em outros dispositivos.

4.4.3 Racionalidade, Consciências e Rotinas

Objetivos instituem atividades, as quais surgem por alguma razão e com acertado incentivo permanecem - os termos “racionalidade” e “motivação” denotam essas premissas na reflexão de Giddens (2009). O contínuo rememoração seria exaustivo, ou seja, a necessidade de enunciar sobre entendimentos em cada agir, por isso, o sociólogo britânico apresenta dois conceitos para marcar quando se externam e quando não se externam essas objetivações: “consciência discursiva” e “consciência prática”, respectivamente. Embora não seja declarada, a sabedoria é reconhecida em ambas as situações. Na sua visão, indivíduos “sabem (creem)” acerca das condições sociais, incluindo especialmente as de sua própria ação, mas não podem expressar discursivamente” (GIDDENS, 2009, p.440).

Ao examinar as razões das funções encontradas nessa esfera de ação, pode-se elencar: o distribuidor almeja o maior número de transações de mídias de armazenamento e de licenças digitais, fazendo escoar a obra por mais tempo, enquanto perdurar sua vida útil; a loja tem como propósito angariar quantidade significativa de empréstimos; a plataforma objetiva mercenciar assinaturas ou obras individuais quando classificadas como um negócio principal¹⁸⁸ e, para manter o usuário, são levantados dados de assistências, produzidos e licenciados artefatos condizentes; e o locatário quer se desvincular da agenda midiática e ampliar possibilidades de

a few consumers. It was just an add-on to our DVD business. It didn't cost extra; at the time, it wasn't worth paying extra. But because we offered it, people started developing the habit of watching it. Then the content improved, delivery improved—no more buffering—and the licensing environment opened up. We shared a licensing agreement with Starz, which helped shrink that nine-year window down to six months (...) It was a new window we created with broadcast networks and cable channels to license their shows in a season-after model. It's an especially great market for cable channels”.

¹⁸⁸Quando o serviço é oferecido como elemento acessório, o objetivo é flexibilizar a assistência do meio principal.

seleção, no que a personalização da experiência e conteúdos diferenciados são os elementos que justificam sua ação, isto é, o sair de casa ou o acionar desses servidores. Tendo isso em vista, é a lucratividade que instiga as movimentações dos dois primeiros polos, enquanto a busca por entretenimento custeia a prática do terceiro.

Nesse sentido, ir à videolocadora é uma ação determinante para se ter sucesso em outra prática: a assistência. Com algum ou nenhum título ou gênero em mente, reservado ou não, desloca-se para o recinto, conversa-se sobre as produções ali ofertadas, caminha-se entre as prateleiras com filmes separados por gêneros, segura-se a embalagem entre os dedos e lê-se sua sinopse. As estrelas sobressaem nas ilustrações. Escolhido o conteúdo, permanece-se com ele de acordo com o tempo estipulado pela empresa. As idas continuam assíduas enquanto o resultado da avaliação do locatário indicar viabilidade. Porém, essa “consciência discursiva” foi desmotivando-o a permanecer seguindo o trajeto, uma vez que a pirataria, seja de DVD ou virtual, passa a integrar o seu processo reflexivo. Quem frequenta ou frequentou esses recintos possuía a sensação dessa estabilidade fundadora que permaneceu em evidência por trinta anos, dos anos 1980 aos 2000. Hoje, essa sensação já não mais existe, a resistência e o declínio das videolocadoras são sentidos por quem se dirige aos escassos empreendimentos do ramo.

Ora, as práticas são ordinárias, isto é, elas são realizadas com certa assiduidade por indivíduos que dedicam parte de suas agendas para executá-las. Constitui-se, dessa forma, uma “rotina”, referência para situações no dia a dia. De fato, viver “envolve uma segurança ontológica, que expressa uma *autonomia do controle corporal* no âmbito de *rotinas previsíveis*” (GIDDENS, 2009, p.58) e a “a rotina funda-se na tradição, costume ou hábito” (GIDDENS, 2009, p.101). Essa definição associa-se com a “consciência prática”:

os seres humanos são altamente instruídos no que diz respeito ao conhecimento que possuem e aplicam na produção e reprodução de encontros sociais cotidianos; o grande volume desse conhecimento é, em sua maioria, de caráter mais prático. (GIDDENS, 2009, p.25).

O que justifica, então, o deslocar até uma locadora ou a assinatura de um serviço online? Por que essas vivências são escolhidas em detrimento de outras? Quais são as razões que justificam seu custeio? Por que se seleciona determinada obra para fruir? Esses são alguns questionamentos realizados durante o curso dos acontecimentos, reflete-se na tomada de decisões, medita-se sobre o que e como é oferecido o conteúdo pela mídia. Ou seja, há a predominância de uma “consciência discursiva”, embora rotinas possam surgir quando o agir torna-se regular. Logo, uma vez assinado ou conquistado o hábito de ir à locadora, as reflexões surgirão motivadas pelo quesito financeiro ou pela qualidade no disponibilizado. Quanto ao

serviço online, as ações meditadas consistem em acionar o dispositivo e iniciar o produto. De conteúdos historicamente apresentados sob a égide da grade horária de programação de forma seriada emanam praticidade e contatos espontâneos. E nas capturas domésticas a “consciência discursiva” também aparece: reflexividade na possibilidade de gravar, sobre o que gravar e no disponibilizar para os demais.

Em arranjos estáveis, é possível perceber a “institucionalização”. Isso quer dizer que a estrutura enraizou-se, o regimento tornou-se sólido e seus bens necessários: “aquelas práticas que possuem maior extensão espaço-temporal, dentro de tais totalidades, podem ser designadas como instituições” (GIDDENS, 2009, p.20). Logicamente, há o espaço. Quando essa qualidade sobressai, fala-se em “regionalização”. Dentro desse parâmetro, desdobram-se a delimitação, a qualificação e a duração do evento em níveis que se elevam considerando o enrijecimento de ações: “reuniões sociais” até “ocasiões sociais”.

As videolocadoras existem até hoje. São mais de quarenta anos de exercício contínuo, mesmo com alterações em formatos, colocados à disposição do público em suas prateleiras, cujo grande símbolo institucional foi a *Blockbuster Inc* pela sua penetrabilidade internacional. A atividade ainda possui a estrutura fundamental: entrada e saída de dispositivos por algum vintém. A espacialidade singular no âmbito urbano, entretanto, contrasta com a modalidade virtual. Do local urbano característico, chegou-se ao ciberespaço, que inviabiliza uma delimitação similar.

Fazeres iterados tornam-se “instituições”. O que se faz? Por quê? Com o quê? Regido por quem? Esses questionamentos traduzem “racionalidade”, “motivação”, “recurso” e “regras”. Da frequência e da localidade, “regularidade”, “rotinas” e “regionalização” aparecem. Por fim, o nível de entendimento na execução revela as “consciências”.

Para avaliar as formas de vídeo sob demanda como “nova televisão” ou “novo cinema”, é preciso superar comparações com modos institucionalizados ou hegemônicos. Isso, porque a confrontação com modelos reduzidos ou consolidados suprime seu caráter dinâmico. O adjetivo indica ruptura, enquanto a vinculação com meios clássicos, algumas continuidades.

A adjetivação sinaliza que muita coisa foi modificada, mas a cessão provisória de direitos para exibição no lar permanece com prazos maiores e grande volume de títulos. Sem contar, é claro, que engloba produções de grande orçamento exclusivas. Como similaridades encontradas no processo, têm-se: o ideário da flexibilização defendida por um novo meio, seu conteúdo fundador (televisivo e cinematográfico), a apropriação indevida (pirataria), a superação do distribuir para o circular pela perda do controle das matrizes, além de produção própria.

4.5 Da estruturação à midiaticização

A teoria da estruturação permitiu avaliar empresas que ofertam vídeos sob demanda. Já a tese da midiaticização oferece a possibilidade de leitura dessas mesmas relações sob a luz dos meios, hoje encontrados institucionalizados, como demonstrado abaixo, ressaltando o caráter comunicacional.

Influência, impacto, consequência, alteração, transformação, intervenção, repercussão ou reestruturação provocada pela mídia: este é o princípio do pensamento, um fenômeno distinto do indicado pelo vocábulo “midiático”. No processo de composição de palavras, a normatização da Língua Portuguesa estabelece que a desinência “izar” deve ser conectada exclusivamente aos vocábulos terminados em “ico”, “ismo” e “ista”, conforme explicou Vânia do Nascimento Duarte. Esse resgate é importante para entender uma provável origem de “midiaticizar”, ou seja, um desdobramento de “midiático”, termo derivado da união das partículas “mídia” e “ático”, esta denotando “relacionamento”. Pode, também, ter sido originada das expressões francesas “*médiatiser*” e “*médiatique*”, cujos sufixos apresentam as mesmas raízes dos equivalentes em português, além do idêntico radical.¹⁸⁹ Os conceitos retratam laços com comunicabilidades, entretanto, na midiaticização, não basta o trânsito ou o pertencimento a esse universo, é preciso que o instrumento e/ou gêneros alcancem outras esferas e causem mudanças significativas no estado da atividade, conforme a tradição nórdica aqui descrita. O viés técnico e discursivo dessa abordagem permite avaliar o evento como um todo, indo além da perspectiva enunciativa da escola brasileira.

Nesse viés, o pensamento de Stig Hjarvard (2014) propõe lançar o olhar em espacialidade ajustada pela técnica, isto é, sua presença causa alguma ação transformadora. Os vínculos estudados devem possuir o nível de permanência e de organização intermediário. Devem-se averiguar as alterações nas relações de poder entre entidades, ao menos uma delas sendo de natureza midiática e, como objetivo fundamental, “compreender de que forma as instituições sociais e os processos culturais mudaram de caráter, função e estrutura em resposta à onipresença dos meios de comunicação” (HJARVARD, 2014, p.15). Meditando a respeito do funcionamento das corporações, Hjarvard (2014) reproduz uma passagem de Gudmund Hernes (1978) para demonstrar o seguinte fim comum: “do ponto de vista institucional, a pergunta fundamental é: como a mídia altera os mecanismos internos de outras entidades sociais e suas relações mútuas” (HERNES, 1978 apud HJARVARD, 2014, p.24).

¹⁸⁹Segundo o *Wikcionário*, o sufixo “iser” corresponde ao “izar”, ambos provenientes do latim “*izare*” ou do grego “*izein*”. Já “ique” associa-se à “ico”, com origem latina “*icus*”. Vale indicar que “ico” manifesta os sentidos de semelhança, pertencimento e diminuição, enquanto “izar” indica um ato.

De início, Hjarvard (2014) discutiu o desenvolvimento da instituição com sua tecnologia: como advém e como permanece ao longo do tempo. Essa ferramenta se desenvolve e se liberta parcialmente à proporção que sugere, abastece e impõe seu uso progressivamente. Assim, descreve-se não só o expediente midiático e seu entorno, mas também sua oferta e sua procura, saindo da capacidade de propiciar elos ou agir no imaginário a determiná-los, ora fornecendo auxílio para usufruir, ora esse usufruto sendo exigido.

Parcela significativa de sua influência decorre de um fenômeno bilateral em que a mídia torna-se *parte integrante* do funcionamento de outras instituições, ao mesmo tempo que alcança certo grau de *autodeterminação e autoridade*, obrigando tais instituições, em maior ou menor medida, a submeter-se à sua lógica. (HJARVARD, 2014, p.16).

Prosseguindo com a explanação, Hjarvard (2014) demonstrou mudanças no *status quo* de mídias no curso do seu desenvolvimento, processo marcado por uma emancipação gradual. No seu entendimento, elas atendiam a objetivos particulares de certa dinâmica no início e, em seguida, passaram a responder ao interesse público. Hoje, com o viés mercadológico e com sua profissionalização, elas aliam a coletividade aos seus propósitos. Dessa forma, o exame organizacional do autor vai da subordinação, técnicas como “*instrumentos nas mãos de outras instituições*” (HJARVARD, 2014, p.46), à semiautonomia, com as corporações sob a tutela de empresas midiáticas.

Conforme apontado em excerto anterior, a “lógica da mídia” é implantada nas interações, “*modus operandi* institucionais, estéticos e tecnológicos adotados pelos meios de comunicação, incluindo a forma como distribuem os recursos materiais e simbólicos e operam com a ajuda de regras formais e informais” (HJARVARD, 2014, p.36). Logo, a inspiração giddensiana do autor pode ser notada nesse e no trecho abaixo, com o bem comunicacional sendo levado para outra dinâmica e, com ele, seus regimentos:

mediatização implica uma crescente dependência por parte das instituições em relação aos recursos controlados pelos meios de comunicação, de modo que, para obter acesso a tais recursos, terão as instituições de submeter-se algumas das regras pelas quais operam esses meios. (HJARVARD, 2014, p.45).

Na leitura de Hjarvard (2014), há duas formas de mediatização: direta e indireta. Segundo ele, “mediatização direta remete a situações em que uma atividade antes não mediada adquire uma forma mediada” (HJARVARD, 2014, p.40). O autor ilustrou a mutação com as operações bancárias, realizadas na modalidade conectada, além das peças de xadrez e blocos de construção do brinquedo *Lego*, que podem ser manipulados digitalmente. Já a “indireta ocorre quando uma

dada atividade passa a ser cada vez mais influenciada – em sua forma, conteúdo, organização ou contexto – pelos símbolos ou mecanismos midiáticos” (HJARVARD, 2014, p.41) e “não afeta necessariamente o modo como as pessoas executam uma dada atividade” (HJARVARD, 2014, p.42). Ademais, ele apontou a domesticação de entidades com essa proximidade cotidiana ou virtualização¹⁹⁰, sua sujeição, transformação e estabilização sob a égide de prerrogativas midiáticas organizadas que gozam de relativa autossuficiência.

Enfim, a corrente nórdica da midiatização centra nos relacionamentos e em sua gestão. Avalia o desenvolvimento e a subordinação a um recurso. Mais do que isso: erige estrutura corporativa em torno da funcionalidade que ocasiona sobreposição de atividades às perspectivas dos meios. É mais do que introduzir a técnica e/ou conceito, é tornar-se dependente deles, transformando uma praxe e gerando outras dinâmicas.

Mobilizado na teorização de Hjarvard (2014), o estudioso alemão Winfried Schulz (2004) expôs um método de análise do processo de midiatização a partir de quatro etapas. No primeiro momento, a atividade é dilatada com a inserção de expediente. Seguindo perspectiva mcluhiana, Schulz (2004) ressaltou que “a comunicação humana é limitada em termos de espaço, de tempo e de expressividade; a mídia reduz essas distâncias espaciais e temporais”¹⁹¹ (SCHULZ, 2004, p.88, tradução nossa). Posteriormente, o pesquisador alemão notou que a ramificação sobressai diante da ação originadora, superando-a: “atividades de mídia não só estendem e (parcialmente) substituem atividades não-mediadas; também elas se fundem e se misturam”¹⁹² (SCHULZ, 2004, p.89, tradução nossa). Após ajustes, estabiliza-se a operação.

Ao final desta mirada, são apresentadas como questões basilares extraídas da teorização:

- Qual é o âmbito estudado, seus atores, papéis desempenhados e hierarquização clássica?
- Como era feita a interação na sua forma tradicional e como é realizada atualmente?
- Quem abastece tradicionalmente a espacialidade com conteúdos? E com a midiatização?
- Quais são os novos atores e papéis desempenhados?
- Quais são as modificações nas relações de poder com a presença desses agentes?
- Como a empresa comunicacional se desenvolveu e se adequou às demais?
- Qual é a função usurpada pela instituição midiática?
- Há processo de midiatização? É direto ou indireto? Constitui-se uma interface no lar?
- Qual é o recurso absorvido pela instituição e que é controlado pela empresa de mídia?

¹⁹⁰ Abstrai-se a materialidade pela absorção da proposta pelas tecnologias da informação e comunicação (TIC).

¹⁹¹ Texto original: “*human communication is limited in terms of space, time and expressiveness; the media serve to bridge spatial and temporal distances*”.

¹⁹² Texto original: “*media activities not only extend and (partly) substitute non-media activities; they also merge and mingle with one another*”.

- E a que regra, conseqüentemente, ela é obrigada a se submeter?
- Como a instituição comunicacional concorre com as demais? Quais são as disputas?
- Como ocorreram as fases da midiática “extensão, substituição, fusão e acomodação” (HJARVARD, 2014, p.30) na esfera seguindo a perspectiva de Winfried Schulz (2004)?

Dessa forma, a ação midiática referida pelo verbo correspondente “mediatizar” pode ser traduzida como trânsito de ferramentas de natureza comunicacional material ou imaterial (com as respectivas diretrizes) para campos sociais compostos por outras, substituindo-as e criando relações de dependência; realização de préstimos com arbitragem externa dos bens cedidos.

4.5.1 A mediação e o vídeo sob demanda

Historicamente, as videolocadoras e plataformas virtuais são formas institucionalizadas que derivaram de ocorrências marginais: cópiagem de fitas e pirataria digital. Nesse contexto, elas não emergiram como iniciativas dos criadores das obras que reúnem, mas da exploração de terceiros: aventureiros, empresários, fãs e usuários transgressores. Entretanto, é preciso reconhecer que ocorreram desestímulos no processo fundador, a contenção por meio de questionamentos legais ao invés da extensão, que é o primeiro estágio da mediação do processo comunicacional (SCHULZ, 2004).

4.5.1.1 Locação física

Na modalidade física, foram observadas disputas em torno da possibilidade de se gravar e, em seguida, de se alugar mídias com gravações. Também ocorreram conflitos institucionais entre produtores de conteúdo e desenvolvedores de tecnologia (EPSTEIN, 2008), além das contestações sobre a existência de estabelecimentos de locação (WASSER, 2001). Há, ainda, a questão da venda de dispositivos para o público e, no cerne desses enfrentamentos, a apropriação do recurso audiovisual e o debate sobre os limites dos direitos de propriedade como regimento. Detinha-se a técnica de registro, acomodação e leitura, mas seu objeto efluía de outra esfera de ação. Essa dependência atingia também as videolocadoras e as lojas de mídias. Nesse ínterim, algumas empresas licenciavam filmes para venda em fitas, outras tentavam impedir que seus títulos fossem extraídos do fluxo de transmissão televisivo por gravadores, a maioria questionava os aluguéis. Rememorando esses eventos, denotou-se que o método de fixação entrou em declínio, mas o ato de disponibilizar persiste até os dias atuais.

Foram vistas como relações institucionais para aplicação dessa teoria: ramo eletrônico e produtores, videolocadoras e produtores, assim como as videolocadoras e demais meios. Como todos possuem natureza midiática, é preciso apontar quem são os agentes externos ou emergentes que chegaram à espacialidade e causaram as mudanças. Suprindo a demanda tecnológica, a indústria eletrônica encontrava-se paralelamente à de entretenimento, arena de tensões e de negociações, de cooperação e de competição. Eram apresentadas propostas para empresas e/ou sociedade. Cada uma centrava em um expediente: as obras e as ferramentas, nessa ordem. O mecanismo doméstico foi inserido à margem dos conglomerados como versão derivada da usada na cadeia profissional. Já a cessão de obras para venda em fitas foi negociada internamente, com alguns proprietários aderindo, ao passo que outros resistindo.

O acirramento inicial deveu-se à investidura desses projetos contra uma relação de poder. Tanto o ingresso do instrumento de reprodução e de gravação como a comercialização de magnéticos, seja para venda ou locação, atingiu o controle do bem, que envolve a ordem e a duração da sua colocação nas inúmeras telas. Esse procedimento é gestado pelo distribuidor, função que, em princípio, é associada ao produtor. Assim, batalhas judiciais tiveram desfechos favoráveis às empresas de tecnologias, por isso não havia muito o que fazer, a não ser pensar em novas estratégias para minimizar seu impacto. O equipamento permaneceu com existência parasitária, isto é, sem autonomia, até que importante fato ocorreu em 2007: uma das empresas desse setor, *TiVo*, aliou-se à *Amazon* para ofertar artefatos (AMAZON, 2007), deixando de ser um mecanismo puramente de captura de material alheio no fluxo televisivo.

No tocante à venda de VHS e de DVD, as distribuidoras criaram negócios acessórios para esse licenciamento. Elas foram assimiladas e, conseqüentemente, a formatação da obra ocorreu sob o critério do seu propositor. Ademais, foi definido seu período de entrega entre as “janelas de exibição”. A relação de dependência é recíproca entre os participantes: os criadores arbitram sobre o que, quando e por que comercializar, extraindo direitos de autoria, enquanto a vertente eletrônica garante de apetrechos, ambos à mercê de recursos alheios. Já as lojas necessitavam deles conjugados. Embora averiguadas mudanças na conjuntura, esse acesso não conseguiu se emancipar, utilizado para suprir expectativas de produtores e desenvolvedores de tecnologia.

Como consequência da venda de dispositivos, adveio sua locação¹⁹³. Nesse contexto, as disputas foram entre videolocadoras e produtores com sancionamentos a favor das primeiras. Elas entraram no campo, tornando-se um novo ator entre produtor, distribuidor, operador, exibidor e emissora, cada um deles cumprindo um papel específico: criando, comercializando,

¹⁹³O conceito de *affordance* pode ser rememorado para explicar esse surgimento (GIBSON, 1979).

entregando, exibindo em salas próprias e veiculando para os lares, respectivamente, seguindo a hierarquia¹⁹⁴. Com as tensões amenizadas, as videolocadoras foram integradas à organização distributiva após conquistarem seu direito de existir, de legalizarem suas cópias e de se provarem rentáveis nesse período de constituição. Entretanto, seu bem permaneceu vinculado ao arranjo clássico, ou seja, sem gozar de autonomia. A alta rentabilidade (EPSTEIN, 2008) propiciou uma posição privilegiada entre as “janelas de exibição”, participando do comércio antes restrito aos meios tradicionais, mas elas precisaram se submeter às regras do jogo. Desse modo, é evidente uma renovação na área, mas não houve sobreposição de dinâmicas após a estabilização do processo.

Os proprietários de conteúdos extraíram seus privilégios dessa faceta de negócio, ainda que a relação tenha permanecido hostil. Isso deveu-se à ausência de domínio dos criadores nessa instância, embora mantivessem controle pelo uso do seu bem (EPSTEIN, 2008). Disputas foram vistas da gênese até o declínio, por mais lucrativo que tenha sido o segmento. Empresas, como a *Sony* e a *Victor Company of Japan*, criadoras dos padrões *Betamax* e *VHS*, respectivamente, concorreram, nos anos de 1980, pela modelagem do vídeo, apresentando oportunidades em torno de suas criações para o âmbito audiovisual. Como participantes extrínsecos, eles foram inicialmente combatidos e posteriormente tolerados à duras taxas.

O prolongamento do assistir para o público é evidenciado nessas ações ao aplicar as fases citadas por Schulz (2004). Mesmo com as repreensões, verificou-se uma expansão. Os produtos veiculados na televisão adquiriram tempo maior de permanência com as gravações domésticas. Substituíram ou usurparam esporadicamente assistências, mas não superaram esse meio. Sob o mesmo viés, as emissões de filmes na TV não sobrepuseram o cinema. No escalonamento, eles já passaram por suas sessões. Se existiram obras dessa mídia que não foram projetadas, isso pode ser explicado por muitos fatores, entre eles, o planejamento da distribuidora. No caso, essa transmissão supriu uma recepção cinematográfica. Filmes foram escoados exclusivamente em mídias móveis ou em circuitos de arte. Para eles, foram novas possibilidades de inclusão. Por fim, a videolocadora e as lojas de venda não substituíram o cinema como meio. A maioria dos filmes ali encontrados já foram projetados e serão ou foram veiculados na telinha, a depender da durabilidade do invólucro. É preferível ressaltar o incremento de licenciamentos e exibições ao invés de falar em substituições midiáticas. Muito embora a saída tenha sido modificada, a entrada não foi. Essas localidades ampliaram as possibilidades de recepção no tempo e espaço, mas não substituíram a atividade principal de feitura (SCHULZ, 2004). Se não são os mesmos

¹⁹⁴Algumas dessas funções podem ser cumpridas dentro da mesma corporação.

títulos, são outros com a mesma descendência. Abriu-se apenas um novo elo na cadeia de distribuição.

4.5.1.2 Locação digital

A memória é uma ferramenta intrínseca dos processos informacionais, contudo se tornou um serviço especializado. Inúmeras empresas que propiciavam esse bem ficaram em evidência nos 2000, principalmente, porque internautas capturavam arquivos e compartilhavam nesses repositórios para acesso dos demais. Assim, na versão digital de locação, os embates ocorridos eram centrados em torno do disponibilizar um produto de terceiros em bancos de dados. Como conexões levantadas para o exame da teoria da midiaticização, estão os atritos entre os produtores e esses repositórios, além da concorrência entre as plataformas.

Tanto nos primórdios da locação física como na locação digital, surgiram instrumentos que permitiam a manipulação de bens de terceiros. É importante distinguir a razão dos conflitos. No primeiro caso, os produtores questionaram a existência da técnica de gravação, contestando sua existência. Em seguida, combateram os alugueis como seu desdobramento, obtendo sanções desfavoráveis. Já no seu modo digital, a divergência foi pela utilização desregrada de usuários nos ficheiros, cujos gestores se esquivaram da responsabilidade de controlá-los. Embora esse processo tenha sido moroso, os produtores obtiveram inúmeras vitórias no âmbito legal: alguns repositórios foram fechados e outros remodelados, casos entre os quais o mais notório foi contra o *Megaupload*. Antes centrada na técnica, essa discussão girou em torno do uso transgressivo. Vale salientar que foram encontrados questionamentos parecidos em torno do *Youtube* (2005) na sua origem.

Ordinariamente, produtores e distribuidores determinam as entradas de obras nas mídias. Como novos atores, os apropriadores e os proprietários dos bancos de dados foram encontrados nesse campo. Por meio dessa memória, os internautas romperam com o domínio dos produtores, disponibilizando seus conteúdos. A colocação, que é função do distribuidor, foi usurpada pelos usuários e a forma de interação, que se dava através do escalonamento midiático, foi superada com o advento desse meio de acesso clandestino. Desse modo, essa forma de obtenção se abriu e permanece residual até os dias atuais¹⁹⁵. Não foram notadas alterações no provimento, ou seja, na origem de artefatos, o que se constata são a dilatação do assistir, a superação de assistências

¹⁹⁵Cazani Júnior (2020) notou o trânsito entre consumo legal e pirata quando existem atrasos na disponibilização institucional no caso do seriado *RuPaul's Drag Race*.

e um novo ponto de exibição. Todavia, o âmbito tem procurado conter o consumo marginal. Ele pode acarretar substituições de alguns acessos, mas a instabilidade permeia o curso pelo evidente monitoramento.

Este trabalho, entretanto, defende que os serviços de vídeo na sua forma institucionalizada são decorrências dessa movimentação pirata. Já no começo do século XXI, existia um consumo via servidor de vídeo próximo ao visto atualmente. A diferença fundamental é que o produto disponibilizado era originado da apropriação ao invés de licenciamento ou de produção própria. Ademais, o arquivo passou a transitar mais entre instituições e menos entre os usuários, que vão até a espacialidade digital específica onde o arquivo está disponível.

A partir de um exame da listagem publicada pela *Agência Nacional de Cinema* (Ancine) intitulada *Serviços de Vídeo Sob demanda disponíveis no Brasil*, em 2018, foram identificadas inúmeras origens de ramificações. Como pode ser visto no quadro que segue, diferentes funções da cadeia do negócio audiovisual possuem aplicações cujos serviços podem substituir fruições. O meio principal tem flexibilizado sua recepção com essas propostas acessórias, objetivando manter seu público. Esse resgate permitiu compreender a vinculação com a televisão, visto que a maioria das aplicações derivam do seu negócio.

Quadro 12 - Serviços oriundos de estruturas clássicas distributivas

Origem	Nome do VOD
Canais de televisão aberta	<i>R7 Play, Globo.tv+ e OldFlix</i>
Canais de televisão fechada	<i>AXN, Canal A&E play, Canal Sony, Cartoon Network Go (CN Go), Play MeuLifetime, Play Seuhistory, Space Go, TNT Go, Fish TV, Watch ESPN ou ESPN Play, Philos TV, NBA TV, Cinemax Go, + Bis e Telecine On</i>
Programadoras de televisão fechada	<i>Fox Play - FOX+, HBO Go, Globosat Play, Cracle e Esporte Interativo Plus</i>
Empacotadora de canais de televisão	<i>PlayPlus</i>
Operadoras de televisão fechada	<i>Clarovideo, Sky Online, Vivo Play, Net Now e Oi Play</i>
Festivais	<i>My French Film Festival</i>
Locação de dispositivos móveis	<i>Netflix e Netmovies</i>

Fonte: elaboração do autor

Outrossim, há plataformas desconexas do setor, com produção própria e/ou licenciada, conforme elencadas no quadro a seguir. Se existem novos financiadores, podem ser geradas outras representações; com espaços cada vez mais conhecidos, essa importância pode refletir na arena midiática.

Quadro 13 - Novos atores e serviços de vídeo sob demanda

Origem	Nome do VOD
Ativismo	<i>Afroflix e LibreFlix</i>
Instituições Sociais	<i>Videocamp</i>
Instituições Religiosas	<i>Univer Video</i>
Empresas de Tecnologia	<i>Microsoft Movies & TV, Xbox Video, Sony Video Unlimited, Enterplay, Google Play e iTunes Store</i>
Rede social, sites, sites de compartilhamento e comunidades	<i>Mubi, Vimeo, Vevo e YouTube</i>
Aplicativos digitais	<i>Planet Kids e Babidiboo.tv</i>
Oferta Digital	<i>ScapCine, Looke, SmartVOD, Amazon Prime Video e ChunchyRoll</i>

Fonte: elaboração do autor

4.6 *Netflix* como estrutura midiaticizada

Conceituar a *Netflix*, hoje, é relativamente simples: uma empresa que negocia acesso via conexão para um catálogo de conteúdo audiovisual. Ela investe na aquisição de direitos e na criação de produtos sob a égide de seus algoritmos. Mas, essa companhia teria apresentação similar caso fosse considerado o início de sua trajetória? Na sua gênese, ela era uma loja de aluguel de dispositivos versáteis digitais (DVDs), que eram selecionados na rede e entregues pelo mercado postal. Logo, a partir dessas descrições, são assinaladas mudanças em torno da atividade fim da corporação, na natureza do artefato, no seu uso e no recebimento de conteúdos. Gradualmente, ela foi deixando de ser uma empresa digital com produto material de terceiros para ser um empreendimento virtual na íntegra, com obras próprias e licenciadas.

Reed Hastings (2007) questionou a durabilidade da mídia até então usada: “o DVD não é formato de cem anos, as pessoas imaginam qual será o segundo ato da *Netflix*”.¹⁹⁶ Além disso, percebeu que a rede mundial de computadores favorecia atividades de gerência e de recepção: “acreditamos que o aluguel de filmes na Internet representava o futuro, primeiro como modo de melhorar o serviço e a seleção, e depois como meio de entrega”. Por fim, ele ressaltou a necessidade de se ter cautela na implantação de novas técnicas com necessidade de se constituir a “regularidade” (GIDDENS, 2009): “a adoção de filmes on-line pelo consumidor convencional levará vários anos devido a obstáculos de conteúdo e de tecnologia” (HASTINGS, 2007).¹⁹⁷ Ora, vigorou por cerca de dez anos (1997-2007) apenas o aluguel de DVDs e, de fato, foi

¹⁹⁶Texto original: “DVD is not a hundred-year format, people wonder what will Netflix’s second act be”. Tradução nossa.

¹⁹⁷Texto original: “while mainstream consumer adoption of online movie watching will take a number of years due to content and technology hurdles, the time is right for Netflix to take the first step”. Tradução nossa.

necessário um intervalo de tempo para que a novidade do virtual se tornasse ordinária. O estímulo para a transição veio a partir da gratuidade de uma quantidade de horas mensais que foram oferecidas ao assinante da modalidade convencional. Com a consolidação e predomínio da nova forma de recebimento, a anterior foi descontinuada.

A *Netflix* serve para ilustrar como a videolocadora, que se sujeitava a outras instituições, emancipou-se. No primeiro momento, a empresa adquiria mídias móveis de armazenamento de distribuidoras e comercializava seu aluguel, notando-se uma dependência produtiva e sujeição aos atores clássicos do âmbito audiovisual. Porém, paralelamente, estendeu sua funcionalidade ao ciberespaço, absorvendo os bancos de dados em sua estrutura e fornecendo acesso pela rede. Para a constituição desse empreendimento, licenciou obras do canal por assinatura *Starz* como primeira operação. Nesse contexto, ela ampliou recepções, da mesma forma que, hoje, muitas propostas diretamente vinculadas aos canais fazem.

Dessa maneira, a função da *Netflix* foi sendo alterada de locadora de DVDs para canal de assistência. Ocorreu a “virtualização” da sua entrega - antes viária e postal - para virtual, cujos desdobramentos manifestaram-se desde o uso limitado de mídias de filmes ao acesso ilimitado, além da superação da duração do tempo de traslado, tornando-se instantâneo o acesso.

Ao mesmo tempo que ela se submeteu à informática, foi mudando seu *status quo* frente às empresas do setor. Se ela dependia exclusivamente dos licenciamentos, hoje, parte de seu catálogo provém de investimentos próprios. Além de licenciar para exibir, ela produz e distribui obras criadas, distanciando-se do estado de sua origem. A natureza criativa poderá atingir as representações se seu olhar for distinto dos demais. Como espaço, angariou uma importância pela quantidade de assinantes e pelas premiações do gênero. Antes apenas cooperando em posição secundária, atualmente, compete por assistências, licenciamentos, honrarias e projetos. A mudança mais notável deu-se em torno do recurso audiovisual, o qual, predominantemente, dependia de terceiros no seu início.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E o suspense se desfez, em cada questão respondida, em cada resposta oferecida ao leitor. Considera-se, contudo, que possam existir lacunas ou desdobramentos, capazes de restabelecê-lo na retomada dos sentidos dessa discussão em novas reflexões. A resolução do suspense pode frustrar ou satisfazer os anseios de seu espectador. Cabe neste final elencar as expectativas e os resultados obtidos para sua avaliação.

A partir dos vieses propostos por Todorov (2017) de gênero histórico e de gênero teórico, entendeu-se que existe tendência à abstração em discussões conceituais, tornando-se importante contemplar o viés histórico e retomar a existência de um fenômeno estudado. Com isso, foram recuperadas tanto relações perpetuadas como descontinuadas do suspense. Ademais, a tipologia todoroviana utilizada como uma referência não foi capaz de oferecer uma distinção efetiva dos enunciados que ela reúne, melhor compreendida com essa mirada cultural.

Além de Todorov (2017), o pensamento de Jason Mittell (2001) e de Rick Altman (2000) integraram a primeira parte da tese. Os dois autores vislumbram o gênero como produto da ação discursiva. Indicando a esfera produtiva e a crítica acadêmica como algumas de suas origens, Altman (2000) sugeriu retornar ao período de lançamento dos filmes para avaliar como foram publicizados e, assim, reconhecidos pelo público. Porém, sua proposição é limitada, centrando apenas nas locuções genéricas. Segundo ele, um termo emergente é vinculado a outro que está consolidado até sua independência, quando é capaz de identificar o substrato. Foram estudados, inicialmente, locuções, como propôs Altman (2000). Em seguida, priorizaram-se os vocábulos isolados *thriller* e *suspense*, que são referências da corrente, averiguando oscilações de sentido e correspondências idiomáticas. Essa segunda mirada sobressaiu em detrimento da primeira.

O vocábulo *thriller* já era usado no início do século XX de forma isolada, manifestando um significado próprio. Foi vinculado com vários gêneros do discurso, estando na maioria das vezes na posição de substantivo. É um comportamento distinto do pontuado por Altman (2000). Dezenas de filmes centrados em meios de transportes foram publicizados como *thriller*. Essa referência foi descontinuada, mas deve ser citada como um exemplo da oscilação, aqui chamada de *thriller cinético*. Narrativas contendo cenas extraordinárias que eram executadas por hábeis atores, tais como Eddie Polo e Harry Houdini, também apareceram sob a denominação. É outro elo que não aparece na teoria, denominado aqui de *thriller acrobático*.

A relação de *thriller* com tramas policiais foi encontrada em numerosos textos. Entre seus autores, está Edgar Wallace, que não foi citado na literatura levantada. Pode ser considerado o primeiro mestre do suspense, antecedendo Alfred Hitchcock. *Thriller* apareceu ligado e como

sinônimo de história de mistério. Isso auxilia no entendimento da dificuldade de distinção entre essas matrizes.

Logo, a tese retomou duas versões de *thriller*, que eram voltadas para ação e performance. Com Thomas Elsaesser (2018) entendeu-se que elas estão alinhadas ao paradigma do voyeurismo enquanto a vertente clássica criminal responde ao paradigma no monitoramento, que entrou em voga no final da segunda década do século XX. Essas manifestações não foram citadas no livro de Martin-Rubin (1999), que elenca diversas ocorrências como tal.

Eventos mediados, como as corridas de carro, foram difundidos como sendo *thriller*. Eles refletiram a essência do cinema inicial. Foram avaliadas com Vanessa Schwartz (2001), Bem Singer (2001) e Thomas Elsaesser (2018), essa captação de ações singulares para exposição na telona em um processo de espetacularização do cotidiano, a necessidade de superar a saturação ambiental com atrações chocantes e a representação da energia na tela, respectivamente.

O produtor Henry Edwards defendeu o saber antecipado no cerne do suspense no dia 1 de julho de 1920, antes de Alfred Hitchcock, que ficou conhecido por essa técnica. O cineasta inglês foi exaltado desde as primeiras aparições na imprensa britânica. Foi diretor assistente de Graham Cutts, tornando-se segundo diretor da *Gainsborough Pictures*, após investidas para que Cutts fosse para Hollywood. Posteriormente, foi trabalhar na *British International Pictures* com salário louvável para sua idade. Foi responsável pelo primeiro filme falado britânico: *Blackmail*.

Rubricados como *thriller*, o olhar em *Halloween* e em *Psycho* foi motivado pela definição que Rubin (1999) fez sobre o gênero: “perfurar” simbolicamente o público. Nessas obras, esse ataque é visceral e literal, atingindo suas personagens. Como reação, o choque. Contudo, ele é previsto. Essa sensação era comum no “cinema de atrações”, contudo, emergia como surpresa. Monitora-se o assassino, acompanhando seu traslado, compartilhando sua visão e esperando seu ataque. Essa mirada demonstrou o relacionamento de *thriller* com o terror.

Levantou-se a historicidade das séries divulgadas pelo serviço de *streaming* como *thriller*, objetivando averiguar se receberam essa atribuição em publicações da imprensa quando foram lançadas. Como demonstrado, não houve a preocupação em fincar o gênero dos produtos em suas estreias, importante no vídeo sob demanda pela necessidade de catalogação.

No segundo capítulo, o suspense foi decomposto em duas premissas narrativas: suspensão e hesitação. Foi por meio dessas duas categorias que se pode entender como se motivou o leitor em *Robinson Crusoé*, *Os Segredos de Lady Roxana*, *As Confissões de Moll Flanders*, *O Castelo de Otranto*; *Frankstein*, *Oliver Twist*, *The Newgate Calendar*, *A Dama de Branco*, *A Pedra da Lua*, *Drácula*, *Um Estudo em Vermelho*, *A Loira do Bar Bambu* e *O Falcão Maltês*. Suspensões foram distribuídas a partir de dois paradigmas vislumbrados: sob a égide do suplício ou à luz

do encarceramento. Entendeu-se que as representações artísticas refletiram as mudanças na sociedade, em especial, o fim da pena capital. Vale listar as suspensões encontradas e que foram descritas ao final do Capítulo 02: Mudança, Estranhamento, Visual, Reconhecimento, Trecho, Focalização, Sonora, Temporal ou Regressiva, Elementos Importantes, Enigma, Possibilidade, Catastrófica, Penalização, Indicial, Enganosa e Sobrenatural.

Avaliou-se a tipologia da narrativa policial todoroviana para compreender os enunciados que ela reúne: história de mistério, negra e suspense. Com uma leitura foucaultiana, enquadrou-se o primeiro romance como produto de um contexto específico. Em seguida, discutiu-se seu entusiasmo pelo reconhecimento com Maria Stella Martins Bresciani (2004), que situou o indivíduo em meios as aglomerações urbanas; Vanessa Schwartz (2001), que mencionou visitas aos necrotérios na França para identificação de cadáveres; Tom Gunning (2001), que citou as exposição com retratos dos criminosos para conhecimento e averiguação da população; e Roland Marx (1993), que falou sobre a criminalidade londrina e a importância do detetive privado, também indicado por Foucault (2002). Narrativa de mistério é reflete a racionalização do inquérito, de novas ações voltadas para resolução de crime e de discussões sobre identidade nas grandes cidades.

Posteriormente, questionou-se o romance negro. Primeiramente, referências discursivas foram citadas para situar seu aparecimento como discurso: *Collection Série Noire*, publicização realizada pelo tradutor Marcel Duhamel na França em 1945, as vinte regras de S.S. Van Dine (1828), o ensaio intitulado *A simples arte de matar* de Raymond Chandler (1950) e o filme *noir* com Steave Neale (2000) e com Frank Krutnik (1991). Posteriormente, dois romances foram refletidos: *A Máscara de Dimítrios* e *O Ministério do Medo*. Tanto o filme *noir* como romance negro são situados na década de 1940, fortemente vinculados com a ficção *hard-boiled*, que ganhou as telas com adaptações ou a ação de seus escritores. Krutnik (1991) argumentou que esse tipo de texto é uma versão “americana” e “ máscula” da matriz anterior. Notadamente, esse enunciado é uma revisão das proposições misteriosas definido em alteridade. Como problema da tipologia, a concepção de um gênero em detrimento ao afastamento de outro, com indicação das estruturas restantes intermediárias como suspense.

Foram descritas as suspensões do suspense *Puzzle for Fools* e *Puzzle for Fiends* de Patrick Quentin, além de *The Talented Mr. Ripley* de Patrícia Highsmith. De um lado, a antecipação por meio da Suspensão de Possibilidade, além da Suspensão de Enigma e Reconhecimento. Do outro, a desorientação e a ruptura da projeção inicial, além da Suspensão de Focalização. Os romances compartilham a verve pela possibilidade de ocorrências criminosas como suspensão, ainda que já possam ter tido outras. Discutiu-se o suspense de Hitchcock com *The Man Who*

Knew Too Much, Sabotage, Young and Innocent, Rope, Psycho, Rear Window e *Marnie*. Como Suspensão: de Conhecimento, Possibilidade e Focalização.

Contrapõe-se as duas teorias acerca do suspense. Sobressai a concepção de que o suspense hitchcockiano assemelha-se mais a formulação de romance negro que de suspense proposta por Todorov (2013). De mais a mais, cruzamento revelou modificações em torno da temporalidade e do crime. De pretérito e estático, ele tem sido promovido na presentalidade e em série. Se a motivação e ocorrência eram passadas no romance de mistério, o primeiro passo foi fundar a segunda no agora. Depois, ambas ocorrem no mesmo nível, visto em *The Talented Mr. Ripley*.

Sobre *Halloween* e *Friday 13th*, a ação do criminoso em série é fincada no horizonte da história. De sua empreitada vem o sentido de penalização similar ao suplício, que se dilata e se intensifica com a numerosidade e com a concentração de ataques. Contudo, é castigo à margem da lei, desvirtuado, nas mãos de loucos. Os tutores temporários são os alvos das duas histórias. As vítimas possuem, portanto, papéis similares. Não há mais identificação como o resultado de elucidação, mas reconhecimento do infrator no estancamento de seus atos, que é no limite e é forçado. Entre as premissas, ou seja, a ressignificação do suplício e do identificar, encontra-se uma mente doentia ou demoníaca em voga. De certa forma, a matança acaba por questionar o regimento social, em uma particular situação em momentâneo descontrole. Foi denominada de Suspensão do Suspense de Terror.

Seguindo essa tradição, a temática de psicopata aparece na maioria dos enredos das séries da Netflix: *The Fall, The Following, Dexter* e *Bates Motel*. Porém, a representação do psicopata foi além das execuções seguidas e da perseguição: desenvolve-se sua estranheza. Em relação ao restante do corpus, duas obras centraram no tráfico, *Breaking Bad* e *Sons Of Anarchy*. Não foi possível caracterizar essas duas produções pela suspensão. Por fim, *The Killing* é uma obra detetivesca, que era vinculada ao suspense, como discutido no Capítulo 01. Dessa forma, com a análise da suspensão, foi possível entender a catalogação como suspense de cinco das sete tramas listadas.

Ao final, centrou-se na descrição da recepção onde o suspense sobressai: sob demanda. Considerou-se nessa noção: videolocadora, repositório virtual e serviço de *streaming*. Situou-se VoD no ecossistema midiático entre aos movimentos de reprocessamento de conteúdo e de remediação de mídias, indicando a superação da chamada “mediação de temporalidade social” (MARTÍN-BARBERO, 2002). Objetivando questionar a preferência por “nova televisão”, fez-se o exame dos três tipos de acesso assíncrono como estrutura (GIDDENS, 2009), objetivando recuperar elos. A abordagem é diferenciada e essa aplicação é inédita, ainda que haja um risco pela sua natural ênfase em continuidades. Existem motivos que justifique essa ligação com TV,

como as inúmeras aplicações derivadas de seu negócio, mas o elo com o cinema não deve ser desmerecido. Foram encontradas várias rupturas considerando a técnica, mas permanências até certo ponto em torno do conteúdo, onde estão os originais. Posteriormente, avaliou-se o cenário a partir da tese da midiaticização nórdica. Hierarquias, papéis, funções, atores, interação, relações de poder, desenvolvimentos, adequações, regras e recursos nortearam o exame. Ao final, a *Netflix* foi posta como um caso de estrutura midiaticizada.

O trabalho abriu várias perspectivas, caminhos que precisam ser explorados ainda mais. Foram caracterizadas algumas suspensões, que podem balizar a confecção de tramas, seja por roteiristas ou por literatos. Contudo, existe muitas outras narrativas que precisam ser lidas sobre o prisma proposto expandindo as ideias primordiais aqui colocadas. Há outras tradições a serem avaliadas e terem sua projeção inicial especificada e debatida. A própria publicação da *Netflix*, que motivou o texto, contém outras atribuições genéricas para serem questionadas. Adentrar às produções, que foram examinadas apenas culturalmente, idem, poderá ser um desdobramento. Por fim, é provável que a temática de *serial killer*, ainda sob a tutela do termo *thriller*, possa ser encontrada brevemente independente.

A tese ilustra como estudar a temática dos gêneros do discurso valorizando a dimensão histórica. O resgate contextual não deve ser compreendido como um simples complemento. Ele é fundamental para abarcar toda a complexidade do fenômeno discursivo. Há, também, um olhar diferenciado sobre a estruturação de atividade de entrega de vídeo. De um lado, buscaram-se oscilações: mudanças em torno da matéria de referência do suspense. Do outro, defenderam-se continuidades: o vínculo do vídeo sob demanda com o cinema e televisão, a partir das raízes estruturais.

Muitas das histórias descritas envolvem mortes. Diante do contexto trágico da atualidade em que inúmeras pessoas padecem diariamente no Brasil e no mundo pela pandemia, a morte está no horizonte. O vírus está descontrolado. Novas variantes são constantemente anunciadas. Não é mais uma fatalidade. Criminosos deixaram a população à mercê. Como se não bastasse, eles estão estimulando seu trânsito por situações de risco. Não há sancionamento. O crime não é mais em série, mas em massa: são milhares que se vão a cada dia, levando um pouco de cada um de nós. Triste sinopse da realidade.

Será que o tipo de história tensa e intensa tem tido acesso nas plataformas assíncronas? Vive-se em suspenso. Já há suspense suficiente para se querer mais. Porém, existe esperança: a vacina, seja para covid, ignorância, desinformação ou para a crueldade. Quiçá o contexto traga nova ressignificação para o gênero do discurso. Instaure-se, novamente, o suspense!

REFERÊNCIAS

Referências de Periódicos

Aberdeen Press and Journal

John Buchan Novel as Film. Aberdeen Press and Journal. Aberdeen. 4 de janeiro de 1935, p.06.

Angus Herald

Round Cinema and Theatre. Forfar Number Seventeen. Angus Herald. 2 de dezembro de 1932, p.16.

Belfast Telegraph

A Nut Loose At Halloween. Belfast Telegraph. Belfast. 22 de janeiro de 1980, p.13.

Bexill-on-sea Observer

Amusements. St George's Cinema. Number seventeen. Bexill-on-sea Observer. 15 de outubro de 1932, p.15.

Public Notices Number seventeen. Bexill-on-sea Observer. 15 de outubro de 1932, p.1.

Burnley Express

Empire. The Trial of Mary Dugan. Burnley Express. Burley. 19 de julho de 1941, p.01.

Bury Free Press & Post

What's on? The Playhouse. Bury Free Press & Post. Bury St Edmunds. 22 de maio de 1943, p.8.

Cahiers du Cinéma. Paris. n.06, 54, 62, 92 e 113.

Clitheroe Advertiser and Times

What's on at the pictures. Unusual Thriller. Clitheroe Advertiser and Times. Clitheroe. 31 de outubro de 1941, p.07.

Coventry Evening Telegraph

Branding Tame For Miss Vera Miles. Coventry Evening Telegraph. Coventry. 18 de julho de 1960, p.07.

Demanding Part For Hitchcock. Coventry Evening Telegraph. Coventry. 02 de julho de 1960, p.07.

What's On. Coventry Evening Telegraph. Coventry. 16 de junho de 1979, p.04.

Derby Evening Telegraph

Woman in The Window. Derby Evening Telegraph. Derby. 13 de outubro de 1945, p.02.

Evening Express

Cinemas. Suspicion. Evening Express. Liverpool. 10 de fevereiro de 1942, p. 02.

Folha de São Paulo

"Dexter" volta charmoso e apimentado. Folha de São Paulo. São Paulo, 08 de outubro de 2008. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0810200821.htm> Acesso 17/01/2021.

Série de sucesso no Reino Unido, "The Fall" é exibida na íntegra. Folha de São Paulo. São Paulo, 30 de junho de 2013. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1286813-serie-de-sucesso-no-reino-unido-the-fall-e-exibida-na-integra.shtml> Acesso 17/01/2021.

Série põe professor em laboratório de drogas. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 de junho de 2010. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106201002.htm> Acesso 17/01/2021.

BOAS, Gustavo Villas. Em série, professor aprofunda envolvimento com narcotráfico. Folha de São Paulo. São Paulo, 16 de julho de 2010. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1607201021.htm> Acesso 17/01/2021.

CARLOS, Cássio Starling. Ambiguidade valoriza série sobre matador de matadores. Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de março de 2008. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200836.htm> Acesso 17/01/2021.

MAGENTA, Matheus. Série que estreia hoje retrata juventude de Norman Bates, vilão de 'Psicose'. Folha de São Paulo. São Paulo, 04 de julho de 2013. Ilustrada. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306122-serie-que-estrea-hoje-retrata-juventude-de-norman-bates-vilao-de-psicose.shtml>

MORENO, Vitor. Entender mente de psicopata é o desafio no seriado 'The Fall'. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de agosto de 2013. F5. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/08/1326024-entender-mente-de-psicopata-e-o-desafio-no-seriado-the-fall.shtml> Acesso 17/01/2021.

PEREIRA JUNIOR, Alberto. 'Todos os atores querem impressionar Kevin Bacon no set', diz diretor de 'The Following'. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 de fevereiro de 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/1234711-todos-os-atores-querem-impressionar-kevin-bacon-no-set-diz-diretor-de-the-following.shtml> Acesso 17/01/2021.

PEREIRA JUNIOR, Alberto. Obra de Edgar Allan Poe inspira série com Kevin Bacon. Folha de São Paulo. 21 de fevereiro de 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1233795-obra-de-edgar-allan-poe-inspira-serie-com-kevin-bacon.shtml>, Acesso 17/01/2021.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. Motoqueiros estreiam no DVD antes da TV paga. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 de setembro de 2009. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200916.htm> Acesso 17/01/2021.

ZAMBELO, Juliana. Sucesso nos EUA, série "The Killing" estreia amanhã no Brasil. Folha de São Paulo. São Paulo, 25 de setembro de 2011. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/09/979952-sucesso-nos-eua-serie-the-killing-estreia-amanha-no-brasil.shtml> Acesso 17/01/2021.

ZAMBELO, Juliana. Primeira temporada da série "The Killing" termina nesta segunda. Folha de São Paulo. São Paulo, 12 de dezembro de 2011. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/12/1019823-primeira-temporada-da-serie-the-killing-termina-nesta-segunda.shtml> Acesso 17/01/2021.

Gazette and Post

STEVENS, NEIL. Cinema. Gazette and Post. Londres. 6 de novembro de 1980, p.17.

Gloucestershire Echo

Thrills When "The Lady Vanishes". Gloucestershire Echo. Cheltenham. 4 de fevereiro de 1946, p.4.

Kinematograph Weekly

Paramount Looks Forward With Confidence. Kinematograph Weekly. Londres. 11 de agosto de 1960, p.10.

Silent days to be recalled. Kinematograph Weekly. Londres. 19 de dezembro de 1946, p.6.

BILLING, Josh. News films at a glance. Kinematograph Weekly. Londres. 19 de julho de 1960, p.26.

BILLING, Josh. Your Films. Kinematograph Weekly. Londres. 28 de julho de 1960, p.11.

Manchester Evening News

City Cinemas. Manchester Evening News. Manchester. 31 de agosto de 1946, p.02.

Musselburgh & Portobello News

Pictures House. Rebecca. Musselburgh & Portobello News. Musselburgh e Portobello. 10 de janeiro de 1941, p.04.

Sheffield Daily Telegraph

Edgar Wallace: famous novelist dies at Hollywood. Sheffield Daily Telegraph. Sheffield. 11 de fevereiro de 1932, p.07.

Sunday Pictorial

Filmed Epigram. Sunday Pictorial. Londres. 4 de setembro de 1927, p.17.

Murder. Sunday Pictorial. Londres. 21 de setembro de 1930, p.17.

The Lodger. Sunday Pictorial. Londres. 4 de abril de 1926, p.17.

The Lodger. Sunday Pictorial. Londres. 19 de setembro de 1926, p.17.

The Advertiser

Blackmail at the Theatre. The Advertiser. Londres. 17 de setembro de 1929, p.4.

The Bioscope

A Conan Doyle Thriller. The Bioscope. Londres. 01 de janeiro de 1925, p.49.

A Leaf from the Past. The Bioscope. Londres. 06 de agosto de 1914, p.7.

A Nordisk Company film. The Bioscope. Londres. 13 de agosto de 1914, p.681.

A Patriotic American. The Bioscope. Londres. 27 de abril de 1916, p.469.

A Sister Orders. The Bioscope. Londres. 14 de novembro de 1912, p.481.

A Tragic Wedding. The Bioscope. Londres. 21 de março de 1912, p.19.

- A Wilkie Collins "Thriller". The Bioscope. Londres. 15 de junho de 1916, p.33.
- Adventures Among the Cannibals. The Bioscope. Londres. 13 de fevereiro de 1919, p.75.
- An Argosy Film. The Bioscope. Londres. 10 de fevereiro de 1927, p.31.
- And Now – Mystery: Paramount's Six Thrillers. The Bioscope. 17 de junho de 1931, p.26.
- America Birds for British Producer. The Bioscope. Londres. 22 de outubro de 1925, p.40.
- Arrah-na-pogue. The Bioscope. Londres. 21 de dezembro de 1911, p.818.
- BlackMail. The Bioscope. Londres. 26 de junho de 1929, p.31.
- Box Office Film Reviews. The Hound of the Baskervilles. Londres. 29 de julho de 1931, p.29.
- Box Office Film Reviews: The Sinister Man. The Bioscope. Londres. 12 de janeiro de 1928, p.51.
- British Lion. The Bioscope. Londres. 5 de novembro de 1930, p.19.
- British National Pictures Contract Signed with Brilliant Young English Director. The Bioscope. Londres. 03 de junho de 1926, p.21.
- British Studios Today. British Lion Plan: The Calendar. 17 de dezembro de 1930, p.17.
- British Studios Today. Elstree Activities. The Bioscope. Londres. 30 de setembro de 1931, p.22.
- British Studios Today. Elstree on Nine Films. The Bioscope. Londres. 2 de abril de 1931, p.19.
- By Whose Hand. The Bioscope. Londres. 06 de outubro de 1927, p.16.
- Capital Punishment. The Bioscope. Londres. 26 de março de 1925, p.52.
- Comedy and Tragedy. The Bioscope. Londres. 24 de setembro de 1914, p.1130.
- Dagmar. The Bioscope. Londres. 12 de dezembro de 1912, p.784.
- Dracula for sound film. The Bioscope. Londres. 10 de outubro de 1928, p.42.
- Eagles of the Night. The Bioscope. Londres. 16 de outubro de 1929, p.8.
- Eddie Polo. The Bioscope. Londres. 24 de abril de 1919, p.20.
- Edgar Wallace. The Bioscope. Londres. 30 de outubro de 1919, p.100.

Edgar Wallace Novel Filmed. "The Sinister Man" from B.I.F.D. The Bioscope. Londres. 1 de dezembro de 1927, p.62.

Edgar Wallace's Son on Hollywood. The Bioscope. Londres. 11 de março de 1931, p.41.

Edgar Wallace Thriller. The Bioscope. Londres. 8 de dezembro de 1927, p.58.

Five more for Elstree. The Bioscope. Londres. 6 de julho de 1930, p.35.

Finishing Touches on Stoll Films: The Flying Fifty-Five. Londres. 9 de outubro de 1924, p.47.

Forgiven in Death. The Bioscope. Londres. 13 de julho de 1911, p.74.

Grand National, 2010. The Bioscope. Londres. 10 de março de 1910, p.06.

Hazards of Halen: The Leap from the Water Tower. The Bioscope. Londres. 18 de fevereiro de 1915, p.4.

Held by the Law. The Bioscope. Londres. 27 de janeiro de 1927, p.08.

Ideal's Edgar Wallace Thriller. The Bioscope. Londres. 16 de março de 1932, p.4 e p.12.

London Trade Show Diary. An Edgar Wallace Thriller. The Bioscope. Londres. 22 de agosto de 1928, p.42.

London Trade Show Diary. The Bioscope. Londres. 28 de novembro de 1928, p.27.

Men of Steel. The Bioscope. Londres. 23 de setembro de 1926, p.16.

Murder. The Bioscope. Londres. 06 de agosto de 1930, p.25.

New Mystery Serial. The Bioscope. Londres. 27 de março de 1929, p.42.

Our Gang's railroad. The Bioscope. Londres. 29 de julho de 1926, p.16.

Pallard The Punter. The Bioscope. Londres. 9 de janeiro de 1919, p.14.

Pallard The Punter. The Bioscope. Londres. 19 de setembro de 1918, p.14.

Pathe To Film Edgar Wallace. The Bioscope. Londres. 15 de setembro de 1927, p. 47.

Saved for by Horse. The Bioscope. Londres. 29 de julho de 1915, p.46.

Sealed Lips. The Bioscope. Londres. 10 de julho de 1919, p.10.

Slow as Lightning. The Bioscope. Londres. 04 de junho de 1925, p.47.

Sons of the Sea. The Bioscope. Londres. 17 de setembro de 1925, p.48.

Suspense. The Bioscope. Londres. 07 de maio de 1930, p.70.

Tempered Steel. The Bioscope. Londres. 24 de outubro de 1918, p.19.

The Air Hawk. The Bioscope. Londres. 26 de março de 1925, p.19.

The Banker's Double. The Bioscope. Londres. 20 de maio de 1915, p.28.

The Bioscope. Descrição. Disponível em:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/titles/the-bioscope>. Acesso 02.03.2021

The Brothers. The Bioscope. Londres. 02 de dezembro de 1909, p.45.

The Cowboy and The Lady. The Bioscope. Londres. 06 de dezembro de 1923, p.50.

The Crimson Circle. The Bioscope. Londres. 3 de janeiro de 1921, p.4.

The Daredevil Mountaineer. The Bioscope. Londres. 25 de dezembro de 1913, p.358.

The Flame of Life The Bioscope. Londres. 22 de fevereiro de 1923, p.21.

The Foreign Spy. The Bioscope. Londres. 25 de julho de 1912, p.290.

The Garden of Allah. The Bioscope. Londres. 25 de outubro de 1917, p.43.

The Green Archer – Superb Chapterplay Coming. The Bioscope. Londres. 18 de março de 1926, p.43.

The Hand of Fate. The Bioscope. Londres. 23 de junho de 1910, p.48.

The House of Cards. The Bioscope. Londres. 03 de fevereiro de 1910, p.47.

The Key. The Bioscope. Londres. 30 de outubro de 1913, p.344.

The Lodger. The Bioscope. Londres. 16 de setembro de 1926, p.39.

The Man from Beyond. The Bioscope. Londres. 29 de abril de 1925, p.05.

The Mexican's Revenge. The Bioscope. Londres. 16 de dezembro de 1909, p.58.

The Mine Owner. The Bioscope. Londres. 21 de novembro de 1912, p.27.

The Mountain Eagle. The Bioscope. Londres. 07 de outubro de 1926, p.47.

The New Fox .Thriller. The Bioscope. Londres. 21 de fevereiro de 1924, p.40.

The New Fox Thriller. The Bioscope. Londres. 06 de março de 1924, p.32.

The Pleasure of Garden. The Bioscope. Londres. 25 de março de 1926, p.40.

The Right of Way. The Bioscope. Londres. 06 de novembro de 1913, p.456.

The Strange Case of Mary Page. The Bioscope. Londres. 14 de setembro de 1916, p.997.

The Test of Friendship. The Bioscope. Londres. 02 de março de 1911, p.48.

The Trey O'Hearts. The Bioscope. Londres. 05 de novembro de 1914, p.548.

The Verdict. The Bioscope. Londres. 03 de maio de 1928, p.8.

The Word's Most Daring Drivers. The Bioscope. Londres. 29 de junho de 1911, p.670.

Trade News. Edgar Wallace Story For Pathé Chapter Play. The Bioscope. Londres. 19 de novembro de 1925, p.40.

Trent's Last Case. The Bioscope. Londres. 17 de abril de 1929, p.33.

Thriller from Graham Wilcox. The Bioscope. Londres. 07 de janeiro de 1926, p.50.

The Overland Limited. The Bioscope. Londres. 24 de setembro de 1925, p.17.

Twelve-Ten. The Bioscope. Londres. 01 de maio de 1919, p.8.

Uniterd Artists Retain Columbia. The Bioscope. The Londres. 19 de agosto de 1931, p.27.

EDWARDS, Heny. The Language of Action. The Bioscope. Londres. 01 de julho de 1920, p.IV.

LAURENCE, Boyle. Suspense. The Bioscope. Londres. 18 de março de 1920, p.10.

MARCEL, Victor. Kill or Cure: Startling Stunts in New L.I.F.T. Thriller. The Bioscope. Londres. 09 de junho de 1921, p.39.

The Bysternder

Alfred Hitchcock Makes Suspense His Business. The Bysternder. Londres. 17 de junho de 1936, p.505.

The Banbury Advertiser

Grand Theatre. Alfred Hitchcock Thriller. The Banbury Advertiser. Banbury. 30 de junho de 1943, p.7.

Grand Theatre. Saboteur. The Banbury Advertiser. Banbury. 7 de outubro de 1942, p.02.

The Coventry Standard

Cinemas. Yellow Canary. The Coventry Standard. Coventry. 18 de dezembro de 1943, p.2.

The Courier and Advertiser

West Ferry Amateurs in Mystery play. Successful Production of Ladies-in-Waiting. The Courier and Advertiser. Londres. 15 de dezembro de 1934, p.10.

The Daily Herald

A Real Thriller. The Daily Herald. Londres. 22 de setembro de 1926, p.9.

Film Star Blinded by Make-up. The Daily Herald. Londres. 30 de dezembro de 1930, p.01.

In England Now. The Daily Herald. Londres. 5 de dezembro de 1925, p.7.

Pictures That Will Grip One's Interest Throughout. The Daily Herald. Londres. 15 de setembro de 1926, p.2.

The Daily Mail

The Lodger. The Daily Mail. Londres. 17 de janeiro de 1927.

The Daily Mirror

London Amusement. The Daily Mirror. Londres. 25 de setembro de 1930, p.19.

The Four Just Men. The Daily Mirror. Londres. 3 de novembro de 1905, p.10.

This Hitch Is Not Up To Scratch. The Daily Mirror. Londres. 5 de agosto de 1960, p.15.

The Dover Express And East Kent News

Granada Plaza. The Dover Express And East Kent News. Dover. 26 de fevereiro de 1937, p.6.

The Era

GRAY, Hugh. Tempo in British Films. The Era. Londres. 20 de julho de 1932, p.8

The Evening Chronicle

Next Week's Films. Shadow of a Doubt. Evening Chronicle. Londres. 5 de junho de 1943, p.03.

The Evening Post

MITCHELL, Linton. Films. The Evening Post. Berkshire. 8 de dezembro de 1979, p.7.

The Evening News

Blackmail. The Evening News. Londres. 30 de maio de 1940, p.4.

The Express

Castle Super Cinema. The Express. Londres. 19 de janeiro de 1935, p.14.

The Forfar Dispatch

The Recal Cinema: Number Seventeen. The Forfar Dispatch. 1 de dezembro de 1932, p.16.

The Fulham Chronicle

Master of suspense at work again. The Fulham Chronicle. Londres. 2 de agosto de 1946, p.08.

The Glamorgan Gazette

Plaza Theatre. The Glamorgan Gazette. Bridgend. 15 de setembro de 1944, p.03.

The Graphic

Murder. The Graphic. Londres. 16 de agosto de 1930, p.282.

The Acrobat. The Graphic. Londres. 23 de agosto de 1930, p.314.

The Guardian

DEMPSTER, Sarah. The Fall is one of the best BBC dramas in years. The Guardian. Sábado, 11 de maio de 2013, disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/may/11/the-fall-gillian-anderson>, Acesso 17/01/2021.

The Leeds Mercury

LESLIE, Morgan. "The Lodger" The Last Word In Screen Art. The Leeds Mercury. Leeds. 2 de outubro de 1926, p.6.

The Leek Post & Times

On the Screen. Humor, Romance and Mystery. The Leek Post & Times. Staffordshire. 14 de janeiro de 1939, p.03.

The Leincester Chronicle

GOODLAD, Douglas. Time Off. The Leincester Chronicle. Leincester. 30 de março de 1979, p.16.

The Liverpool Echo And Evening Express

HARMAN, Jympson. Movies News. The Liverpool Echo And Evening Express. Liverpool. 08 de junho de 1960, p.04.

"Hitch" Is No Bogy Man In The House. The Liverpool Echo And Evening Express. Liverpool. 17 de junho de 1960, p.04.

"Psycho" – The Most Horrific Film Hitch Has Ever Made. The Liverpool Echo And Evening Express. Liverpool. 22 de julho de 1960, p.04.

This week on the screen. The Liverpool Echo. Liverpool. 3 de Agosto de 1937, p.6.

The Mind-Sussex Times

The Savoy Cinema, Brighton. Number Seventeen. The Mind-Sussex Times. 15 de novembro de 1932, p.9.

The Musselburgh News

Local Pictures House. Hayweights. The Musselburgh News. Musselburgh. 7 de junho de 1935, p.06.

The Michigan Daily

The good, the bad and the unnatural. The Michigan Daily. Michigan. 12 de janeiro de 1979, p.7. Disponível em <https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071754381/77>
Acesso 17/01/2021.

The Odds. Daily Art's predictions for the future. The Michigan Daily. Michigan. 4 de setembro de 2008, p.28, Seção B-side. Disponível em :
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755206/152> Acesso 17/01/2021.

DAAVETILLA, JOHN. How to put a chem degree to good use. The Michigan Daily. Michigan. 08 de fevereiro de 2008, p.8, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755198/288> Acesso 17/01/2021.

ETZ, Kelly. A&E a well-aimed stab at "Psycho" origins with "Bates". The Michigan Daily. Michigan. 25 de março de 2013, 7A, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755297/513>. Acesso 17/01/2021.

KHOSLA, Proma. New AMC series "The Killing" is murderously good. The Michigan Daily. Michigan. 15 de abril de 2011, p.5, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755255/711>, Acesso 17/01/2021.

MENON, Radhika. Intense "The Following" lacks final destination. The Michigan Daily. Michigan. 28 de janeiro de 2013, p.8A, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755297/144> Acesso 17/01/2021.

PASSMAN, Michael. For the love of HBO and Meth. The Michigan Daily. Michigan. 29 de janeiro de 2008, p.5, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755198/199> Acesso 17/01/2021.

PUTTER, Christopher. Halloween: Trick or Treat. The Michigan Daily. Michigan 10 de dezembro de 1978, p.6. Disponível em
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071754365/1066> Acesso 17/01/2021.

REAP, DAVE. New FX show adds to the tried true formula of the macho man series. The Michigan Daily. Michigan. 10 de setembro de 2008, p.5A, Seção Arts. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755206/201> Acesso 17/01/2021.

STERN, Alec. Episode Review: A Bates Motel Check-Out A&E. The Michigan Daily. Michigan. 27 de março de 2014, p.3B, Seção B-side. Disponível em :
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071755313/201> Acesso 17/01/2021.

The Montrose Review

On Local Screens. Angus Playhouse: Hot Spot. The Montrose Review. Angus. 6 de julho de 1945, p.3.

The News Ross Standard

The Brandon Theatre. The New Ross Standard. Wexford. 18 de junho de 1943, p.04.

The North Wales Weekly New

For your entertainment - Odeon. The North Wales Weekly News. Denbighshire. 1 de junho de 1943, p.6.

The Nottingham Evening Post

Weak points in "The Lodger". The Nottingham Evening Post. Nottingham. 15 de setembro de 1926, p.6.

The People Sunday

BETS, Ernest. Ditch it Hitch!. The People Sunday. Londres. 7 de agosto de 1960, p.13.

The Pictorial

Stage and Screen. Eve's Indiscretions: Number seventeen. The Pictorial. 25 de outubro de 1932, p.4.

The Stage

Film News. The Stage. Londres. 7 de agosto de 1930, p.18.

The Scotsman

Hitchcock as film supervisor. The Scotsman. 12 de abril de 1932, p.5.

The Times and Guardian

On the Screen. The Ambassador Hendon. The Times and Guardian. Londres. 15 de novembro de 1935, p.7.

The Yorkshire Observer

Theatres, Cinemas, Concerts, etc. Theatre Royal Bradford. The Yorkshire Observer. Leeds. 1 de fevereiro de 1945, p.3.

The West Middlesex Gazette

Hanwell Grand. New Treatment in Murder Mystery Film. The West Middlesex Gazette. Londres. 23 de janeiro de 1935, p.15.

Westminster Gazette

Ivor Novello in “The Lodger”. Westminster Gazette. Londres. 15 de setembro de 1926, p.5.

Wester Morning News

A Great British Producer. Wester Morning News. Plymouth. 29 de maio de 1926. p.06.

Referências audiovisuais

90210. Criado por Darren Star e desenvolvido por Rob Thomas. EUA, Vídeo digital, 20º episódio da 3ª temporada, 2010-2011 (42 min).

BATES MOTEL. Desenvolvido por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2013 (48 min).

BREAKING BAD. Criado e produzido por Vince Gilligan. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2008 (58 min).

CINEMAGIA. Dirigido por Alan Alan. (Diretor). São Paulo, Vídeo Digital, 2017 (100 min).

DEXTER. Criado por James Manos Júnior, EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2006 (53 min).

FRENZY. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred J. Hitchcock Productions. UK, 1972, Vídeo digital (116 min).

FRIDAY the 13th. Direção de Sean S. Cunningham. Produção de Georgetown Productions e Sean S. Cunningham Films. EUA, 1980, Vídeo digital (95 min).

HALLOWENN. Direção de John Carpenter. Produção de Compass International Pictures e Falcon International Productions. EUA. 1978, Vídeo digital (91 min).

HOW TO Get Away With Muder. Criado por Peter Nowalk. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2014 (44 min).

MARNIE. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Geoffrey Stanley Productions. EUA, 1964, Vídeo digital (130 min).

PSYCHO. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Shamley Productions. EUA, 1960, Vídeo digital (109 min).

REAR WINDOW, Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Patron Inc. EUA, 1954, Vídeo digital (112 min).

ROPE. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Transatlantic Pictures. UK, 1948, Vídeo digital (80 min).

SABOTAGE. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Gaumont British Picture Corporation, UK, 1936, Vídeo digital (76 min).

SHADOW of a Doubt. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Skirball Productions. EUA, 1943, Vídeo digital (108 min).

SONS OF ANARCHY. Criado por Kurt Sutter. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2008 (57 min).

THE BIRDS. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred J. Hitchcock Productions. EUA, 1963, Vídeo digital (119 min).

THE FALL. Criada por Allan Cubit. UK, Vídeo digital, 1º episódio, 2013 (60 min).

THE KILLING. Criada por Veena Sud. EUA, Vídeo digital, 1º episódio, 2011 (45 min).

THE MAN who knew too much. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Filwite Productions Inc. EUA, 1956, Vídeo digital (120 min).

THE TROUBLE WITH HARRY. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred J. Hitchcock Productions. EUA, 1955, Vídeo digital (99 min).

YOUNG and Innocent. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Gaumont British Picture Corporation. UK, 1937, Vídeo Digital (83 min).

Demais referências

ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Tradução de Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

AMAZON, Amazon Unbox on TiVo” Now Available, Offering Over 1.5 Million Broadband-Ready TiVo Subscribers Access to Thousands of Movies and TV Shows”. Disponível em: <http://phx.corporate-ir.net/phoenix.zhtml?c=97664&p=irol-newsArticle&ID=971365&highlight=>, Acesso 17.08.2018.

AMBLER, Eric. A máscara de Dimítrios. Tradução de Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Abril, 1984).

ANATEL, Satélite. Disponível em: <http://www.anatel.gov.br/setorregulado/apresentacao-satelite>, Acesso 30.07.2018.

ANATEL, Resolução nº 614, de 28 de maio de 201. Disponível em: <http://www.anatel.gov.br/legislacao/resolucoes/2013/465-resolucao-614>, Acesso 30.07.2018.

ANCINE. Serviços de vídeo sob demanda disponível no Brasil. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/3001.pdf>, Acesso 31.10.2018.

ANCINE. Informe Janelas de exibição 2015. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_janela_de_exibicao_2015.pdf, Acesso, 15.08.2018.

ANDRIOPOULOS, Stefan. Possuídos: crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema. Rio de Janeiro: Contracampo, 2014a.

ANDRIOPOULOS, Stefan. Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica. Rio de Janeiro: Contracampo, 2014b.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. A teoria dos cineastas. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução feita a partir do francês de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARONI, Raphael. La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise. Paris: Seuil, 2007.

BARONI, Raphael. A tensão narrativa através dos gêneros: questões éticas e estéticas do suspense. IN: Experiência Estética e performance. Salvador: Editora da UFBA, 2014.

BATES MOTEL. Site oficial. Disponível em: <https://www.aetv.com/shows/bates-motel> Acesso 17/01/2021.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na reprodutibilidade técnica. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf, Acesso: 16.07.20

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Tradução: Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1985.

BRAGA, José Luiz. A sociedade enfrenta sua mídia. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANTILINGER, Patrick. What Is ‘Sensational’ About the ‘Sensation Novel’?. *Nineteenth Century Fiction* vol. 37, Jun, 1982, p.1-28.

BREAKING BAD. Site oficial. Disponível em: <https://www.amc.com/shows/breaking-bad--18>, Acesso 17/01/2021.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CAZANI JUNIOR. Luís. Enrique. Cadê o episódio, Netflix?. *Revista Temática*, v.16, n.4, 2020.

CARROL, Noel. The Paradox of Suspense. In: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. New York: Cambridge University Press, 2001.

CBC, Cineplex bringing NFL Sunday night games, Superbowl to theatres. Disponível em: <https://www.cbc.ca/news/business/cineplex-nfl-theatres-1.4386231>, Acesso 30.07.2018

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. Volume 1. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2009.

CHARLOT, Monica; MARX, Roland (org). Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

CHARLOT, Mônica. O spleen dos exilados franceses. IN: CHARLOT, Monica; MARX, Roland (org). Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

CHIN, Sei. Is Oliver Twist a Newgate Novel? Disponível: <http://www.dickens.jp/archive/ot/ot-chin.pdf>, Acesso 23/12/2019.

CHION, Michel. O roteiro de cinema. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHRISTIE, Agatha. O assassinato de Roger Ackroyd. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2014.

CHRISTIE, Agatha. *Assassinato no Expresso do Oriente*. Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CINELIVE. Disponível em: <http://www.cinelive.com.br/cinexpress.html>, Acesso 30.07.2018.

CINECOLOR DO BRASIL. Disponível em: <https://www.cinecolordobrasil.com.br/servicos/>, Acesso 30.07.2018.

COLLINS, Wilkie. *The Woman in White*. New York: Oxford World's Class, 2008.

_____. *A Pedra da Lua*. Tradução de F. Rangel. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

_____. *A Dama de Branco*. Tradução de Enéias Marzano. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1944.

CURTIN, Michael; HOLT, Jennifer; SANSE, Kevin. *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Televisio*. California University of California Press Oakland, 2014.

DALY, Nicholas. *Raylway Novels: Sensation Fiction and the Modernization of the Senses*. ELH. The Johns Hopkins University Press, Vol. 66, No. 2 (Summer, 1999), p. 461-487.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Os Segredos de Lady Roxana*. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Ediouro, 1992.

_____. *As Confissões de Moll Flanders*. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Ediouro, 1947.

DEXTER. Site oficial. Disponível em: <https://www.sho.com/dexter/season/1>. Acesso 17/01/2021.

DICIONARIO ONLINE CAMBRIDGE. Disponível em <https://dictionary.cambridge.org/pt/> Acesso 17/01/2021.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Tradução de Joaquim Maria Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Editra Hedra, 2013.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Cotia, SP: Pé da Letra, 2017.

DUARTE, Vânia Maria do Nascimento. "As terminologias “-izar” ou “-isar”- Empregando-as corretamente "; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/gramatica/as-terminologias-izar-ou-isar-empregandoas-corretamente.htm>. Acesso em 16 de julho de 2020.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EMMY AWARDS, Nominees and Winners. Disponível em:
<https://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2013>, Acesso 17.08.208.

EPSTEIN, Edward Jay. O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008.

ESPM, ESPN leva a decisão da Liga dos Campeões para o cinema. Disponível em:
http://www.espn.com.br/noticia/194214_video-espn-leva-a-decisao-da-liga-dos-campeoes-para-o-cinema, Acesso 30.07.2018.

ESTADÃO. RapidShare terá que monitorar conteúdo. Disponível em:
<https://link.estadao.com.br/noticias/geral,rapidshare-tera-de-monitorar-conteudo,10000036059>, Acesso 17.11.2018.

EXAME. ESPN transmite Milan X Barcelona em 3D no cinema. Disponível em:
<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/espn-transmite-milan-x-barcelona-em-3d-no-cinema/>, Acesso 30.07.2018.

EXIBIDOR. Empresa chinesa de streaming abre cinema com exclusividade de programação. Disponível em: <http://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/8313-empresa-chinesa-de-streaming-abre-cinema-com-exclusividade-de-programacao>, Acesso 30.07.2018.

FBI. Justice Department Charges Leaders of Megaupload with Widespread Online Copyright Infringement. Disponível em: <https://archives.fbi.gov/archives/news/pressrel/press-releases/justice-department-charges-leaders-of-megaupload-with-widespread-online-copyright-infringement>, 17.11.2018.

FIELD, Syd. Os exercícios do roteirista: exercícios e instruções passo a passo para criar um roteiro de sucesso: uma abordagem prática. Tradução de Álvaro de Ramos. Rio de Janeiro : Objetiva, 2006.

FOLHA DE SÃO PAULO. Redes de cinema e Universal encurtam intervalo para exibição de filmes online. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/rede-de-cinemas-e-universal-encurtam-intervalo-para-exibicao-de-filmes-online.shtml>. Acesso 28.07.2020.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. Eu, Pierre Riviere, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão. Tradução de Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

GATTI, André Piero. A distribuição comercial cinematográfica. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GIBSON, James. The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GIDDENS, Anthony. A constituição da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GIZMODO, Hotfile, site de compartilhamento de arquivos, é fechado após acusação de pirataria. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/fim-hotfile/>, Acesso 17.11.2018.

GLINIS, Shawn Michael. VCRs: The End of TV as Ephemera. Master Of Arts in Media Studies. University of Wisconsin Milwaukee, 2015.

GOLDEN GLOBES, Winners & Nominees. Disponível em: <https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/2014/all#category-85>, Acesso 08.01.2019.

GOTTLIEB, Sidney. Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1998.

GREENE, Graham. O Ministério do Medo. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1943.

GREIMAS, Algirdas. Dicionário de semiótica. São Paulo: Contexto, 2016.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. Tradução de Giuliana Bruno p.33-65. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

HASTING, Red. NEW YORK TIMES, Netflix to Deliver Movies to the PC. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/01/16/technology/16netflix.htm>, Acesso 02.09.2018

HAMMETT, Dashiell. Tiros na noite, 1: a mulher do bandido. Tradução de Heloisa Seixas, Alexandre Raposo e Roberto Muggiati. Porto Alegre: RS: L&PM, 2010.

_____. O Falcão Mates. Tradução de Cândida Villalva. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1988.

HERNES, Gudmund. Det mediavridde samfunn (The Media-Twisted Society), Samtiden. v.86, nº1, p.1-14. 1978.

HIGHSMITH, Patricia. O talentoso Ripley. Tradução de Alvaro Hattner. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HILLIER, Jim. Cahiers du Cinéma – The 1950's : Neo-realism, Hollywood, New Wave. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

HJARVARD, Stig. A midiatização da cultura e da sociedade. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.

HUGHES, Dorothy. A Loira do Bar Bambu. Tradução de Carlos de Castro. Lisboa: Editorial Minerva, 1956.

HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. Modern Language Association. v.84, n.2, Março de 1969, p.282-290.

IBM Aspera. Disponível em: <https://www.ibm.com/br-pt/marketplace/aspera-server-demand>, Acesso, 07.08.2018.

INTERNET MOVIE DATABASE .Gêneros Disponível em: <https://www.imdb.com/feature/genre>. Acesso 02.03.2021.

JE Suis Mort. Marcel Duhamel. Disponível em: <https://www.jesuismort.com/tombe/marcel-duhamel#biographie> Acesso 01/02/2021.

KRUTNIK, Frank. In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity, London: Routledge, 1991.

LOESBERG, Jonathan. The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction. Representations. University of California Press, Winter 1986. p.115-138.

LOVECRAFT, Howard Phillips. O horror sobrenatural em literatura. Tradução de Celso M Parciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUCA, Luiz Gonzaga de Assis. Cinema Digital, um novo cinema?, São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2004.

LUCA, Luiz Gonzaga de Assis. O mercado de salas de cinema (theatrical) IN: BRITZ, Iafa Film Business: o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

LUCAS, Alec. Oliver Twist and the Newgate novel. In: The Dalhousie Review. Disponível https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/57995/dalrev_vol34_iss1_pp381_387.pdf;sequence=1, Acesso 23/12/2019.

MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 2011.

MANDEL, Ernest. Delícias do crime: história social do romance policial. Tradução de Nilson Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MANUEL E SILVA, Vitor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MARX, Roland. Sherlock Holmes of Baker Street. IN: CHARLOT, Monica; MARX, Roland (org). Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Cultrix: São Paulo, 1964.

MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>, Acesso, 16/08/2020.

MITTEL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre. Cinema Journal 40, No. 3, Spring, 2001.

MOISES, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 2013.

NEALE, Steve. Genre and Hollywood. London and New York: Routledge, 2000.

NEGROPONTE, Nicolas. A vida digital. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

NETFLIX, Termos de usos. Disponível em: <https://help.netflix.com/legal/termsofuse>, Acesso, 28.11.2018.

NETFLIX, Netflix Offers Subscribers the Option of Instantly Watching Movies on Their Pcs. Disponível em: <https://media.netflix.com/en/press-releases/netflix-offers-subscribers-the-option-of-instantly-watching-movies-on-their-pcs-migration-1>, Acesso 29.07.2018

NETFLIX MEDIA CENTER. Netflix & Binge: New Binge Scale Reveals TV Series We Devour and Those We Savor. Disponível em: <https://about.netflix.com/en/news/netflix-binge-new-binge-scale-reveals-tv-series-we-devour-and-those-we-savor-1>, Acesso 17/01/2021.

Ó'DANACHAIR, Donal. The Newgate Calendar. Londres: Ex-classics Project, 2009.

ONLINE ETYMOLOGY Dictionary. Disponível em: <https://www.etymonline.com/> Acesso 16/08/2020

OSCARS. Disponível em: <https://www.oscars.org/>. Acesso 16.07.2020.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

POE, Edgar Allan. Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias. Tradução de William Lagos. Porto Alegre, L&PM, 2002.

POE, Edgar Allan. O homem das multidões. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2020147/mod_resource/content/1/homem_multidao.pdf, Acesso 01/02/2021.

POSTMAN, Neil. Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia. São Paulo: Nobel, 1994.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. The Gothic. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

QUENTIN, Patrick. Puzzle for Fiends. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1977.

QUENTIN, Patrick. Puzzle for fools. Tradução de Luiz Horácio da Matta. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1977.

QUENTIN, Patrick. Puzzle for wantons. Tradução de Tonie Thomson. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1977.

RADCLIFFE, Ann. Os Mistérios de Udolpho: volume 1. Tradução de Domingos Martins. Espiro Santo: Pedra Azul Editora, 2017.

_____. Os Mistérios de Udolpho: volume 2. Tradução de Bianca Costa Sales. Espiro Santo: Pedra Azul Editora, 2015.

_____. On the Supernatural Poetry. New Montly Magazine. v.16, n.1, 1826, p.145-152

REIMÃO, Sandra Lúcia. O que é romance policial. SP: Editora Brasiliense, 1983.

RUBIN, Martin. Thrillers. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

RYAN, Marie-Laure. Narrative as Virtual Reality. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

SCHATZ, Thomas. O gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHULZ, Winfried. Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept. European Journal of Communication. v.1, nº19.1, p87-101, 2004.

SCHATZ, Thomas. O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. Frankenstein, ou o Moderno Prometeu. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). O cinema e a vida moderna. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

STERNBERG, Meir. Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

STOKER, Abraham. Drácula: o convidado de Drácula; Drácula: uma história de mistério. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

STRANGER THINGS. Site oficial. Disponível em:
<https://www.netflix.com/br/title/80057281>, Acesso, 10.01.2021

SUTHERLAND, John. Appendix B: Original Sources for The Woman in White. IN:
 COLLINS, Wilkie. The Woman in White. New York: Oxford World's Class, 2008.

THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE. Disponível em:
<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/> Acesso, 10.01.2021

THE FALL. Site oficial. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00wrk40>,
 Acesso, 10.01.2021

THE MICHIGAN DAILY ARCHIVE. Disponível em:
<https://digital.bentley.umich.edu/midaily/mdp.39015071754431/632> Acesso, 10.01.2021

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria Clara Correa
 Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São
 Paulo: Perspectiva, 2013.

TRIVELA, Cinema, balada e TV Aberta: a final da Champions League ficou grande no
 Brasil. Disponível em: <http://trivela.uol.com.br/canais/champions-league/cinema-balada-e-tv-aberta-a-final-da-champions-league-ficou-grande-no-brasil/>, Acesso 30.07.2018

TRUFFAUT, François. Hitchcock /Truffaut: entrevistas. Tradução de Maria Lúcia Machado.
 São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TYRON, Chuck. On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies. Rutgers
 University P, 2013.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São
 Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WALPOLE, Horace. O Castelo de Otranto. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São
 Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WASSER, Frederick. Veni, Vidi, Video: the Hollywood empire and the VCR. University of
 Texas Press. Austin, 2001.

WE TRANSFER. Disponível em: <https://wetransfer.com/about>, Acesso, 07.08.2018.

WILLIAMS, Raymond. Televisão: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Bom Tempo; Belo
 Horizonte: PUC Minas, 2016.

WIKICIONARIO, Disponível em:
https://pt.wiktionary.org/wiki/Wikcion%C3%A1rio:P%C3%A1gina_principal, Acesso
 16.07.20

WOLFF, Michael. Televisão é a nova televisão. São Paulo: Globo, 2015.

WRIGHT, Willard Huntington. Twenty rules for writing detective stories. Disponível em: <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html>. Acesso 18/08/2020

VORDERER, Peter, WULFF, Hans Jurgen, & FRIEDRICHSEN, Mike. *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. New York: Routledge Member of the Taylor and Francis Group, 1996.

YANAL, Robert. The Paradox of Suspense. *British Journal of Aesthetics*. v.36, n°2, 1996.

Referências de redes sociais e vídeo sob demanda

Amazon Prime Video

Bates Motel. Disponível em: https://www.amazon.com/First-You-Dream-Then-Die/dp/B00BPDG366/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=bates+motel&qid=1604847297&s=instant-video&sr=1-1 Acesso 02.03.2021

Breaking Bad. Disponível em:
https://www.amazon.com/Pilot/dp/B003CH9PTU/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=breaking+bad&qid=1604847544&s=instant-video&sr=1-1 Acesso 02.03.2021

Dexter. Disponível em:
https://www.amazon.com/Pilot/dp/B000JO9JHW/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=dexter&qid=1604847188&s=instant-video&sr=1-1 Acesso 02.03.2021

Sons of Anarchy. Disponível em:
https://www.amazon.com/Seeds/dp/B001F6ZIXW/ref=sr_1_1?crd=PJNXAVWLDX0Q&dchild=1&keywords=sons+of+anarchy&qid=1604847228&s=instant-video&sprefix=sons+of+ana%2Cinstant-video%2C304&sr=1-1 Acesso 02.03.2021

The Fall. Disponível em: https://www.amazon.com/Episode-1/dp/B08DR5FCWY/ref=sr_1_4?dchild=1&keywords=the+fall&qid=1604847482&s=instant-video&sr=1-4 Acesso 02.03.2021

The Following. Disponível em:
https://www.amazon.com/Pilot/dp/B00B2G4O2G/ref=sr_1_1?crd=1P3ZGV7Z1ULMU&dchild=1&keywords=the+following&qid=1604847219&s=instant-video&sprefix=the+followi%2Cinstant-video%2C298&sr=1-1 Acesso 02.03.2021

The Killing. Disponível em: <https://www.amazon.com/The-Killing-Season-1/dp/B004TJRCNG>. Acesso 02.03.2021

Facebook

Bates Motel. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/BatesMotelAETV/> Acesso 02.03.2021

Breaking Bad. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/pg/BreakingBad/about/?ref=page_internal Acesso 02.03.2021

Dexter. Disponível em:
https://www.facebook.com/pg/DexterOnShowtime/about/?ref=page_internal Acesso 02.03.2021

Sons Of Anarchy. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/pg/SonsofAnarchy/about/?ref=page_internal Acesso 02.03.2021

Stranger Things. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/pg/StrangerThingsTV/about/?ref=page_internal, Acesso 02.03.2021

The Fall. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/tvthefall/about/?ref=page_internal. Acesso 02.03.2021

The Following. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/TheFollowing/about/?ref=page_internal Acesso 02.03.2021

The Killing. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/pg/TheKilling/about/?ref=page_internal Acesso 02.03.2021

Internet Movie Database

Arrah-no-pogue. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0350544/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Bates Motel. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2188671/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

Blackmail. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0019702/?ref_=nv_sr_srsg_3. Acesso 02.03.2021

Breaking Bad. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0903747/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

By Whose Hand? Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0017723/?ref_=nv_sr_srsg_2. Acesso 02.03.2021

Dexter. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0773262/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Double Indemnity. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0036775/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Eagle Of The Night. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0018859/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Eyes of the Forest. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0014030/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Fingers at the Window. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0034732/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Friday 13th. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0080761/?ref_=nv_sr_srsg_3. Acesso 02.03.2021

Halloween. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0077651/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

Held by the Law. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0017978/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Hot Spot. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0033740/?ref_=nv_sr_srsg_3. Acesso 02.03.2021

Juggernaut. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0027824/?ref_=nv_sr_srsg_7. Acesso 02.03.2021

Love From a Stranger. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0029171/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

Murder. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0021165/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso 02.03.2021

My Favourite Brunette. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0039645/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Number Seventeen. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0023285/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Our Gang - The Sundown, Limited. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0013472/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

Pallard The Punter. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0142750/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

Private Scandal. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0025682/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Psycho. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref_=nv_sr_srsg_3. Acesso 02.03.2021

Rage in Heaven. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0034078/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Rebecca. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0032976/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso 02.03.2021

Saboteur. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0035279/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Shadow of a Doubt. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0036342/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Sister's ordeal. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0922941/?ref_=fn_al_tt_4. Acesso 02.03.2021

Skid Proof. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0014481/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Slow as Lightning. Disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt0165479/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Sons of Anarchy. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1124373/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Spellboud. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0038109/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Suspicion. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0034248/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The 39 Steps. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0026029/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Air Hawk. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0014652/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Air Mail. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0015547/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Baker's Double. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1276378/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Calendar. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0021708/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso 02.03.2021

The Daredevil Mountainer. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0349329/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Fall. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2294189/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Flame of Life. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0014044/?ref_=nv_sr_srsg_1. Acesso 02.03.2021

The Flying Fifty-Five. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0325397/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Following. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2071645/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Hand of Fate. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1985232/?ref_=fn_al_tt_7. Acesso 02.03.2021

The Hazards of Helen. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0004052/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

The Hound of the Baskervilles. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0031448/?ref_=nv_sr_srsg_2. Acesso 02.03.2021

The Killing. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1637727/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Lady Frightened. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0022920/?ref_=nm_flmg_wr_191. Acesso 02.03.2021

The Lady Vanishes. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0030341/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

The Lodger. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0017075/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Man at Six. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0213848/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Man From Beyond. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0013367/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

The Man Who Knew Too Much. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0025452/?ref_=nv_sr_srgs_5. Acesso 02.03.2021

The Man Who Wouldn't. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0035027/?ref_=nv_sr_srgs_4. Acesso 02.03.2021

The Overland Limited. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0016192/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

The Right of Way. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0175121/?ref_=nv_sr_srgs_1. Acesso 02.03.2021

The Ringer. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0023404/?ref_=nm_flmg_wr_197. Acesso 02.03.2021

The Strange Case of Mary Page. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0007401/?ref_=fn_tt_tt_1. Acesso 02.03.2021

The Test of Friendship. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0399748/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso 02.03.2021

The Trial of Mary Dugan. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0034311/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

The Unknown Guest. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0036480/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

The Yellow Mask. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0021564/?ref_=nv_sr_srgs_0. Acesso 02.03.2021

Trent's Last Case. Disponível em:
https://www.imdb.com/title/tt0020513/?ref_=nv_sr_srgs_1. Acesso 02.03.2021

Wolves of the Air. Disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt0018587/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021

Woman In The Window. Disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt0037469/?ref_=nv_sr_srsg_2. Acesso 02.03.2021

Yellow Canary. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0036549/?ref_=nv_sr_srsg_0. Acesso 02.03.2021