

O Sexto Sentido: suspense de longa metragem ou conto cinematográfico?

Elaine Indrusiak¹

RESUMO: O presente artigo propõe-se a analisar o rico diálogo interdisciplinar estabelecido entre a obra cinematográfica *O Sexto Sentido*, de M. Night Shyamalan, e a tradição da contística ocidental. Partindo da identificação, no texto fílmico, de elementos narrativos tradicionalmente associados ao conto literário, procuraremos demonstrar que, embora não se trate de uma adaptação de obra literária, esse instigante filme hollywoodiano vale-se de estratégias emprestadas à literatura na construção de sua narrativa de suspense. Ao relacionar-se com a própria tradição teórico-crítica do conto, portanto, *O Sexto Sentido* dá um passo além na relação entre cinema e literatura, em geral de natureza intertextual ou tradutória, elevando o diálogo interdisciplinar a novos e insuspeitados patamares de sofisticação.

PALAVRAS-CHAVE: Interdisciplinaridade; Conto; Cinema.

ABSTRACT: The present paper addresses the rich interdisciplinary relationship between the film *The Sixth Sense*, directed by M. Night Shyamalan, and the tradition of the western short story. Beginning with the identification, in the film text, of narrative elements usually associated to the literary short story, we attempt to demonstrate that, though it is not an adaptation of a literary work, this inspiring Hollywood film resorts to literary strategies for the construction of its suspense narrative. Therefore, by establishing a dialogue with the theoretical and critical tradition of the short story, *The Sixth Sense* goes beyond the traditional intertext or translation-based relationship between film and literature, elevating the interdisciplinary discussion to new and higher levels of sophistication.

KEY WORDS: Interdisciplinarity; Short Story; Film.

*Afirma-se que o desejo mais ardente de um fantasma é
recobrar pelo menos um sinal de corporeidade, algo tangível
que o devolva por um momento à vida de carne e osso.*

Julio Cortázar (**Alguns aspectos do conto**)

Vivemos, há já algumas décadas, um momento histórico-cultural marcado por indefinições, imprecisões e uma certa fluidez de contornos. Há quem denomine tal momento *pós-modernidade*, ainda que nem mesmo estes tenham uma opinião cabal e consensual quanto ao que venha a ser isso; outros, entretanto, por cautela ou por desapego a rótulos, preferem referir tal

¹ Mestre e Doutoranda em Literatura Comparada pela UFRGS e professora de Literatura e Língua Inglesa no IPA-Porto Alegre.

época simplesmente como *contemporaneidade*. Todos, no entanto, parecem consonantes quanto às características gerais da vida e arte na atualidade, que vão desde as já citadas anteriormente, até a tendência para a retomada e revisão do passado histórico e de cânones culturais, a auto-reflexão e autocrítica e, acima de tudo, o reconhecimento da fragmentação das experiências, do conhecimento e, por extensão, do discurso.

O que ainda não está claro é se tais características são suficientes para determinarmos a existência de um “Pós-modernismo”, seja o prefixo “pós” entendido em sua acepção de superação ou na de continuidade em relação ao Modernismo. Talvez a incerteza quanto à existência ou não de um movimento artístico-cultural predominante na contemporaneidade não seja uma restrição apenas desta época, como salienta Steven Connor:

... a reivindicação de que se conhece o contemporâneo é vista muitas vezes como uma espécie de violência conceitual, uma fixação das energias fluidas e informes do agora urgente (...). Essa formulação baseia-se num sentido da separação inerente entre experiência e conhecimento, uma crença de que, quando experimentamos a vida, só podemos compreendê-la parcialmente e de que, quando tentamos compreender a vida, deixamos de experimentá-la de fato. De acordo com esse modelo, o ato de conhecer está sempre condenado a chegar tarde demais à cena da experiência. (Connor, 1996, p. 11)

Independentemente de como viremos a rotular o momento atual, é inegável que a produção e crítica artísticas vêm sofrendo grandes mudanças, a maior e mais significativa delas sendo, talvez, o apagamento de fronteiras, por vezes abrupto e inesperado, entre gêneros artísticos, entre ramos do conhecimento e mesmo entre linguagens. Em decorrência disso, a interdisciplinaridade ganha ímpeto, talvez vindo a constituir-se na abordagem pós-moderna por excelência. O risco, é claro, é que o excesso de fervor comparatista acabe pondo por terra séculos de estudos e pesquisas voltados às especificidades dos diversos campos de conhecimento e expressão artística. Mas é sabido que excessos são quase sempre danosos e pouco recomendáveis, o que não invalida as propostas originais. Assim, a abordagem interdisciplinar não é a mera aplicação de metodologia e referencial teórico de uma disciplina ao corpus de outra, mas uma tentativa

de se trazer para o campo teórico-crítico a prática equilibrada do diálogo entre campos do saber que há muito já se observa na criação artística.

Por mais óbvia que tal ressalva possa soar, parece ainda recomendável repeti-la de tempos em tempos, em especial quando nos propomos a iniciar mais um de tantos cotejos entre literatura e cinema. Caso contrário, corremos o sério risco de alimentarmos a tendência comparatista um tanto impressionista que, embora muitas vezes revestida das melhores intenções, redunde em juízos de valor superficiais e simplistas do tipo “o livro é melhor que o filme” (ou o contrário), nada acrescentando a qualquer uma das disciplinas em cotejo, como já salientava Júlio Pinto (1991, p.102).

Posto isso, podemos tratar, então, do que nos move por essas searas interdisciplinares. Partindo de nossa apreciação do filme *O Sexto Sentido* (Shyamalan, 1999) e, de outro lado, tendo por base um arcabouço teórico relativo ao conto literário, procuraremos demonstrar, ainda que superficialmente, em que medida e por que meios a obra cinematográfica aproxima-se do gênero literário. Note-se, no entanto, que não tratamos de explicar o filme a partir de teorias literárias, mas propomos uma leitura do profundo e rico diálogo que se estabelece entre as duas linguagens a partir de seu elemento mais básico e comum: a narrativa ficcional.

Assim, acreditamos que *O Sexto Sentido* aproxima-se deliberadamente do conto ao centrar sua significação em elementos narrativos tradicionalmente apontados como característicos desse gênero literário fluido e de difícil definição, em especial na *contração* (Friedman apud Gotlib, 1985, p. 64), no *efeito* (Poe, 1985) e no desenrolar paralelo de duas estórias (Piglia, 1991). Com isso, M. Night Shyamalan, roteirista e diretor da obra cinematográfica, não estabelece um diálogo interdisciplinar por meio da citação ou do intertexto, mas vai mais fundo ao resgatar na contística as estruturas e técnicas narrativas que, desde os primórdios da humanidade, têm orientado o prosaico e despretensioso ato de contar estórias.

Embora as raízes histórico-evolutivas do conto remontem a épocas ágrafas de nossa civilização, já que consistem de narrativas orais muitas vezes

identificadas com remotas mitologias, sua sistematização como gênero literário autônomo é bem mais recente. Isso porque, ainda que a compilação de narrativas fantásticas voltadas para públicos infanto-juvenis tenha estabelecido uma forma mais bem definida para tal gênero, como no caso dos irmãos Grimm, somente as primeiras indagações de cunho teórico-crítico foram capazes de isolar o conto como objeto de estudo literário autônomo e diferenciado em oposição a outras formas narrativas, em especial o romance e a novela. Assim, pode-se tomar o ano de 1842 como ponto de partida de uma teoria do conto, pois esta é a data da publicação do célebre texto *Review of Twice-Told Tales*, de Edgar Allan Poe, uma apreciação dos contos de Nathaniel Hawthorne escrita para *Graham's Magazine*. Nesse texto histórico, Poe lança sua “Teoria do Efeito”, que ele viria a reafirmar em 1846 em mais um célebre ensaio: *The Philosophy of Composition*, talvez a mais influente reflexão já escrita sobre a narrativa curta, muito embora o texto examine, passo-a-passo, a criação do poema *The Raven* e não, como seria de se supor, a origem de um dos célebres contos do autor.

Basicamente, a teoria de Poe² postula que o verdadeiro conto apresenta duas características básicas e indispensáveis que lhe conferem identidade: a brevidade e, acima de tudo, a metódica construção de uma narrativa com vistas a um efeito final pré-determinado e, preferencialmente, impactante. A brevidade do conto é condição *sine qua non* para a obtenção de tal efeito final, pois, sempre tendo em vista o ato da leitura, o autor coloca que não é possível manter níveis de tensão e mesmo de interesse por parte do leitor por muito mais de uma hora (premissa talvez ainda mais verdadeira nos tempos atuais, pouco dados a leituras extensas). Quanto à segunda característica, Poe é enfático ao afirmar que tudo, desde a primeira linha da narrativa, deve ser escolhido e construído em função do efeito final, o qual, pelo menos em seus contos, é geralmente de surpresa e choque. Para isso, o contista deve manter uma “unidade de efeito” e de “impressão”, toda a narrativa girando,

² Convém lembrar que o estatuto de “teoria” foi atribuído às reflexões críticas de Poe posteriormente, e não por ele próprio; isso se deveu tanto à riqueza dos ensaios em si, mas também ao fato de espelharem com precisão a práxis criativa desse artista que elevou o conto ao patamar das grandes obras literárias.

repetidamente, em torno de uma temática principal bem delimitada, com o mínimo de personagens e em uma circunstância espaço-temporal exígua e bem marcada, pois "*There must be the dropping of the water upon the rock*" (Poe, s.d., p. 02). Para Poe, portanto, o conto é um gênero marcado pela concisão, pela eliminação de quaisquer excessos, cuja grande dificuldade reside na necessidade de o escritor achar o equilíbrio de formas e elementos que construam, gradativamente, um efeito impactante e, ao mesmo tempo, mantenham-no oculto até o epílogo, aumentando consideravelmente sua carga significativa.

Muito embora a contística tenha evoluído muito desde as primeiras reflexões de Poe, e nem todos os contos contemporâneos demonstrem tamanho apego ao efeito final, o exercício teórico-crítico do célebre contista norte-americano parece mesmo constituir o alicerce de boa parte da teoria do conto, já que muitos outros estudiosos acrescentaram novos elementos teóricos sem invalidar a proposição inaugural. Este é o caso do genial contista argentino Julio Cortázar, discípulo de Poe tanto no campo teórico quanto na criação ficcional que viria a tornar-se mestre para novas gerações de escritores. Consonante com as noções de unidade de efeito e brevidade, Cortázar acrescenta à teoria de Poe uma reflexão mais aprofundada quanto à temática e à tensão e intensidade do conto, salientando que a excepcionalidade obrigatória do tema de um conto não reside em seu caráter fantástico e/ou misterioso³, mas na abertura de significados, nos desdobramentos que oferece ao contista. Entretanto, é somente a partir do emprego de técnicas narrativas e linguagem precisas que o escritor transforma um tema, fantástico ou prosaico, em um verdadeiro conto, estabelecendo uma tensão e intensidade tais que conduzem o leitor, sem interrupções, ao efeito final.

Mais recentemente, tivemos as "*Teses sobre o conto*", de Ricardo Piglia, onde, sem refutar as idéias de Poe e seus seguidores, o autor propõe duas

³ Aparentemente, Cortázar adiciona pitadas de psicanálise à teoria do conto, já que Freud (1976), chama a atenção para a natureza familiar e corriqueira do estranho; a excepcionalidade, portanto, reside em olhar o que é conhecido com outros olhos ou a partir de um novo ângulo.

teses interessantes e muito esclarecedoras acerca da estrutura narrativa do conto: “(1) *um conto sempre conta duas histórias*” e “(2) *a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes*” (Piglia, 1991, p.22). Piglia ainda ilustra suas teses com um interessantíssimo exercício crítico em que prevê como alguns dos maiores contistas elaborariam seus contos sobre um mesmo evento, enfatizando que as diferenças entre eles estariam justamente nas relações estabelecidas entre as histórias paralelas.

Diante disso, parece mesmo que podemos considerar a teoria do conto contemporânea como uma linha contínua e lógica que, iniciada por Poe, teve contribuições de teóricos, críticos e contistas, não apenas a partir de novas análises para velhos contos, mas, sobretudo, a partir da contemplação e o estudo de novas formas de criação contística, como Nádía Gotlib demonstra sintética e magistralmente na passagem abaixo:

E este é também o segredo do conto, que promove o seqüestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste efeito (Poe); neste seqüestro temporário, existe toda uma força de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (E. Bowen). Não lhe falta a construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Matthews). Trata-se de um acidente da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro antes e depois (José Oiticica). De tal forma que esta ação parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de contração (N. Friedman). (Gotlib, 1985, p. 80-81)

Posto isso, talvez já tenhamos subsídios teóricos suficientes para iniciarmos nossa “leitura” de *O Sexto Sentido*, procurando avaliar como e em que medida esse filme cinematográfico de longa metragem aproxima-se desse gênero narrativo literário tão complexo e fascinante que é conto. Para tanto, começemos pela questão da temática, para, posteriormente, analisarmos a estruturação narrativa fílmica.

De modo geral, pode-se concordar com a classificação tradicional de filmes, que determinou que *O Sexto Sentido* é um filme de suspense, talvez o equivalente cinematográfico mais próximo, na atualidade, dos contos “fantásticos” ao estilo de Edgar Allan Poe. Assim, logo de início, vemos que a obra cinematográfica de Shyamalan já compartilha algo com o conto, já que o mistério, o fantástico e assustador, são temas, ou ao menos “temperos”, bastante explorados na tradição da contística ocidental. Da mesma forma que Poe, Shyamalan também precisa prender a atenção do espectador ao longo de toda a narrativa, sob pena de perder todo o suspense tão arduamente construído.

Entretanto, apesar dessas primeiras e superficiais aproximações, logo percebemos que *O Sexto Sentido* constitui uma obra bem mais rica e complexa, tornando até mesmo o prosaico “contar a estória” em uma atividade que requer certos cuidados, já que, assim como as narrativas estudadas pelo Formalismo Russo, sua estruturação estabelece uma diferença significativa entre a *fábula* e o *enredo*. Coloquemos a questão da seguinte forma, então: Malcolm Crowe (Bruce Willis) é um psiquiatra de crianças que, após ser morto por um ex-paciente que não soube ajudar, aproxima-se de Cole Sear (interpretado pelo brilhante Haley Joel Osment), um menino de oito anos cujo caso assemelha-se muito ao do ex-paciente, na tentativa de, em ajudando-o, redimir-se de sua culpa. Cole, por sua vez, é um menino doce, sensível e assustado, que guarda um segredo: seu dom de “ver pessoas mortas”. Uma das pessoas mortas com quem se comunica, e em quem vai, gradativamente, aprendendo a confiar é o próprio Malcolm que, sem saber que está morto, acredita estar passando por uma séria crise conjugal, já que não consegue relacionar-se com a esposa. Aos poucos, Malcolm ajuda Cole a superar o medo e conviver com os espíritos que o visitam em busca de ajuda; terminado o caso, o psiquiatra “volta para casa” e, por sugestão de Cole, tenta falar com a esposa enquanto ela dorme. Ao fazer isso, no entanto, ela deixa cair o objeto que segurava firme junto ao peito: a aliança de casamento do marido. Vendo a aliança rolar, Malcolm olha, em um misto de surpresa e

pavor, para sua própria mão, recordando tudo que se passou com ele desde o tiro que o vitimou, as palavras de Cole quanto a pessoas que não sabem que estão mortas, a incapacidade de comunicar-se com outras pessoas, e, só então, percebe (ou aceita) que está morto.

Contado desta forma, o filme soa um tanto desinteressante. Entretanto, ainda que a fábula pareça fantástica demais para apresentar alguma verossimilhança nas telas (um homem morre e continua agindo como se estivesse vivo!), o enredo é construído de forma a torná-la surpreendente, já que, assim como o próprio personagem, não sabemos que Malcolm está morto até o momento final da *epifania*. Como pode ser, no entanto, que assistimos às ações de um homem morto sem nos darmos conta de sua condição, ou sem que isso resulte numa narrativa falha e pouco verossímil? Eis aqui o segredo do impacto e sucesso do filme: deliberadamente, seu criador cria uma narrativa ao melhor estilo contístico, construindo-a condensada e sinteticamente, desde o início, com vistas ao efeito final de surpresa, confusão e incredulidade (os mesmos experimentados pelo personagem). Para isso, fica claro que segue à risca as noções de *efeito*, de Poe, de *contração*, de Friedman, e de *tensão*, de Cortázar, entre outras. Da mesma forma, o filme de Shyamalan enquadra-se perfeitamente nas teses de Piglia: o desenrolar da história de Cole oculta a história, ainda mais chocante, de Malcolm.

Desde o início, portanto, todos os elementos da narrativa fílmica estão coordenados de modo a criar esse efeito final que, mesmo que não fosse por si só fantástico, surpreende por ser inesperado. Mesmo antes da cena do tiro, por exemplo, já temos uma pista do que pode estar por vir, mas esta só é percebida no final, quando tudo passa a ter uma nova e mais profunda significação. Trata-se do nome do psiquiatra, Dr. Crowe, pronunciado da mesma forma que *crow*, palavra inglesa para corvo. Sendo o corvo um animal tradicionalmente associado à morte, como no mais célebre poema de Edgar Allan Poe, *The Raven*, (coincidência?!), e também símbolo do apego material que leva a um constante adiamento da conversão espiritual, seria de se

esperar que a morte, no filme, estaria mais próxima do psiquiatra do que do menino⁴.

Isso, no entanto, passa despercebido em função da rica e cativante narrativa construída de forma tensa em torno da história de Cole, o que é feito através da mudança de ponto de vista do narrador-câmera. Inicialmente, a narração está notoriamente centrada em Malcolm; após o tiro, no entanto, o narrador distancia-se dessa personagem para, então, estabelecer um novo foco, o menino. Assim, passamos a acompanhar o desenrolar da segunda história, e as informações da primeira (vida/morte de Malcolm) tornam-se supérfluas na estrutura narrativa; uma mera adição que, aparentemente, só serve ao propósito de quebrar a tensão existente no contexto da história central.

Some-se a isso o fato de, como um conto, o filme ser desenvolvido a partir do final, constituindo uma história acabada, e não em desenvolvimento, o que permite ao narrador selecionar os fatos e observações mais significativos para sua narração. Por exemplo, logo que o foco da narração é transferido para o menino, o narrador não informa qual a causa dos temores e eventos paranormais envolvendo Cole, ou seja, não vemos os espíritos que o visitam; entretanto, vemos Malcolm comunicar-se com ele e, apesar de as reações do menino serem claramente amedrontadas, sequer imaginamos que Malcolm possa ser um “fantasma”. Assim, quando Cole faz a revelação de seu segredo, o narrador passa a identificar os espíritos à sua volta, inclusive Malcolm, o qual não reconhecemos como tal, mas como o verdadeiro médico do menino. Aliás, sequer poderíamos imaginar que Malcolm estivesse morto, pois a construção narrativa do filme, dialogando com a tradição do cinema hollywoodiano de suspense, cria toda uma série de associações internas que leva à constituição de um referencial próprio para a identificação das pessoas mortas. Assim, quando surgem os fantasmas, há referências textuais e visuais

⁴ Interessante lembrar, também, que o imaginário hollywoodiano passou a incluir uma nova conotação para o corvo a partir da realização do filme *The Crow* de Proyas (1994), baseado em uma suposta lenda segundo a qual, quando uma pessoa morre, sua alma é levada por um corvo para a terra dos mortos; mas, às vezes, algo tão ruim acontece que a alma leva consigo uma terrível tristeza, não podendo descansar; então o pássaro a traz de volta à vida para que “conserte as coisas” e consiga ter paz.

à queda de temperatura e a música de fundo torna-se densa e sensivelmente mais alta, atingindo volumes “assustadores” no momento em que, assim como Cole, vemos os ferimentos mortais dos espíritos. Quando Malcolm aparece, no entanto, tais elementos, ainda que presentes, são suavizados e, é claro, o ferimento a bala e a mancha de sangue em suas costas jamais são mostrados.

Entretanto, apesar da surpresa que o filme nos causa ao final, ao assisti-lo pela segunda vez, ficamos ainda mais surpresos com sua técnica narrativa, em especial ao revermos cenas como aquela em que Malcolm aguarda por Cole em sua casa, sentado em frente à mãe do menino. Lynn, a mãe, usa pantufas e meias de lã, mantém o olhar fixo no chão e não dirige sequer uma palavra a Malcolm, um comportamento no mínimo estranho para uma mãe em relação ao psiquiatra de seu filho. Da mesma forma, ao revermos o filme, percebemos que Malcolm veste sempre a mesma roupa, que sua esposa tem fortes crises depressivas, em especial após assistir ao vídeo de seu casamento, e que Cole procura fugir do médico desde a primeira vez em que o vê, quando corre para esconder-se em uma igreja. Ou seja, todos os elementos-chave da narrativa oculta estão presentes na estrutura fílmica, mas são dissimulados pela condensação das diferentes linguagens que compõem o intrincado texto fílmico.

Aliás, este é, talvez o maior mérito de Shyamalan. Se, para os contistas, já é suficientemente penoso estabelecer a intensidade, a síntese e a tensão necessárias para a explosão do efeito final com base, única e exclusivamente, na linguagem verbal, o que dizer da tarefa do diretor ao criar sua obra cinematográfica, coordenando e sintetizando diálogos, imagens, sons, música, iluminação e a própria intensidade da representação dos atores de modo a criar um efeito único e avassalador? Além disso, ciente da impressão de realidade causada pela linguagem cinematográfica, o diretor tece magistralmente a teia de imagens visualizadas e suprimidas, obtendo não apenas o impacto que um conto literário causaria se desenvolvesse a mesma narrativa, mas chocando-nos ainda mais profundamente ao lidar com nossa

incapacidade de distanciamento em relação à linguagem visual do texto fílmico.

É claro que, sendo *O Sexto Sentido* uma obra cinematográfica complexa, certamente encerra outras tantas peculiaridades que esta análise comparatista superficial não se propõe a dar conta. Isso se deve não apenas ao fato de a linguagem fílmica ter suas especificidades significativas, mas também ao fato de, tal qual os grandes contos dos quais se aproxima, a obra não poder ser explicada com base apenas em uma análise das estruturas narrativas. Sendo assim, parece válido concluir que o filme de Shyamalan enquadra-se perfeitamente no que se quer pós-modernidade e em seu suposto produto cultural, o Pós-modernismo, na medida em que se utiliza da tradição da narrativa literária curta para revitalizar a linguagem cinematográfica, pondo em prática o ideal de tradição de T. S Eliot segundo o qual:

Os monumentos existentes formam entre si uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova (da realmente nova) obra de arte em seu meio. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem persista após o surgimento da inovação toda a ordem existente deve, ainda que sutilmente, ser alterada; e assim as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; e isso é conformidade entre o velho e o novo. (Eliot, 1975, p. 38-39; minha tradução)

Como se não bastasse, *O Sexto Sentido* também corrobora o pensamento de Eliot ao demonstrar que “*a arte nunca melhora, mas seus materiais nunca são exatamente os mesmos*” (Ibid., p.37) e que, portanto, o surgimento de novas linguagens e de novas formas de narrar, antes de constituírem um risco de declínio às artes já estabelecidas, trazem uma renovação e ampliação de horizontes de que todas as formas de expressão não só podem, mas devem valer-se. Conclui-se, portanto, que apesar da inegável crise da leitura e do livro, a remota tradição de contar histórias sobrevive e continua encantando públicos de todas as idades em grande parte devido ao cinema. Se o ritual da narrativa se dá entre leitor e livro de forma discreta e em uma confortável poltrona ou em uma gigantesca sala escura repleta de

pipocas e refrigerantes, isso é mera questão de gosto. E gosto, como se sabe, não se discute...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna**: Introdução às teorias do contemporâneo. 3.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 229p.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Col. Debates). 261p.
- ELIOT, T. S.. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (ed). *Selected prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975.
- FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271 - 314.
- GOTLIB, Nádia B. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios). 95p.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.1. p. 22-25, mar. 1991.
- PINTO, Júlio. Espelho, espelho meu: Considerações sobre a tradução. **Linguagens**, Porto Alegre, n. 4, p.101-108, 1991.
- POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: **Poemas e Ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p.101-112.
- _____. Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. In: PACHECO, Carlos y LINARES, Luis B. (orgs.) **Del cuento y sus alrededores**: aproximaciones a una teoría del cuento. 2.ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. p. 293-309.
- _____. Review of *Twice-Told Tales*. In: SUMMERS, Hollis (ed.). **Discussions of the Short Story**. Athens: Ohio University, [s.d.]. p. 01-04.
- _____. The Raven. In: **Spirits of the Dead**: Tales and Poems. Harmondsworth: Penguin Books, 1997. p. 15-19.

FILMES CITADOS

- O CORVO. Alex Proyas (dir.) EUA, Warner, 1994, DVD, 105 min. Título original:*The Crow*.

○ SEXTO SENTIDO. M. Night Shyamalan (dir./rot.). EUA, Hollywood Pictures / Spyglass Entertainment, 1999, DVD, 108 min. Título original: *The Sixth Sense*.