

## LENDO O SUSPENSE TRANSMIDIAL DE POE: NARRATOLOGIA FUNCIONAL APLICADA AO LETRAMENTO MULTIMODAL

---

*Reading Poe's Transmedia Suspense: Functional Narratology Applied to Multimodal Literacy*

DOI: 10.14393/LL63-v37n1-2021-07

Elaine Barros Indrusiak\*

Ana Cláudia Munari Domingo\*\*

---

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma reflexão quanto à aplicabilidade dos princípios da narratologia funcionalista ao estudo de narrativas em diferentes mídias. Primeiramente, apresentamos uma breve exposição das origens e dos conceitos fundantes dessa corrente dos estudos literários. A seguir, aplicamos seus postulados ao exame dos recursos empregados na criação de suspense nas obras de Edgar Allan Poe e de Alfred Hitchcock, demonstrando como a análise de estruturas narrativas qualifica a leitura crítica interpretativa. Evidencia-se, com isso, o potencial do instrumental narratológico funcionalista de subsidiar práticas de ensino literário e de letramento intermediário e multimodal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narratologia funcionalista. Suspense narrativo. Edgar Allan Poe. Alfred Hitchcock. Intermedialidade.

**ABSTRACT:** In this article we present some considerations as to the applicability of the principles of functional narratology to the study of narratives in different media. First, we introduce a brief account of the origins and foundational concepts of this approach in literary studies. Next, we apply its principles to an examination of the resources employed in the creation of suspense in the works of Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock, stressing how the analysis of narrative structures qualifies critical interpretive reading. As a result, we reinforce the potential of the functional narratological framework to support both literature teaching and practices in intermedial and multimodal literacy.

**KEYWORDS:** Functional narratology. Narrative suspense. Edgar Allan Poe. Alfred Hitchcock. Intermediality.

---

---

\* Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS, Professora do Departamento de Línguas Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. ORCID: 0000-0002-0297-2554. E-mail: elaine.indrusiak(AT)ufrgs.br.

\*\* Doutora em Teoria Literária pela PUCRS, Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unisc. ORCID: 0000-0002-6629-588X, e-mail: ana.c.munari(AT)gmail.com.

## 1 Narratologia funcionalista: um breve panorama

Originalmente cunhado por Todorov em sua obra mestra, *As estruturas narrativas* (1982), o termo “narratologia” propunha-se a designar uma ciência da narrativa que, como tal, investigaria, nas palavras do prefácio da edição brasileira, por Leyla Perrone Moisés, “descobrir as estruturas que existem subjacentes a toda narrativa” (p. 11). Na prática, no entanto, os avançados estudos literários da corrente estruturalista francesa apropriaram-se da promissora ideia de um mapeamento que esquadrinhasse a produção literária ocidental em busca de universais narrativos, deixando de lado o potencial inter e transmidiático que se poderia abstrair da proposta original, apesar da evidente focalização na narrativa literária. A apropriação dos estudos narratológicos por parte do estruturalismo foi um casamento tão bem-sucedido que a narratologia praticada na vigência dessa corrente teórico-crítica passou a ser conhecida como “clássica”, a despeito da existência anterior de diversos tratados influentes acerca da narração, em particular a *Poética*, de Aristóteles. Em seu criterioso estudo acerca da história da narratologia, Jan Meister (2011) demonstra que a constituição da disciplina sob o termo cunhado por Todorov na França teve o condão de, por um lado, sistematizar e aumentar consideravelmente a visibilidade e o status dos estudos de narrativas, mas, por outro, eclipsou esforços similares em franco desenvolvimento em outros países. Tal foi o caso da narratologia funcionalista da Escola de Tel Aviv, encabeçada por e centrada na figura do pesquisador Meir Sternberg.

A obra fundante da escola israelense, *Expositional Modes and Temporal Order in Fiction*, foi publicada por Sternberg em 1973, em plena vigência do estruturalismo, mas, diferentemente dos grandes títulos de Gérard Genette, Roland Barthes, Claude Bremond, entre outros de igualmente renomados pensadores, a tese israelense hoje é raridade encontrada em sebos e em bibliotecas com acervos anglófonos altamente especializados ou de atualização duvidosa. Mas na corrida pelo pódio narratológico, o grupo de Tel Aviv tem demonstrado fôlego de fundista ao longo desses mais de quarenta anos. Aproveitando o espaço que o prestigioso periódico *Poetics Today* lhe garantiu, Sternberg e seus colaboradores publicaram diversos trabalhos de grande abrangência, profundidade e impacto. A série de três longos artigos “Telling in Time” (1990; 1992; 2006) exemplifica

magistralmente três aspectos marcantes da obra de Sternberg: o conhecimento enciclopédico acerca de estudos narrativos a partir de diferentes abordagens, o tom crítico nem sempre diplomático para com seus pares, e o esforço consistente e coerente em prol de um arcabouço teórico suficientemente sólido para compreender a narrativa como fenômeno cognitivo, linguístico e artístico, e não apenas como um gênero literário, o que contribui imensamente para a colocação da narrativa nos espaços do ensino de literatura.

Uma das razões para a narratologia funcionalista ter não apenas sobrevivido, mas até mesmo se fortalecido após o declínio do interesse por estudos literários e textuais de orientação imanentista talvez seja o fato de celebrar a incerteza e a impossibilidade de se chegar a um entendimento satisfatório dos fenômenos narrativos com base apenas em rígidas categorias estabelecidas a priori. A abordagem de Sternberg é firmemente calcada no entendimento de que narrativas são criadas com base em um princípio proteano de configuração. Em outras palavras, diversas formas e estruturas narrativas podem ser empregadas para o desempenho de diversas funções e para a obtenção de diversos efeitos, assim como diferentes efeitos podem ser obtidos a partir do emprego de uma mesma forma. Com isso, sem invalidar as categorias de análise estruturalista, Sternberg inverte o eixo de análise, apontando que a escolha da forma é determinada pela função, sem que isso redunde em uma relação biunívoca.

Pensar essa função e esse efeito gerindo a estrutura narrativa, ao mesmo tempo em que se “aceita” um grau de variabilidade para ambos, torna-se um princípio metodológico bastante válido para a leitura das narrativas a partir do ensino de literatura. Um dos problemas frequentes dessa atividade está justamente na dificuldade de uma percepção do texto como algo construído em direção a um objetivo, quer dizer, alcançar certo efeito no leitor a partir de sua estrutura. Nesse sentido, compreender essas funções e seus efeitos possibilita discussões mais complexas sobre a forma como os textos dialogam com o universo desse leitor, seu repertório, o contexto e, ainda, como ele utiliza certos princípios que são, de certa forma, universais para comunicar.

Outro elemento fundante da corrente israelense que dialoga com os esforços estruturalistas e que é importante para este trabalho diz respeito à proposição desses

universais narrativos. Diferentemente das usuais categorias encontradas nos manuais de narratologia “clássica” (narrador, personagem, focalização, tempo, espaço etc.), aqui os elementos tomados como irredutíveis e universais são as dinâmicas que fazem avançar a narrativa:

a narratividade vive no jogo dinâmico entre o que é narrado e a narração, o representado e a sequência de eventos comunicativa. Três efeitos-chave surgem no processo, todos livremente componíveis por diferentes textos narrativos e cada um possivelmente elevado à dominância. Um é o "suspense", ou a dinâmica da prospecção, oriundo da nossa incerteza sobre algum desenvolvimento futuro: como quando construímos progressivamente e frequentemente ajustamos cenários divergentes sobre o resultado de um confronto entre agentes, inclinações, vozes, ideologias. Outro é a "curiosidade", ou a dinâmica de retrospectão, mantendo nossas mentes engajadas com algum mistério do passado enquanto seguimos adiante. O terceiro universal é a "surpresa", ou a dinâmica do reconhecimento, imposto a nós pela revelação tardia de uma lacuna na continuidade e no conhecimento, de modo a impulsionar um rearranjo de tudo o que interveio. Dessa forma, esse trio constitui e controla o processo narrativo com seu peculiar movimento genérico entre os tempos do acontecimento e da narração/leitura. (STERNBERG, 2006, p. 129; nossa tradução)<sup>1</sup>

Assim, para a teoria funcionalista, as diferentes formas, os muitos recursos narrativos só ganham relevância analítica quando acionados para uma determinada função. Essa função não é restrita à narrativa verbal, mas aplicável a outras mídias narrativas, a exemplo do cinema, por isso a possibilidade de uma leitura em um viés comparativo intermidial como o que aqui propomos. Assim, outra vantagem para a aprendizagem da leitura ou para a educação literária está justamente no modo como essa corrente faz convergir as diferentes mídias e formas de expressão em torno de modos de comunicar, convencer, atingir efeitos

---

<sup>1</sup> No original: “narrativity lives in the dynamic interplay between the told and the telling, the represented and the communicative event-sequence. Three master effects arise in the process, all freely composable by different narrative texts and each possibly raised to dominance. One is ‘suspense,’ or the dynamics of prospection, issuing from our uncertainty about some future development: as when we progressively construct and often adjust divergent scenarios regarding the outcome of a clash between agents, pulls, voices, ideologies. Another is ‘curiosity,’ or the dynamics of retrospection, keeping our minds engaged with some past mystery while we go forward. The third universal is ‘surprise,’ or the dynamics of recognition, forced on us by the belated disclosure of a gap in continuity and knowledge, so as to impel a repatterning of all that has intervened. This trio accordingly constitutes and controls the narrative process as such, with its peculiar generic movement between the times of happening and telling/reading.”

que, ao fim e ao cabo, dizem respeito tanto a essa universalidade das estruturas narrativas, quanto, em um sentido lato, à própria comunicação humana.

Analisando as obras de Edgar Alan Poe e de Alfred Hitchcock, observamos que suas estruturas narrativas, ainda que pertencentes a sistemas semióticos diversos, buscam alcançar um mesmo efeito – o suspense –, podendo ser, assim, entendidas a partir da proposição de Sternberg como variações dentro do princípio proteano que rege a constituição do gênero narrativo. Neste ponto, o suspense, por exemplo, em uma prática de leitura, pode ser entendido como esse efeito que também pode ser conduzido pela música ou pela literatura, assim como pelo cinema e, às vezes, em uníssono entre as diferentes mídias básicas dessas formas, por exemplo, a iconicidade sonora da música, a simbolicidade da palavra literária e a indicialidade da imagem em movimento do cinema.

Por si só, classificar um dado narrador literário como intra ou extradiegético, por exemplo, pouco acrescenta à compreensão e à fruição da obra. Atentar para o distanciamento da voz narrativa em relação aos eventos da história, no entanto, redundaria em uma melhor compreensão daquilo que é efetivamente narrado, bem como do que nos é sonogado, e de que função tais escolhas exercem na narrativa, como criam curiosidade, suspense ou surpresa para nos prender ao enredo e fazê-lo avançar. E é nesse sentido, como já dissemos, no entendimento das estruturas narrativas a partir de suas funções e em direção a determinados efeitos, que a narratologia de Sternberg pode subsidiar e qualificar o ensino baseado na leitura interpretativa de narrativas literárias e em outras mídias, como pretendemos mostrar ao colocar, lado a lado, o cineasta e o contista.

## 2 Narratologia funcionalista e a Teoria do Efeito

Curiosamente, esse mesmo entendimento de que todos os elementos formais de uma narrativa devam ser orientados por uma função específica, um efeito final bem definido, já fora defendido anteriormente por Edgar Allan Poe em ensaios críticos, assim como posto em prática na criação de sua vasta e diversificada contística.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado

deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. (POE, 2004)

É importante observar que a defesa de Poe por uma unidade de efeito estava restrita ao conto literário, visto que os efeitos de sua preferência, de acordo com suas próprias teorizações, se perdem em narrativas de longa duração. Entretanto, a coerência entre as concepções de Poe (posteriormente agrupadas sob o rótulo “Teoria do Efeito”) e o pensamento funcionalista de Sternberg não se altera em função dessa restrição a um gênero literário específico, já que seus princípios não só podem como já foram adaptados a outras formas narrativas. Como já apontado anteriormente (INDRUSIAK, 2018), o exercício metódico de seleção de recursos textuais com vistas à construção de determinados efeitos finais, por parte do poeta e contista norte-americano, redundou em uma fórmula quase matemática de criação de um tipo bastante específico de suspense, o qual foi denominado, não por acaso, “suspense narrativo” a fim de enfatizar sua natureza estrutural, e que é apenas intensificado pelo uso de elementos da estética gótica, referências a fenômenos sobrenaturais e insinuações de tabus. Esse tipo de suspense, como exploraremos mais adiante, é também empregado no cinema de Alfred Hitchcock, e certamente há de existir inúmeros casos de sua aplicação em outras mídias.

A relação com a estética gótica é outro elemento que pode ser produtora para a compreensão da narrativa na educação literária, visto que essa perspectiva traça elos com o contexto e as diferentes mentalidades de cada época, o que colabora na interpretação dos textos e, também, no entendimento dos fenômenos artísticos em sua interação e em sua dimensão histórica e social. O suspense narrativo e o próprio olhar teórico sobre ele, assim, assumem uma condição que se justifica na realidade, por exemplo, na esfera do entrecruzamento entre o pensamento científico e o mítico, que são tema das histórias fantásticas e do estranho.

Além de antecipar a narratologia funcionalista no que tange à dinâmica de prospecção (suspense), a obra de Poe também exemplifica magistralmente a lógica funcionalista no emprego dos demais universais narrativos apontados por Sternberg (curiosidade e surpresa). Nela, encontramos um sofisticado mosaico de recursos narrativos e retóricos selecionados e alocados criteriosamente de forma a gerar um jogo de tensão e distensão que redundam em controle sobre cada função no texto, uma previsão precisa de cada efeito gerado e, por extensão, uma perfeita manipulação do leitor. A percepção dessa manipulação do leitor, e a forma como ela é construída na estrutura narrativa, é uma das dimensões da consciência sobre a construção dos artefatos culturais e artísticos necessária a uma leitura eficiente desses textos e, também, da diferença que eles apresentam em relação aos textos não artísticos.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o suspense narrativo de Poe se instaura por meio de uma narrativa que se desenvolve em duas linhas paralelas, estrutura que Ricardo Piglia (2004) diagnosticou e elegeu como o diferencial do conto literário enquanto gênero. O enredo poeano clássico é meticulosamente construído a partir do entrelaçamento de uma história narrada de forma clara, em um nível superficial, com as pistas e sugestões de uma segunda história, que se desenvolve secretamente e da qual só tomamos conhecimento no epílogo e de forma surpreendente. Essa surpresa ocorre não apenas pela natureza da “história secreta” que, então, vem à tona, mas também pelo fato de nos forçar a reconhecer que, em larga medida, ela já se anunciava nas entrelinhas da história superficial. Percebe-se, assim, o emprego combinado e perfeitamente equacionado de dois dos universais apontados por Sternberg: a dinâmica de prospecção (suspense) acerca do desenrolar dos eventos da história superficial é intensificada pelas interpolações de aparentes digressões e desvios que, posteriormente, reconhecemos como indícios da segunda história, culminando na dinâmica de reconhecimento (surpresa) que revela não apenas a existência desse eixo paralelo que se desenrolou sem que o percebêssemos, mas também o jogo narrativo em que fomos envolvidos até então.

A “fórmula” poeana costuma envolver a narração intradieética com focalização interna fixa, o que acarreta elevado grau de parcialidade ao relato, bem como um desenrolar

analéptico (em *flashback*) com criteriosa manipulação da duração, por parte do narrador, de forma a acelerar fatos cruciais e desacelerar passagens aparentemente irrelevantes, interferindo na percepção de causalidade entre os fatos. Essa interferência é ainda acentuada por falsos indícios, informações que o narrador sugere ou mesmo afirma terem relação causal com os eventos narrados, mas que, analisadas de um outro ângulo, revelam apenas o grau de parcialidade ou mesmo distorção por parte dessa voz cuja confiabilidade é posta em xeque a todo tempo, seja por evidências de sua falibilidade, seja pela certeza de sua descredibilidade, conforme gradação proposta por Olson (2003). Além disso, o enredo é recheado com campo semântico e *topoi* que intensificam as sugestões e referências a tabus, fenômenos sobrenaturais, estados alterados de consciência e outras temáticas recorrentes nas narrativas de terror. Por fim, o conto é envolvido em uma “embalagem paratextual” gótica que sugere que sua chave de leitura, a natureza de seu suspense, residiria em sua temática, não em sua estrutura. Entretanto, essa estrutura, a forma da narrativa, se observada com distanciamento, revela ao menos dois entendimentos bastante diferentes, quando não opostos, dos eventos narrados.

Se fizermos um exercício de *close reading* com o conto *O Gato Preto*, uma das obras mais célebres de Poe, podemos observar o uso exemplar dessa construção altamente eficaz. Logo de início, o narrador nos informa que será executado e que quer “remover um fardo de sua alma” (POE, 2017, p. 85). Ele também antecipa a natureza incomum dos eventos que pretende narrar e apressa-se em negar que seja louco; porém, alega ter consciência de que uma mente mais racional e menos excitada que a sua poderá encontrar lógica e nada além de eventos comuns em sua história. Em um salto analéptico, então, o narrador nos relata sua infância e juventude, destacando sua afabilidade e seu comportamento amoroso para com pessoas e animais de estimação. Esses dados nos são apresentados em apenas quatro parágrafos do conto e, no decorrer da narrativa, não há outras referências a esse período feliz. Com isso, a relevância dessas informações passa despercebida, como se visassem apenas introduzir a narrativa em tom ameno e, com isso, contrastar com a natureza lúgubre do que se seguirá. Em Poe, no entanto, nada é fortuito ou acessório; seu compromisso com a unidade de efeito sempre foi tal que não há de se encontrar, em sua vasta obra, ocorrência



de quatro parágrafos de mera contextualização. Analisados com distanciamento e com a certeza de sua relevância, esses parágrafos convertem-se, então, na chave de leitura da história “secreta”: um homem outrora gentil e amoroso penitencia-se por ter-se tornado violento e odioso em função do alcoolismo, torturando aqueles que o amam até o ponto de matá-los e, com isso, receber a punição que julga merecer. Essa nada incomum tragédia com toques autobiográficos (Poe era alcoólatra) dificilmente encontraria entusiástica recepção por parte do público leitor dos periódicos norte-americanos do século XIX, sendo, então, encoberta pela narrativa de tom elevado e temática sobrenatural que, de um lado, fez de Poe nome obrigatório em antologias de horror e mistério, mas, por outro, eclipsou tanto o reconhecimento da engenhosidade de seus enredos quanto o status do autor como um psicanalista *avant la lettre* (OLIVEIRA; INDRUSIAK, 2019).

Ao neutralizarmos o paratexto e os *topoi* góticos e macabros, percebemos que, a despeito do título, os eventos do conto nada têm a ver com a cor dos gatos adotados pelo atormentado narrador. A dinâmica da prospecção se instaura em função da estrutura narrativa, que nos submerge na visão parcial e comprometida de um único indivíduo e nos leva a tomar por fatos em relação causal as superstições e os presságios que ele projeta em eventos passados, seja em virtude de transtorno mental, seja como justificativa para seus atos. Assim, reconhecer as funções da focalização fixa e da narrativa analéptica, nessa narrativa em particular, eleva o exercício de análise narratológica a um novo patamar, influenciando substancialmente na fruição e na interpretação da obra. Evidencia-se, com isso, o potencial da abordagem funcionalista para qualificação das práticas de letramento literário.

Entretanto, sendo a construção do suspense (bem como dos demais universais narrativos apontados por Sternberg) uma questão de estruturação narrativa, impõe-se a hipótese de que possa ser reproduzida por recursos análogos em outras mídias, o que expande a aplicabilidade da narratologia funcionalista a leituras intermídiais e ao letramento multimodal. Buscar essa espécie de “modelo”, como já apontava Todorov na gênese da narratologia (1982), não significa limitar a forma, mas permitir que, a partir dela, seja possível a abstração – a interpretação. De modo similar ao que Gunther Kress e Theo van Leeuwen

(1996) compreendem como “modos” certos recursos semióticos, Elleström (2017) entende que a narrativa é uma qualidade, uma característica de algumas mídias cuja modalidade espaço-temporal é própria para representar a estrutura narrativa, ou seja, aquilo que permite ao receptor perceber uma história. As características narrativas, para Elleström, são, assim, transmidiáveis entre diferentes tipos de mídias, que podem adaptar essa estrutura a partir de suas próprias modalidades. Dessa forma, o suspense narrativo é, a um só tempo, uma construção e um efeito que pode “habitar” diferentes mídias.

### 3 O suspense narrativo no cinema

Falar em suspense em mídias para além do literário acarreta uma menção obrigatória ao aclamado mestre do gênero no cinema, o diretor britânico Alfred Hitchcock. Um dos primeiros cineastas a receber a alcunha de “autor” em reconhecimento à indelével e sofisticada assinatura estilística de seus filmes, o carismático e multimidiático<sup>2</sup> Hitch teve, evidentemente, influências determinantes na sua formação como artista e como contador de histórias, a maior delas, arriscamo-nos a dizer, tendo sido Edgar Allan Poe. Embora Hitchcock não tenha adaptado para as telas o enredo de nenhum dos contos de Poe e tenha se esforçado por minimizar a influência do poeta norte-americano sobre sua obra (cf. INDRUSIAK, 2016), uma análise mais detida da estrutura narrativa e dos recursos formais empregados na construção de suspense revela mais semelhanças do que se pode conceber como mera coincidência. Assim como em Poe, o suspense em Hitchcock é, essencialmente, uma construção narrativa, não uma consequência exclusiva da exploração de *topoi* góticos e temáticas macabras. Por essa razão, o jogo e a tensão resultantes do imbricamento das duas linhas narrativas que, assim como em Poe, correm em paralelo até o desfecho se instauram mesmo quando sabemos o que ocorre a seguir, seja em uma segunda “leitura”, seja pela ação de *spoilers*. Nesse sentido, o suspense narrativo difere da dinâmica da prospecção conforme proposta por Sternberg em apenas um aspecto: a incerteza quanto ao desenvolvimento futuro não diz respeito apenas ao desenrolar dos eventos da história, mas

---

<sup>2</sup> Além de dedicar-se ao cinema, Hitchcock escreveu contos, editou coletâneas de histórias macabras e produziu duas séries televisivas, Alfred Hitchcock Presents (1955-1962) e The Alfred Hitchcock Hour (1962-1965).

está atrelada à própria experiência de fruição do texto narrativo, uma vez que é apenas quando já sabemos do desfecho que conseguimos perceber as insinuações, as charadas, as pistas falsas e demais artifícios narrativos empregados para encobrir a “história secreta” até o ponto de sua revelação, sobretudo quando nos deixamos fluir pela leitura e não buscamos essa estrutura narrativa que, já leitores de Poe ou espectadores de Hitchcock, sabemos estar ali.

Exposta dessa forma, essa lógica narrativa pode soar excessivamente abstrata, mas o próprio Hitchcock exemplificou sua aplicação em termos muito didáticos ao explicar o conceito de MacGuffin: apenas um artefato narrativo irrelevante (o dinheiro roubado em *Psicose* (1960), os segredos de Estado em *Intriga Internacional* (1959), ou o urânio em *Interlúdio* (1946), por exemplo, empregado para desviar a atenção dos personagens (e do público) do desenrolar da “verdadeira história” (TRUFFAUT, 2004, 137-9). Além desse, Hitchcock aperfeiçoou diversos outros recursos narrativos essenciais à manutenção de uma narrativa dupla que alia as dinâmicas de prospecção e de reconhecimento, muitos dos quais análogos àqueles apontados na “fórmula” poeana. Em *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, temos a circunscrição extrema da focalização. Apesar da mobilidade potencial da câmera, acompanhamos o desenrolar dos eventos a partir de um ponto-de-vista tão limitado quanto o do protagonista, Jeffries, preso a uma cadeira rodante. Em *Os Pássaros* (1963), Hitchcock manipula a duração dos eventos de forma semelhante ao que se observa em *O Gato Preto*, alterando a percepção da relevância de tais acontecimentos e dos nexos causais que se infere entre eles. Ainda como em Poe, as narrativas hitchcockianas vêm “embaladas” em diversas camadas de paratexto que reforçam as associações góticas, predispondo o público à interpretação pelo viés do horror e do sobrenatural em detrimento de leituras verossímeis.

Mas Hitchcock não se limitou a reproduzir no cinema as técnicas de criação e manutenção de suspense que encontrou em Poe e outros escritores de sua admiração. Como bem enfatizaram os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, o diferencial autoral do diretor reside na exploração singular dos recursos específicos que a linguagem cinematográfica proporciona. Ainda muito cedo em sua carreira como diretor, Hitchcock já explorava o potencial artístico do audiovisual, como na dissociação de narração visual e narração auditiva, que exercitou já

em *Chantagem e confissão* (1929), seu primeiro filme sonorizado, e que aperfeiçoaria ao longo da carreira. Por singelo que possa parecer ao fruidor do cinema contemporâneo, esse recurso é nada menos do que revolucionário, pois eleva a noção de articulação de duas narrativas a um novo e, até então, insuspeitado patamar de sofisticação. Ao empregar a simultaneidade de linhas narrativas distintas, algo vedado à literatura, por conta da impossibilidade de narração/leitura simultânea de dois textos verbais, Hitchcock aproxima-se da técnica musical do contraponto, fazendo-nos ouvir uma coisa (em geral, uma conversa sem maiores consequências para a trama) enquanto sua câmera enfoca aquilo a que devemos dar real atenção (normalmente, reações dos protagonistas que revelam sentimentos não externados na fala). Um dos usos mais emblemáticos desse recurso ocorre em *Festim Diabólico* (1948), em que Hitchcock substitui os cortes de sua *découpage* clássica por um belíssimo balé da câmera, que gradualmente se aproxima do Prof. Rupert Cadell (James Stewart) para chamar a atenção para sua crescente suspeita em relação a seus anfitriões, a qual é revelada apenas pelo olhar curioso do personagem (ver Figura 1), que em nada se relaciona às conversas superficiais e um tanto fúteis que a narrativa auditiva nos traz como pano de fundo.



Figura 1: James Stewart em *Festim Diabólico*. Dir. Alfred Hitchcock. © Warner Bros., USA, 1948.

Percebe-se, assim, que mesmo ao explorar o potencial específico da mídia cinematográfica, Hitchcock se ateu à lógica de construção do suspense narrativo a partir da articulação de linhas narrativas paralelas, bem como à satisfação do equilíbrio entre as dinâmicas de prospecção e de reconhecimento. Com isso, evidencia-se aqui um caso de adaptação de forma, e não de conteúdo, uma vez que é a estrutura narrativa exercitada por Poe que Hitchcock toma de empréstimo e aperfeiçoa em sua mídia de escolha. Sendo a separação de forma e conteúdo a “segunda heresia” cometida pelos Estudos de Adaptação (ELLIOT, 2003, p. 133), o caso em tela parece merecer uma análise bastante detida, pois reforça a pertinência da dicotomia pelo viés menos privilegiado, uma vez que a maior parte dos estudos de casos de adaptação enfatizam os trânsitos de conteúdos a despeito das formas que os transmitem. Além disso, é pertinente apontar que a gênese da narratologia está justamente nessa inseparabilidade entre forma e conteúdo que o estruturalismo adaptou do formalismo e que permite ao teórico encontrar as invariantes e, assim, propor o que Todorov (1968) entendia como uma poética ou a “ciência do discurso”. Aqui, o conteúdo é o suspense, a função, dada por essa estrutura. Compreender essa interligação entre forma e conteúdo é essencial para entender o funcionamento dos textos em geral, aliando-se não apenas ao exercício da interpretação, mas também à compreensão dos gêneros e de suas peculiaridades.

A inclusão do cinema e a leitura de filmes no âmbito das aulas de literatura, portanto, se justifica por essa relação estrutural e essa intenção dos produtores – levar ao efeito do suspense – fazendo “ver” aquelas estratégias que, no texto literário, muitas vezes são ainda mais subjacentes e, assim, despercebidas. O cinema deixa de ser aquele acessório imagético das aulas, muitas vezes empregado apenas para apresentar, de forma condensada, determinada fábula, para se tornar um exemplo das estratégias narrativas que compartilha, ou não, com a literatura e outras artes narrativas.

#### **4 A transmidialidade do suspense e a leitura das mídias**

Reforça-se, assim, o princípio proteano que embasa a narratologia funcionalista: uma mesma forma gera vários efeitos; várias formas podem gerar um mesmo efeito. Se tal

princípio já é suficientemente revelador e multiplicador quando aplicado exclusivamente aos estudos literários, como faz Sternberg, seu potencial é elevado à máxima potência ao ser associado aos estudos em intermedialidade e quando pensamos seu direcionamento para a leitura das mídias – seja da literatura, seja do cinema (esta, uma mídia tratada de forma superficial na educação básica) e, assim, para a educação dos sentidos em uma perspectiva multimodal. O suspense, como um efeito que decorre de determinada estrutura, a partir da narratologia funcionalista, pode ser apreendido como um traço transmidial concreto, uma qualidade passível de ser observada em sua função de causar reações no receptor – o leitor ou o espectador. Como estratégia visível sob a perspectiva comparatista da intermedialidade, o suspense narrativo deixa entrever, ao ser analisado na transmidiação das funções poéticas para o cinema de Hitchcock, de que modo o ponto de vista e a focalização do narrador – o enquadramento e os planos da câmera – agem sobre a narração. A narração simultânea do cinema, quando o olho da câmera e as vozes das personagens contam diferentes histórias, inimitável pela literatura, e colocando em xeque características que são específicas do cinema, acaba por mostrar, por outro lado, o específico da literatura. A leitura comparada própria da intermedialidade torna-se, assim, metodologia para os estudos da narratologia quando aponta similaridades e diferenças entre as diferentes mídias.

Como se buscou demonstrar aqui, a adaptação, por parte de Hitchcock, da técnica de manipulação das dinâmicas narrativas de Poe evidencia que os diálogos entre textos de mídias diversas se dão, muitas vezes, em nível estrutural e não apenas na transposição de personagens, eventos e temas. Certamente, essa lógica se estende, da mesma forma, a outras mídias que, com seus recursos específicos, também geram efeitos análogos e propiciam experiências estéticas equivalentes àquelas viabilizadas por textos literários. Sendo assim, a abordagem funcionalista da Escola de Tel Aviv fornece bases sólidas para subsidiar investigações pelo viés da intermedialidade, e, com isso, propiciar a consolidação de uma narratologia não limitada às especificidades do texto literário. Observar a estrutura narrativa a partir da transmidialidade de seus elementos entre diferentes mídias, como fizemos aqui com o suspense, permite enxergá-los como funções concretas e, assim, alcançar a especificidade da narrativa, seja a fílmica, seja a literária. Nos documentos que

regem a Educação Básica – como a BNCC e os PCNs – é frequente a menção à multimodalidade e à importância daquilo que tem sido entendido como multiletramento, ou seja, a competência de leitura em diferentes mídias em suas diferentes modalidades e modos. Leituras comparadas como esta, entre a narratologia funcional e a intermedialidade, entre o conto e o filme, são relevantes para fazer ver, justamente, como as mídias mantêm entre si semelhanças e diferenças e como, em seu diálogo com os receptores, partilham estratégias e funções. Entender essas estratégias e essas funções, assim como seus efeitos, é justamente o papel do leitor competente que as práticas escolares tanto almejam formar.

## Referências

CHANTAGEM e confissão. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: John Maxwell. Roteiro: Charles Bennett, Alfred Hitchcock, Benn Levy, Michael Powell. UK: British International Pictures, 1929. 1 DVD (84 min), son., preto e branco. Título original: *Blackmail*.

ELLIOT, Kamilla. Literary cinema and the form/content debate. In: ELLIOT, Kamilla. **Rethinking the Novel/Film Debate**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 133-183.

FESTIM diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein. Roteiro: Hume Cronyn, Arthur Laurents. Burbank: Warner Bros. Pictures, Transatlantic Pictures, 1948. 1 DVD (81 min), son., color. Título original: *Rope*.

INDRUSIAK, Elaine. A filosofia do suspense: diálogos estruturais entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock. **Organon**, n. 61, v. 31, p. 133-151, jul.-dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.64490>

INDRUSIAK, Elaine. Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock. **English Literature**, v. 5, n. 1, p. 39-58, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.30687/EL/2420-823X/2018/05/003>

INTERLÚDIO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Barbara Keon, Alfred Hitchcock. Roteiro: Ben Hetch. RKO Radio Pictures; Vanguard Films, 1946. The Criterion Collection. 1 DVD (101 min), son., preto e branco. Título original: *Notorious*.

INTRIGA internacional. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman, Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman. Bakersfield: Loew's Incorporated, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959. 1 DVD (131 min), son., color. Título original: *North by northwest*.

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, James Katz. Roteiro: John Michael Hayes. Los Angeles: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (114 min), son., color. Título original: *Rear Window*.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**. The grammar of visual design. London: Routledge, 1996.

MEISTER, Jan Christoph. Narratology. *In*: HÜHN, Peter *et al.* (Ed.). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2011. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>. Acesso em 20 jan. 2020.

OLIVEIRA, Amanda Leonardi de; INDRUSIAK, Elaine. The Uncanny Imp: an analysis of Freud's uncanny in Edgar Allan Poe's 'The Imp of the Perverse' and 'William Wilson'. **Abusões**, n. 10, ano 5, p. 40-63, 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2019.41969>

OLSON, Greta. Reconsidering unreliability: fallible and untrustworthy narrators. **Narrative**, v. 11, n. 1, p. 93-109, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1353/nar.2003.0001>

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

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *In*: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

POE, Edgar Allan. O Gato Preto. *In*: POE, Edgar Alla. **Edgar Allan Poe: medo clássico**; coleção inédita de contos do autor. v. 1. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside, 2017. p. 85-95.

POE, Edgar Allan. Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre 'Twice-told tales', de Nathanael Hawthorne. **Bestiário: Revista de Contos**, Porto Alegre, ano 1, n. 6, ago. 2004. Disponível em: [http://www.bestiario.com.br/6\\_arquivos/resenhas%20poe.html](http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html). Acesso em: 20 jan. 2020.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. *In*: THOMPSON, G. R. (Ed.). **The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, background and contexts, criticism**. New York: W.W. Norton & Co, 2004. p. 675-684.

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

STERNBERG, Meir. **Expositional modes and temporal ordering in fiction**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

STERNBERG, Meir. Telling in time (I): chronology and narrative theory. **Poetics Today**, v. 11, n. 4, p. 901-947, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/1773082>

STERNBERG, Meir. Telling in time (II): chronology, teleology, narrativity. **Poetics Today**, v. 13, n. 3, p. 463-541, 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772872>



STERNBERG, Meir. Telling in Time (III): chronology, estrangement, and stories of literary history. **Poetics Today**, v. 27, n. 1, p. 125-235, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-27-1-125>

STERNBERG, Meir; YACOBI, Tamar. (Un)Reliability in narrative discourse: a comprehensive overview. **Poetics Today**, v. 36, n. 4, p. 327-498, dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-3455114>

TODOROV, Tzvetan. **A gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TODOROV, Tzvetan. Poétique. *In*: DUCROT, Oswald *et al.* **Qu'est-ce que le structuralisme?** Paris: Edition Du Seuil, 1968, p. 97-166.

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