

**A construção do horror natural?  
Uma compreensão da narração em *United 93* (2006) para o espectador ideal**

***The construction of natural horror?  
A narration understanding of *United 93* (2006) for the ideal viewer***

Fernando de Barros HONDA<sup>1</sup>

**Resumo**

A análise do filme *United 93* (2006) visa compreender de qual forma há a construção de um possível horror natural. Assim, este estudo utiliza a diferenciação de horror artístico e natural proposto por Noël Carroll (1991) bem como a noção de narração no filme de ficção abordada por David Bordwell (1985) – Carroll compreende o primeiro tipo de horror como uma emoção derivada de filmes do gênero de mesmo nome, o segundo se originaria na vida cotidiana. Assim como Carroll, Bordwell também percebe a construção da narrativa a partir do espectador, o qual se basearia no espaço, tempo e lógica dos eventos mostrados no filme. Embora ambos os pesquisadores compartilhem a ideia de um espectador ideal, a metodologia proposta deste estudo é utilizar registros audiovisuais e documentos oficiais no intuito de localizar esse espectador. Enfim, ao utilizar registros em vídeo dos atentados do 11/09, o filme construiria uma narração do horror natural.

**Palavras-chave:** Narração. Horror natural. Espectador. Ficção. Tempo e espaço.

**Abstract**

The analysis of the film *United 93* (2006) aims to understand how the construction of a possible natural horror works. This study utilizes the differentiation between artistic horror and natural horror proposed by Noël Carroll (1991) and the idea of narration in the fiction film used by David Bordwell (1985) – Carroll understands the first type of horror (artistic) as an emotion driven by the films of the same name as the genre, the second would originate in everyday life. Like Carroll, Bordwell also perceives the construction of the narrative from the viewer, which would be based on the space, time and logic of the film events. Even though both academics share the idea of an ideal viewer, the proposed methodology used in this study it is based on audiovisual records and official documents in order to locate the ideal viewer in *United 93*. Finally, by using audiovisual records of the 9/11 attacks, the film would build a narration of natural horror.

**Keywords:** Narration. Natural horror. Viewer. Fiction. Time and space.

---

<sup>1</sup>Mestrando do PPGCom da Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba (PROSUP/CAPES).  
E-mail: fernandohondaxavier@gmail.com

## Introdução

A construção da *narração* delineada por Bordwell (1985) seria a coexistência entre *enredo* e *estilo*. Os dois podem ser utilizados para compreender uma *estória*<sup>2</sup>, enquanto o *enredo* trata-se dos eventos seguidos que ocorrem nela, o estilo destaca a técnica cinematográfica utilizada. É importante salientar que esses dois aspectos constituintes da narração nem sempre se entrelaçam conceitualmente de acordo com uma obra fílmica em análise, pois não haveria um modo fechado de contar uma estória ao compreender que cada obra pode ter uma particularidade ao construir a própria narração. Por isso, há necessidade de empreender o aspecto principal de cada uma para a construção da narração.

O enredo é composto pelo tempo demonstrado na narrativa, o espaço construído a partir da relação das personagens com as localidades e a maneira como os eventos se conectam e entrelaçam na ordem causa-efeito. O estilo é o aparato técnico ou decisões de montagem/filmagem para a construção do enredo, logo os dois culminariam na estória representada<sup>3</sup> na tela, mas, todo esse processo “é para” e “advém de” o *espectador*. O espectador aqui é entendido como uma entidade<sup>4</sup> com as funções cognitivas e mentais de um ser humano material<sup>5</sup>. Nesse aspecto, Carroll (1999) apresenta a interação do espectador no contexto do horror com a obra fílmica de mesmo gênero. Diante disso, além das reações físicas e emocionais de horror e medo, ele interage com a narrativa e personagens apresentados.

---

<sup>2</sup> O autor utiliza o termo *fabula* (orig. do inglês) em concordância com os formalistas russos, mas deixa claro que também pode ser traduzida para *story*, portanto na língua inglesa possui *history* e *story*. Logo, embora a academia de letras do Brasil tenha eliminado a necessidade de diferenciação entre “história” e “estória”, optamos por traduzir para “estória”, mesmo que o filme se baseie em fatos. Para compreender mais a abordagem ver BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. 1. ed. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 48-62.

<sup>3</sup> O termo utilizado na área do cinema não tem uma resolução aproximada, existem debates de oposição e crítica sobre a sua utilização. Em concordância com Carroll (1999) optamos por utilizar a noção de *representação incondicional* que se trata do reconhecimento do que é visto pelo espectador na condição dele já possuir experiência naquele tema.

<sup>4</sup> Cf. o autor “*entity*” (BORDWELL, 1985. p. 30).

<sup>5</sup> Nesse estudo, o espectador se localizaria nas nos registros audiovisuais e documentos oficiais escolhidas do evento de 11 de setembro em 2001.

Para a metodologia, elencamos três momentos específicos do filme, compararemos com os registros audiovisuais e documentos oficiais com o intuito de entender como é construída a narração. Por se tratar de um momento que envolveu situações de risco, morte e tensão – os quais são aspectos do horror estudado por Carroll – entende-se a relação direta da sociedade e a forma de construção da narração desse filme no âmbito do *horror natural*. O objetivo, portanto, é compreender de qual forma ocorreria a construção do horror natural a partir da narração no filme *United 93*. Para isso, iremos [a] delinear no filme momentos específicos do enredo e estilo com base no tempo, [b] para relacioná-los com os registros textuais e audiovisuais de veículos de comunicação e, enfim, [c] entender a construção de um possível *horror natural* pela narração do filme.

A importância desse tema está na possibilidade de aprofundamento do horror natural, o qual é apontado por Carroll, mas que serve como diferenciação metodológica do *horror artístico*. Apontar o deslocamento dos estudos espectatoriais de um “espectador ideal” para um espectador na sociedade que se relacione com a obra fílmica a partir dessa mesma obra fílmica, aproximando assim a arte e comunicação contidas no cinema.

### O tempo na tela

O filme possui ao todo cinco espaços gerais bem definidos, são eles: quartos, aeroporto, sala de controladores de voo, interior da aeronave e áreas externas captadas pelas câmeras. As quatro primeiras mostram áreas internas as quais interagem entre si por meio das personagens e, principalmente, a partir da sala de controladores de voo, o que seria uma espécie de *hub*. Ao total, a obra cinematográfica se desenrola em 1 hora e 29 minutos em concordância com os eventos iniciais da manhã de 11 de setembro.

Figura 1



Fonte: frame do filme *United 93* (2006, 01:03 min).

Após os créditos iniciais do filme, são apresentados os dois pilotos e quatro pessoas se preparando para iniciar o dia, entre as cenas, o aeroporto é apresentado em *takes* que mostram a localização onde todos se encontrarão, do aeroporto ao avião (00:00-09:23). A câmera mantém distância das personagens utilizando o *zoom* para aproximar a cena enquadrada da tela, isso acaba por reduzir a profundidade de campo, principalmente em ambientes fechados (figura 1). O enquadramento é instável nesses momentos de aproximação, o que colabora para a informalidade<sup>6</sup> e despojamento do dia a dia dos personagens, bem como a situação de tensão em que todos entrarão. O estabelecimento da estória se origina na cena introdutória do interior da aeronave, isso pode ser compreendido por meio de duas situações diferentes: [a] todos os personagens se encontram no interior do avião ou [b] além desse encontro, o espectador que possui conhecimento dos eventos que originaram o filme sabe antes dos outros dentro do próprio avião o que os quatro personagens apresentados individualmente pretendem.

A relação dessas duas situações não seria hierárquica, pois quem assiste poderia ter conhecimento prévio das pretensões dos quatro homens e compreender que dentro do avião é o último local em que todos os personagens principais estarão juntos - ou - não se teria conhecimento prévio e a partir da narração do próprio filme, a curiosidade e a dúvida se instalariam no espectador<sup>7</sup>. Narração nesse contexto se trata do tripé estória, estilo e enredo, essa trindade é demonstrada por Bordwell (1985) como os princípios da narração. O autor contextualiza esses princípios ao afirmar que para a teoria da narração é importante considerar a diferença entre a estória representada e a forma que ela se encontra representada, a segunda é a que o espectador se depara (no caso do cinema seria o filme). Ademais, o exercício que o espectador se dispõe provém da cognição, ela é que conecta a forma representada com o espectador<sup>8</sup>. Portanto, já que a forma representada no cinema é compreendida como o filme, para a construção da estória, o estilo e enredo

---

<sup>6</sup> A utilização desse termo é em concordância com a história da profundidade de campo em Bordwell (2013). O pesquisador recorre a estudiosos sobre o tema os quais tentam compreender como se dá a ideologia e profundidade de campo no cinema.

<sup>7</sup> Aqui “espectador” é utilizado como referência a uma entidade hipotética, ao longo do trabalho a identidade desse espectador será explorada.

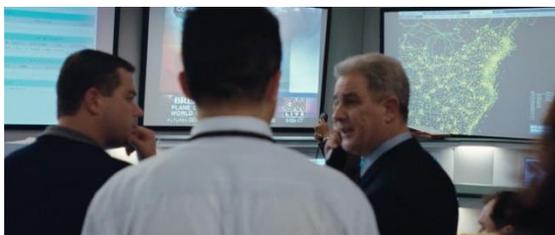
<sup>8</sup> O autor delinea esse exercício cognitivo por meio da noção de *schemata*. Ela guiaria o conhecimento prévio do sujeito afim de formular hipóteses e probabilidades sobre a fábula. A tradução dessa noção pode ser entendida como “esquemas”, assim, a mente, por meio da cognição, conecta informações e produz hipóteses para testagem contínua dos eventos futuros da fábula.

são as características daquela estória na forma pretendida. Bordwell (1985) especifica que o estilo englobaria todas as técnicas cinematográficas utilizadas como a edição, *mise en scène*, iluminação e som em concordância com o enredo “[...] a qual consiste em um padrão específico de eventos (ações, cenas, momentos de virada, plot twists) (BORDWELL, 1985, p.50, tradução nossa<sup>9</sup>).

Com base nesses princípios, entendemos que a estória seria construída a partir da mediação do enredo em comunicação constante com o estilo. No contexto do cinema, por se tratar de uma arte em que a forma é mostrada aliada ao tempo cronológico, o espectador observa a forma e exerce inferências na estória.

As cenas iniciais do longa declaram o estilo predominante; seriam a agitação da câmera, a pouca profundidade de campo, uma constante aproximação por *zoom* nos personagens (rosto, tronco e partes do corpo), *inserts* das gravações televisionadas por emissoras, contextualização da *misé-en-scene* com o campo mais aberto e encadeamento das ações das personagens no tempo cronológico do evento (figura 2). Já para a *syuzhet*, seria necessário considerar a *construção lógica da narrativa, tempo e espaço* em conformidade com o estilo para entender os eventos da estória. Para investigar a construção desses três aspectos citados por Bordwell, é possível inferir, em conformidade com Marc Vernet (2012) que o “narrar” é composto por duas determinantes, a primeira seria a utilização de mecanismos para contar a estória e manusear os efeitos que ela detém para, em segundo, ser detida pelo narrador na forma em que ela se mostra.

**Figura 2**



**Figura 3**



Fonte: frames do filme *United 93* (2006 43:01; 43:19 min).

O deter no contexto apontado é a harmonia entre a forma e o narrador, o último, utilizaria recursos que proveriam da forma. O objetivo é o controle por parte do narrador

---

<sup>9</sup> No original: “[...] consists of the particular pattern of events (actions, scenes, turning points, plot twists)”.

do que de fato se quer contar, portanto, o resultado são os efeitos, aí se encontraria o ato de narrar e a narrativa. Assim, considera-se ainda que o ato de

Narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar os seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga o desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta (VERNET, 2012, p. 92).

Diferente de Vernet, Bordwell (1985) acaba por localizar o modelo em que a estória está organizada. A construção da lógica da narração não é considerada a partir de uma escolha intencional nem do realizador. O narrador nesse contexto poderia ser a própria forma, no caso do cinema o filme. Portanto, o estilo apontado em *United 93* apresenta a maneira que o enredo interage; o *espaço* e tempo definiriam a lógica da narrativa. Essas noções se mostrariam no tempo, tanto cronológico quanto espacial são definidos em concordância com as falas das personagens, eles dizem o período do dia, horário do relógio e além, a iluminação aparente nas imagens, a paisagem vista pelas janelas e por último, e mais pertinente, a inserção no filme pelas ações das personagens os relatos dos parentes das vítimas em sincronicidade com a gravação das torres gêmeas naquele momento de ataque (figura 3). Em suma, consideramos que o narrador seria a forma, e a narração um sistema ordenado a partir das escolhas – sejam elas quais são – que culminariam no estilo e enredo, os dois interagem para a construção da estória tal como ela se mostra. Todas essas noções são princípios de análise para entender como cada obra funciona (pelo menos em parte), seria um método para averiguar de qual forma a construção da estória aparece<sup>10</sup>.

Volta-se então ao tempo, ele seria o critério predominante na estória desse filme, não só o tempo percebido por um espectador, mas, a sua dependência síncrona com o período anterior aos eventos de 11/09 e desdobramentos dos ataques. O espaço na narrativa é construído em volta do tempo da trama em relação ao tempo dos eventos reais – entretanto, o único espaço externo que se relaciona com o desenvolvimento da estória

---

<sup>10</sup> Cf. Bordwell (1985) o enredo também interage com a estória, o que poderia mudar a percepção do espectador no processo de fazer inferências na estória, de prevê-la. Mas, a construção desse processo varia de filme para filme, isto é, cada obra possui um estilo próprio, enredo, estória e enfim uma narração única.

foi gravado anos antes do filme. Ele localizaria toda a trama no tempo dos ataques quando se apresenta a sala dos controladores.

### O tempo fora da tela

A noção temporal do filme é amarrada ao tempo cronológico dos ataques do 11 de setembro, assim, a obra fílmica apresenta “o que teria acontecido”, “o que estaria ocorrendo”, e mais, “o que poderia acontecer”. As ações mostradas durante todo o curso do filme são construídas em torno dos relatos dos controladores de voo, parentes das vítimas e o resultado da investigação dos órgãos NTSB, FBI e NPS<sup>11</sup>. A distância de tempo entre o evento e o lançamento do filme são de cinco anos, o que implica no embasamento além das fontes oficiais citadas: outros filmes, documentários, reportagens e depoimentos de quem acompanhou ao vivo ou assistiu gravações de diversas fontes pela internet e mesmo televisão.

A construção da narração se forma em torno do tempo dos eventos oficiais, como não se tem registro audiovisual do que teria acontecido no momento do sequestro do voo 93, o apanhado de relatos e registros oficiais aproximam o texto do cinema. Citando novamente o autor Vernet (2012), ele parte do pressuposto que o cinema possui uma linguagem *figurativa*, logo apresentaria a relação entre a sociedade e a imagem registrada como um discurso, o que desembocaria uma narração. Nesse contexto, a noção de *representação* seria simplória para explicar esse processo. Já Bordwell (1985) considera o espectador dentro do processo filme-representação, isto é, quem assiste ao filme possui experiências mentais (reflexões) acerca de algo que vivenciou, isto faria com que o espectador inserisse naquela estória a sua própria configuração de interpretação dos eventos. Embora tenham abordagens diferentes, os autores se aproximam na influência que o meio social possui na interação filme-espectador

Ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele “conta”: qualquer já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um indicador de

---

<sup>11</sup> Para mais detalhes acerca da investigação, ver EUA. U.S. National park service. Flight 93 sources and detailed information. Pennsylvania: 2021. Disponível em: [WWW.nps.gov/flni/learn/historyculture/sources-and-detailed-information.htm](http://WWW.nps.gov/flni/learn/historyculture/sources-and-detailed-information.htm). Acesso em: 3 jan. 2022.

discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence [...] (VERNET, 2012, p. 90).

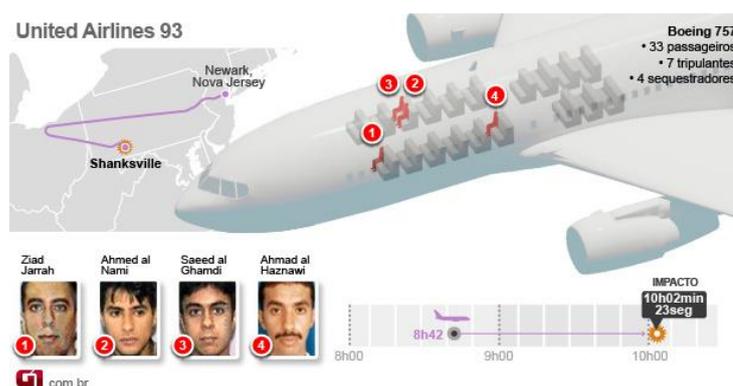
A construção de uma narração derivaria de uma interpretação a partir do social, ainda, o objeto criado seria uma amostra do próprio sistema social existente, assim, entendemos que esse mesmo objeto pode ser uma amostra de como aquela sociedade estaria funcionando em um espaço e tempo aproximados.

Na primeira parte do filme os quatro homens se preparam para o sequestro da aeronave que ocorrerá momentos depois. O relatório final foi emitido anos após a produção, e as informações acerca do voo e sequestradores estavam disponíveis em 2011. Precisar o tempo é dificultoso, presumidamente desde 2001 as fontes para a reconstrução do evento são diversas, vindas de jornais, rede televisiva e fontes desconhecidas (vazamentos e fontes confidenciais). Essa característica nebulosa de datas faz parte da construção temporal do filme, construção temporal dos eventos que aparecem no filme, construção temporal a partir do espectador durante o dia 11 de setembro de 2001 e a construção a partir do espectador após o evento.

Essa relação seria mostrada em *United 93* pois, o entendimento do tempo em Bordwell (1985), no caso do cinema, dependem de como a narração é construída nas ações das personagens, relação dos espaços nas cenas e construção temporal, assim, no filme, nessa construção, o tempo é o atributo evidente da trama, não só por narrar um evento menor dentro de um evento maior (ataques do dia 11/09/2001), mas a reconstrução de pelos menos 1 hora e 15 minutos dentro de um intervalo daquele dia, utilizando do texto ao e no (figura 2 e 3) audiovisual.

Ainda, a construção temporal também é realizada em reportagens para o público interessado (figura 4). Isso se conecta a fotografias e vídeos veiculados dos ataques. Em conformidade com Vernet (2012), a interação da sociedade e os objetos criados é inevitável. Compreendemos por meio dessa noção que: pelo cinema ter a sua forma de narração, a interação de todos esses materiais na construção do objeto também possui relação com a sociedade. Na construção desse sistema, o filme *United 93* seria capaz de refletir em algumas pessoas a emoção do horror, mas, diferente do horror artístico, poderia ser o *horror natural*.

Figura 4



Fonte: reportagem do G1<sup>12</sup>.

Para compreender essa noção, é importante saber que Carroll (1999) estuda o horror como *horror artístico*, ou seja, uma obra ficcional que contém um monstro literal. A construção desse se basearia na *impureza e periculosidade*<sup>13</sup>, a impureza da sujeira, carne apodrecendo e fedor atrelados a possibilidade do perigo a alguém por ser infectado ou, ainda, por atentar à vida. Essa relação se daria a partir de um espectador, o qual se conectaria ao personagem que vive aquele horror. A construção dessa atração é o que ele chama de *paradoxo do horror*, na primeira hipótese não seria a narrativa que chama o público, pois enredos que fomentem suspense, descobrimento, revelação, explicação dentre outros, não necessariamente estariam conectados ao horror. A segunda é que, portanto, haveria algo particular que conectaria a audiência na busca pela emoção do horror artístico (CARROLL, 1999)

Além disso, é uma emoção cujos contornos se refletem nas respostas emocionais dos personagens humanos positivos aos monstros das histórias de horror [...] Um estado emocional ocorrente tem dimensões tanto físicas quanto cognitivas [...] uma emoção envolve uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas (CARROLL, 1999, p. 41).

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/11-de-setembro/noticia/2011/08/restituicao-do-voo-ua-93.html>>. Acesso em: 3 dez. 2021.

<sup>13</sup> Esses aspectos são explorados por Mary Douglas (2014), desde os textos contidos na bíblia ela faz uma análise antropológica que desembocaria no social, acerca dos rituais e divisões dentro de uma cultura. Na sua obra há estudos sobre a pureza x impureza e perigo x marginalidade.

Embora o autor explore o resultado do “sentir o horror” por meio das obras de ficção, o monstro ser um humano também é possível. O autor apresenta exemplos que guiam a possibilidade de o monstro ser um humano a partir do signo e a construção do pensamento da espectralidade, por exemplo em Norman Bates e Drácula. “Ainda que Norman Bates não seja um monstro, tecnicamente falando, ele se aproxima das características<sup>14</sup> centrais do horror artístico [...]” (CARROLL, 1999, p. 59) e “O signo ‘Drácula’ refere-se a seu sentido [...] parece pelo menos plausível pensar que os nomes ficcionais têm um sentido, aquele constituído primordialmente pelas descrições do personagem do texto” (CARROLL, 1999, p. 125). Assim, a segunda hipótese do paradoxo do horror poderia estar na construção do personagem por meio da obra e a partir de quem observa essa construção.

O monstro constituído não precisaria ser literalmente um ser nojento, desfigurado e sem explicações científicas coerentes para existir, mas sim poderia ser constituído pelos seus atos, por veículos de mídia, ações em uma história e, ainda, ações em uma história/história baseada em fatos. Em sequência, aqui encontram-se os quatro sequestradores do voo 93 nas reportagens que constroem a partir do tempo a narrativa com base no que ocorreu (figura 4). Os monstros seriam esses humanos e a construção da narrativa por quaisquer veículos de mídia reconstróem antecipadamente uma narrativa temporal dos ocorridos no dia dos ataques, isso fomenta a narração do próprio filme, este com a reconstrução temporal mais detalhada, utilizando ainda, vídeos gravados dos próprios sistemas de televisão (figura 2 e 3).

O espectador de Carroll conecta-se ao personagem principal da obra de horror, ele sentiria a emoção do horror artístico e se “horrorizaria”, mesmo sabendo que aquele monstro não existe por comprovação científica, e sabendo que o filme é uma “ficção”. E os espectadores do horror natural? Seriam os que assistiram ao filme e aqueles que presenciaram os ataques. A diferença é que a construção desse horror possui relação direta com o cotidiano, assim, os monstros são reais, todos são monstros em potencial.

---

<sup>14</sup> Cf. Carroll (1999), a sua psicose se conectaria com a impureza e a periculosidade das ações contra a vida de outros.

## O horror natural de fora para dentro da tela

Na construção de uma história os personagens são elementos animados e participam da narração. Podemos ampliar essa concepção e explorar como se daria a construção do sentido de um personagem no contexto do horror. No entanto, como parte de um possível horror natural, as ações e associações também podem apontar os monstros de uma história e fixar uma persona, mas, as ações de fato aconteceram em espaço e tempo específicos do cotidiano, diferente do horror artístico. Isso aconteceria em *United 93*, os quatro sequestradores são “aqueles que sequestraram o avião”, num contexto de atentado à vida, eles são os monstros.

Para entender esse processo que envolve a formação de um sentido e personagem, voltamos aos estudos de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) acerca do *representado e atuado* sobre as *categorias do grotesco*. Esse fenômeno seria montado por meio de uma comunicação indireta e direta. Sobre o primeiro, o discurso se constrói a partir da imprensa e literatura, mas, também, da pintura, fotografia, cinema, televisão, enfim, áreas consideradas artísticas. O atuado vai para a vida cotidiana, logo, a encenação é vivida no cotidiano, para além das artes e textos. Ainda de acordo com Sodré e Paiva (2002), o que se entende é que a construção do grotesco se dá numa construção de um discurso que sai das ficções, dissemina-se na sociedade e torna-se fato – o processo é retroalimentado.

Esse processo de construção pode ser verificado em diversos vídeos de pessoas e redes de televisão que gravaram – em diferentes localizações de Nova Iorque – os ataques às torres gêmeas. Um entendimento sobre a abrangência desse compilado está na quantidade de reproduções – até a data de acesso mais de 16 milhões<sup>15</sup>. Por possuir áudio, a reação aos ataques é percebida pelos tipos de frases ditas, tom de voz, ações como gritar dentre outros. A sensação do horror pode ser compreendida com base em Carroll (1999) o qual demonstra que o medo estaria presente atrelado a respiração acelerada, reação corporal geral por meio de processos cognitivos, portanto, esses processos conectam a percepção e a cognição, resultam nas reações físicas de estar horrorizado. Os espectadores do horror natural, então, poderiam ser aqueles que presenciaram e gravaram o evento. Os

---

<sup>15</sup> 18 VIEWS OF 'Plane Impact' in South Tower | 9/11 World Trade Center (2001 Terrorist Attacks). Youtube. 2016. 11 min. Disponível em: [WWW.youtube.com/watch?v=7YLm3pkAiJQ&t=193](http://WWW.youtube.com/watch?v=7YLm3pkAiJQ&t=193). Acesso em: 03 jan. 2022. Embora não seja possível confirmar se a autoria de cada vídeo é a correta, a lista em ordem está na descrição do vídeo na plataforma.

demais espectadores observaram por meio da internet, televisão, enfim, os veículos que conhecemos.

Três critérios devem ser considerados para entender a diferença entre o espectador do horror em Carroll e o espectador no contexto do horror natural como parte da construção da narração do filme *United 93*: [a] o evento aconteceu; [b] o horror iniciou-se no cotidiano; e, talvez o mais pertinente, [c] o evento ganhou proporções mundiais com veiculação massiva.

Nada é mais difícil de analisar do que o medo, e a dificuldade aumenta ainda mais quando se trata de passar do individual ao coletivo. As civilizações podem morrer de medo como as pessoas isoladas? [...] Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até reações alteradas em uma mesma pessoa [...] O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado (DELUMEAU, 2009, p 29-31).

A narração em *United 93* utiliza a temporalidade externa dos eventos ao inserir uma gravação da rede de televisão e apresentar por dentro dos eventos o que estava acontecendo com o único voo que não chegou ao seu destino. Essa mesma gravação acaba por unir o cotidiano com uma obra “ficcional”, o horror presenciado passa temporalmente para o filme e o reconstrói cronologicamente de acordo com relatos e relatório parciais dos parentes das vítimas e autoridades oficiais. O horror natural seria possível a partir do *imaginário*<sup>16</sup> construído por veículos de comunicação (tradicionais ou não) e isso impregnaria na narração filme com a formalização dos monstros reais, daí a experiência individual de uma gravação ao vivo conseguiria parrar para um coletivo que não presenciou e viu por meio de uma tela ou papel as notícias

Com efeito, é forçoso pensar hoje a imagem a partir de seu novo estatuto cognitivo, que advém de sua captura pela ordem do audiovisual no *bios* midiático, em que predominam os ícones e os índices, indutores de identificação e projeção, principais formas de participação imaginária do público [...] O que antes pensadores e poetas chamavam de imaginário é agora, graças aos recursos da informática, a matéria

---

<sup>16</sup> Cf. Sodré (2016) provém das experiências afetivas que conectam imagens coletivas ou individuais, deriva da realidade. Assim, poderia existir uma identificação com essa imagem “imaginada”.

corrente de um fluxo informacional capaz de produzir infinitamente formas sonoras, visuais, táteis, sem que o resultado possa ser concebido como um *outro termo* ou uma *outra margem*, separada do real (SODRÉ, 2016, p. 119).

O imaginário é formalizado nas ações dos monstros no filme, isso seria necessário na construção desse horror natural, pois são eles quem uniriam aqueles longe dos eventos dentro da aeronave. O filme inicia-se apresentando os sequestradores, na medida em que o tempo do filme avança, eles saem da desumanização para humanização, o plano acaba por não se concretizar e os passageiros do voo se unem para retomar o controle do avião. Não seriam monstros apenas, mas sim seres humanos monstros. O filme termina com a paisagem do chão, e um dos principais sequestradores vivos em cena.

### Considerações finais

Em *United 93*, a construção da narração se dá na utilização de câmeras sem estabilização (tripé), com baixa profundidade de campo, em ambientes fechados e no tempo cronológico dos eventos do 11/09. O tempo seria o critério principal na construção da *syuzhet*, pois ao utilizar as gravações de redes de televisão, o tempo cronológico do evento dita os momentos apresentados dentro do voo 93. A partir disso, é importante salientar o evento diz respeito à experiência cotidiana e sensorial, além dos documentos oficiais de investigação. Portanto, o filme transportaria temporalmente os eventos por meio da gravação da veiculação ao vivo do ataque às torres gêmeas em Nova Iorque. Essa inserção conecta-se a reportagens – como do site G1 – as quais propõem remontar a trajetória do voo utilizando o local de saída, espaço dentro do avião e enfoque nos sequestradores.

A espetatorialidade do filme inicia-se por meio desses veículos diversos da mídia, em especial a internet para aqueles distantes do evento. Com base nisso, pode-se inferir dois tipos de espectadores: 1) aqueles que filmaram o evento e 2) os que observaram essas filmagens. Os primeiros contêm o verdadeiro espectador do horror natural, pois além de estarem presencialmente no local, registraram com imagens e sons a própria reação. Os segundos espectadores conectam-se ao evento por meio dessas filmagens. Pelo filme utilizar um desses registros, acaba por unir as emoções do horror do cotidiano e construindo o enredo. Já que o espectador a construiria em conjunto com a narração, a formação do imaginário por meio de certos veículos de comunicação

prepararia o espectador para levar o horror do cotidiano ao horror da ficção. Tanto o filme quanto veículos de comunicação construíram os seres humanos que se transformaram em monstros.

A formação do horror natural em filmes que não precisam ser do gênero horror ou mesmo horror artístico é possível dado ao contexto apresentado, pois se considera a construção dos eventos ocorridos “de” e “para” um espectador que viveu, conviveu ou observou os momentos de conexão entre o filme ficcional e a realidade. A construção de uma imagem ao vivo por meio de veículos de comunicação torna uma possível ficção um fato, o que retroalimenta todo um sistema de comunicação a partir de emoções, nesse caso, o horror natural. Ele se trataria enfim de uma emoção que se originaria no cotidiano, a partir do cotidiano que é a vida sensorial e material, logo, invadiria assim na construção da narração por meio do próprio espectador.

## Referências

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Papirus, 1999. p. 26-76.

CARROLL, Noël. **Philosophy of art**. Oxon: Routledge, 1999. p. 18-56.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. p. 188-198. Disponível em: [WWW.repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159](http://WWW.repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159). Acesso em: 3 jan. 2022.

DELEMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 29-41.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Tradução de Mônica de Barros e Zilda Pinto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 117-140.

EUA. U.S. Federal Bureau of investigation. **Investigation of United Flight 93**. Pittsburg: 2016. Disponível em: [WWW.fbi.gov/video-repository/investigation-of-flight-93.mp4/view](http://WWW.fbi.gov/video-repository/investigation-of-flight-93.mp4/view). Acesso em: 3 jan. 2022.

EUA. U.S. National park service. **Flight 93 sources and detailed information**. Pennsylvania: 2021. Disponível em: [WWW.nps.gov/flni/learn/historyculture/sources-and-detailed-information.htm](http://WWW.nps.gov/flni/learn/historyculture/sources-and-detailed-information.htm). Acesso em: 3 jan. 2022.

EUA. U.S. National transportation safety board. **Specialist's Factual Report of Investigation Digital Flight Data Recorder**. Washington: 2002. Disponível em: [WWW.nts.gov/about/Documents/UAL93FDR.pdf](http://WWW.nts.gov/about/Documents/UAL93FDR.pdf). Acesso em: 3 jan. 2022.

MARC, Vernet. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques (et al.). **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 89-155.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 73-115; 115-124.

SODRÉ, Muniz; Paiva Raquel. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. p. 11-30; 61-68.

UNITED 93. Direção: Paul Greengrass. Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda. Manaus: Universal Pictures B.V, 2006. 1 DVD. v.1, (111 min). NTSC, color.

SANTOS, Jorge. **O cognitivismo no cinema**. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira interior. Covilhã, 2011. p. 14-49. Disponível em: [WWW.ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1322](http://WWW.ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1322). Acesso em: 3 jan. 2022.