

ELAINE BARROS INDRUSIAK

**NARRATIVAS DE EFEITO: DIÁLOGOS ENTRE O CONTO
LITERÁRIO E O SUSPENSE DE LONGA-METRAGEM**

**PORTO ALEGRE
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

**NARRATIVAS DE EFEITO:
DIÁLOGOS ENTRE O CONTO LITERÁRIO E O SUSPENSE
DE LONGA-METRAGEM**

ELAINE BARROS INDRUSIAK

ORIENTADORA: PROFa. DRa. GILDA NEVES DA S. BITTENCOURT

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2009**

Ao Pablo, por tudo.

Ao Estopa, pela ainda incansável
e bem-humorada companhia.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo o apoio e incentivo.

Ao Xande, pela videoteca sempre à mão.

À Profa. Dra. Gilda Bittencourt, pela confiança em meu trabalho e pela orientação segura.

Aos Profs. Drs. Patrícia Lessa Flores da Cunha e João Manuel dos Santos Cunha, pelas generosas contribuições e orientações a esta pesquisa por ocasião do exame de qualificação.

A todos os professores, colegas, alunos e amigos que, mesmo inadvertidamente, muito contribuíram para esta pesquisa.

*É preciso desenhar o seu filme como Shakespeare
construía suas peças, para o público.*

Alfred Hitchcock

RESUMO

A presente pesquisa aborda a influência do conto literário sobre a construção narrativa da obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Sendo o conto fruto das concepções teórico-críticas e dos modelos ficcionais deixados por Edgar Allan Poe, ao aproximar-se do gênero, Hitchcock aproxima-se, também, do escritor. Com isso, a já muito propalada influência de Poe sobre Hitchcock reveste-se de um novo caráter, indireto, arquitextual, mais profundo do que os diálogos evidenciados nas opções pelo gótico como estética e pelo medo como efeito.

Sendo uma ressonância arquitextual (cf. GENETTE, 2006), portanto, a influência de Poe não se manifesta apenas em paralelos entre sua obra ficcional e a obra hitchcockiana, mas se faz presente, também, em diálogos do longa-metragem de suspense com narrativas literárias de diferentes autores igualmente orientados pelo que se convencionou chamar “teoria do efeito” e pela dupla estrutura narrativa como fonte de tensão e como recurso de manipulação do leitor. Por essa razão, a análise da obra hitchcockiana contempla tanto paralelos com contos clássicos, fortemente identificados com a poética de Poe, quanto contemporâneos, detentores da mesma estrutura narrativa, mas influenciados pela estética impressionista, mais sutil e subjetiva.

Com isso, definem-se dois grupos de abordagens. No primeiro, de diálogos com contos clássicos, são traçados paralelos entre *Festim diabólico* e os contos *O gato preto* e *O coração denunciador*, de Poe, assim como a relação entre *Psicose* e *A queda da casa de Usher*, do mesmo autor. Inclui-se, também, o filme *Janela indiscreta*, cuja riqueza aponta diálogos com contos de Cornell Woolrich, H. G. Wells, Julio Cortázar e, também, Poe. Na abordagem à estética contemporânea, são privilegiados o diálogo entre *O homem errado* e *O processo*, de Franz Kafka, e a aproximação entre *Os pássaros* e *Casa Tomada*, de Julio Cortázar.

Assim, evidencia-se a construção do longa-metragem de suspense como estrutura narrativa análoga ao conto literário, reiterando a relevância da obra de Poe não apenas para os Estudos Literários, mas também em estudos de narrativa e de gênero no âmbito do Cinema.

ABSTRACT

The present work addresses the influence of the short story on the narrative construction of Alfred Hitchcock's cinema. Being the literary short story a direct result of Edgar Allan Poe's critical, theoretical and fictional works, as Hitchcock approaches the genre, he also approaches the writer. Therefore, Poe's much publicized influence on Hitchcock is redirected so as to contemplate this new dialogue, indirect, arquitekstual, deeper than the artists' obvious shared preferences for the gothic as esthetics and for fear as effect.

As arquitekstual resonance (see GENETTE, 2006), Poe's influence is found both in parallels between his and Hitchcock's works and in comparative analysis between the suspense feature film and short stories written by other authors equally adherent to the so-called "theory of the effect" and to the use of the double narrative structure both as source of tension and resource for manipulation of the reader. Consequently, the approach to Hitchcock's work sets parallels between his films and both the classical short story, akin to Poe's poetics, and the modern variation of the genre, structurally similar to the classical narratives, but more subtle, subjective and impressionistic.

Two sets of narratives are thus to be contemplated. In the first, that of classical short stories, one finds parallels between *Rope* and Poe's works *The black cat* and *The tell-tale heart*, as well as a comparative reading of *Psycho* against Poe's *The fall of the house of Usher*. The film *Rear Window* is also approached, as its rich text points to short stories by Cornell Woolrich, H. G. Wells, Julio Cortázar and also Poe. Next, the analysis of dialogues between Hitchcock and the modern narratives focuses on the common elements of *The Wrong Man* and Franz Kafka's *The Trial*, as well as on a comparative approach to *The Birds* and Julio Cortazar's *House taken over*.

As a result, the construction of the suspense feature film as a narrative structure analogous to the short story is made explicit, reinforcing Edgar Allan Poe's relevance not only to Literary Studies, but also to narrative and genre discussions within Film Studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. APROXIMANDO DOIS AUTORES	17
1.1 A questão da influência.....	17
1.2 A questão interdisciplinar.....	27
2. O CONTO LITERÁRIO	35
2.1 O conto literário como gênero	35
2.2 O conto clássico e o conto contemporâneo.....	48
2.3 A estrutura narrativa e o suspense	61
3. O CINEMA: TEXTO, CONTEXTO E ESTILO	75
3.1 O longa-metragem de suspense.....	75
3.2 O estilo hitchcockiano.....	96
4. DIÁLOGOS COM O CONTO CLÁSSICO.....	124
4.1. <i>Festim Diabólico</i>	124
4.2. <i>Psicose</i>	134
4.3. <i>Janela indiscreta</i>	153
5. DIÁLOGOS COM O CONTO CONTEMPORÂNEO.....	169
5.1. <i>O Homem Errado</i>	169
5.2. <i>Os Pássaros</i>	182
CONCLUSÃO	200
BIBLIOGRAFIA	204
FILMOGRAFIA	216
ANEXO A	221

INTRODUÇÃO

Pesquisas que, a exemplo desta, propõem-se a reflexões comparatistas entre literatura e cinema já não configuram uma novidade em nosso meio acadêmico. Curiosamente, no entanto, a maior parte desses numerosos estudos interdisciplinares aborda os processos de adaptação de obras literárias para a linguagem cinematográfica, o que, infelizmente, muitas vezes é feito sem o devido rigor científico, levando a distorções conceituais, ratificações de preconceitos ou mesmo à conclusão de que a abordagem interdisciplinar possa vir a “substituir as disciplinas especializadas por um ecletismo desprovido de qualquer rigor na formação do pesquisador e na formação de conceitos e juízos” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 86).

Acreditamos que a abordagem interdisciplinar seja não apenas defensável, mas mesmo necessária, tendo em vista que o diálogo entre literatura e cinema instaurou-se, na cultura ocidental, desde a origem da sétima arte, havendo inúmeras formas de explorá-lo com significativos ganhos para ambas as áreas. Sem dúvida alguma, os diálogos mais evidentes, e talvez por isso mesmo os mais atraentes, são aqueles manifestos já no compartilhamento de títulos por obras das duas artes. Ainda que tenhamos evoluído bastante nas abordagens teórico-críticas ao cinema, é perceptível que boa parte do público literário e cinematográfico, e mesmo da crítica, parece acreditar, e mesmo esperar, que, por trás de títulos iguais, haja textos iguais, a despeito das linguagens diferentes em que são construídos. Dada a indiscutível anterioridade da literatura, tal enfoque coloca o cinema em um segundo plano, minimamente “cronológico”, mas por vezes qualitativo. Resultam daí expectativas e cobranças de que a arte mais recente seja pautada por uma certa fidelidade para com aquela que lhe inspirou, algo impossível de ser obtido, uma vez que hoje sabemos que cada obra de arte terá, quase sempre, tantas interpretações quantos forem os intérpretes.

Uma abordagem interdisciplinar coerente deve reconhecer que o cinema, sendo uma arte narrativa e de criação bastante recente, descende da literatura e por ela ainda é muito

influenciado. Entretanto, se limitada a essa constatação, tal abordagem terá pouco a acrescentar aos estudos da área; é preciso, pois, ir além, reconhecendo que a influência entre tais artes é mútua, tanto pelo avanço e sofisticação obtidos pelo cinema em seus pouco mais de cem anos de vida, quanto pelas concepções mais recentes e libertadoras que apontam os mecanismos de influência e tradição culturais como processos de enriquecimento compartilhado, e não como instauração de dívida.

É dessa perspectiva que parte esta pesquisa, sem pudores de reforçar, defender e mesmo celebrar a influência artística e cultural, numa atitude eminentemente oswaldiana, e tampouco receosa de pôr em contato, de um lado, obras do cânone literário ocidental e, de outro, representantes do altamente massificado cinema *hollywoodiano*¹, a exemplo do que já fora feito em projeto anterior a este (INDRUSIAK, 2001). Mais especificamente, trataremos de analisar a influência exercida pelo conto literário sobre a constituição da obra cinematográfica de Alfred Hitchcock.

Ao investigarmos, no entanto, as origens e evolução do conto literário, observa-se a permanência e hegemonia dos princípios estéticos e narrativos acerca do gênero defendidos e expressos por Edgar Allan Poe em meados do século XIX. Em outras palavras, o conto literário como o concebemos hoje é fruto das obras teórico-crítica e ficcional de Poe. Ao aproximar-se do gênero literário, portanto, o cinema de Alfred Hitchcock estabelece, também, um diálogo com o contista norte-americano. Assim, tratamos de investigar essa relação arquitetural (cf. GENETTE, 2006), manifesta a partir da definição e caracterização de todo um gênero literário, relegando a um segundo plano possíveis influências diretas, temáticas e estéticas, de Poe sobre Hitchcock, abordagem bastante recorrente ao diálogo entre tais artistas.

Embora Hitchcock nunca tenha adaptado qualquer obra de Poe para o cinema, projeto levado a cabo por outros diretores, o epíteto de *mestre do suspense* que lhe foi atribuído logo chamaria a atenção para uma possível relação com Poe, tendo em vista a preferência de ambos os artistas pela ambientação e simbologia góticas, pelo terror e mistério como temas e, acima de tudo, pelo medo como efeito. Tal relação é demasiado óbvia para ser negada, tendo subsidiado inúmeros estudos, em graus variados de aprofundamento, como sintetiza Dennis Perry (1996). Curiosamente, no entanto, a maior parte de tais estudos comparatistas tem seu foco de atenção voltado para os textos finais, fixando-se em paralelos entre obras que, por

¹ Nesta pesquisa, o termo “cinema comercial” opõe-se à concepção de “cinema de arte” para marcar as diferenças conceituais e de produção entre obras majoritariamente voltadas para a aceitação do público e, conseqüentemente, para resultados financeiros positivos e aquelas de caráter experimental, altamente estilizadas, orientadas para a exploração do potencial estético e artístico da linguagem cinematográfica. Da mesma forma, as referências a “cinema *hollywoodiano*” não são de ordem geográfica, mas abarcam a totalidade do cinema comercial norte-americano.

critérios e bem desenvolvidos que sejam, quase sempre deixam de fora aquele que consideramos o cerne do diálogo entre tão ricos artistas: a manipulação da narrativa de forma a transformar mesmo histórias simples em obras envolventes e empolgantes, evidenciando uma abordagem que explicitamente coloca a arte a serviço do entretenimento sem, com isso, diminuir-lhe a qualidade, a riqueza ou a complexidade.

Mesmo tendo vivido em épocas distintas e tendo escolhido diferentes meios de expressão de seu talento, Poe e Hitchcock muito cedo perceberam que a manutenção de sua condição de “artistas profissionais” passava, invariavelmente, pela construção de um nome sólido que garantisse a cada um deles a desejada autonomia financeira e, conseqüentemente, artística. Para isso, no entanto, não bastava contar boas histórias; era preciso saber contá-las, cativar, prender e manipular o público, para, assim, fidelizá-lo. Tendo sido, também, um arguto crítico literário, Poe não se limitou a empregar em sua contística os princípios que considerava a base de sustentação de uma história bem narrada, mas os apontou e analisou, tanto a partir de obras suas quanto de contemporâneos, em diversos artigos e ensaios que, posteriormente, viriam a constituir os textos fundadores da Teoria do Efeito.

Tais princípios seriam de tal forma influentes, definindo a própria identidade do conto literário como gênero, que viriam a tornar-se “moeda cultural corrente”, passando a influenciar gerações de escritores, mesmo aqueles que jamais leram as obras do autor. Ainda assim, o conto evoluiria, traduzindo novos tempos e novas sensibilidades, e, com isso, dando margem à primeira subdivisão do gênero em narrativas “clássicas”, orientadas pelo estilo narrativo de Poe, e frequentemente catalisadoras de efeitos por ele privilegiados, e “contemporâneas” ou “modernas”, rótulo que recobre obras de um lirismo e sensibilidade tais que, à primeira vista, as distanciariam dos rígidos esquemas da Teoria do Efeito.

Com isso, o papel desse grande escritor norte-americano diluiu-se na história do conto, e não é sem certa tristeza que percebemos que sua obra não tem tido o reconhecimento que acreditamos merecer. Seus contos, ricos em ambientações e temas góticos, têm sido, ultimamente, frequentemente associados a obras juvenis de vampiros e monstros, lidos como meras histórias assustadoras e surpreendentes, abordagem superficial que em muito dificulta o reconhecimento da riqueza simbólica e narrativa que encerram, como se viu recentemente nas modestas homenagens e comemorações havidas por ocasião do bicentenário de nascimento do autor.

O precursor da narrativa de horror, que subverteu os moldes da literatura gótica e seu moralismo, talvez se divertisse com a nova vampiromania

protagonizada por adolescentes virgens em histórias cheias de lições de moral e sempre atadas a um final feliz. (MONTANDON, 2009)

Ainda que tal leitura “massificada” seja alimentada por editoras, jornais e órgãos de difusão cultural mais orientados para o aumento quantitativo dos índices de leitura do que por uma qualificação de tal processo, o tratamento que vem sendo reservado ao escritor por críticos e estudiosos de literatura, que deveriam zelar pelo seu legado, também é igualmente desalentador. Possivelmente no afã de celebrar algo novo, alguns setores da crítica, quando não corroboram as leituras superficiais acima mencionadas, sugerem que a contribuição de Poe já estaria datada, que seu estilo, rigoroso e trabalhoso demais para os que creem em musas, já não se coaduna com o mundo contemporâneo. Até mesmo Charles May (1994), referência mundial em estudos teórico-críticos acerca do conto literário, embora reconheça a relevância do escritor para a caracterização do gênero literário, sugere uma ligeira desvalorização de seu papel na contemporaneidade ao enfatizar a não permanência de seu pensamento e de seu estilo narrativo na prestigiosa e mais recente crítica moderna.

Por tudo isso, um dos objetivos desta pesquisa é resgatar a relevância e atualidade dos preceitos narrativos de Poe, tanto para a literatura, que continua a empregá-los, quanto para o cinema, que teve o auxílio de Alfred Hitchcock para identificar nos contos do autor, e transpor para a grande tela, o único segredo do conto que o próprio Poe não se encarregou de revelar, mas que Ricardo Piglia desnudou: um conto sempre conta duas histórias (2004b, p.89). Não se trata, evidentemente, de negar a evolução do conto literário; não apenas reconhecemos a existência da corrente contemporânea do conto, comumente associada à obra de Anton Tchekhov, mas demonstraremos que seu advento, em vez de suplantar o ideário de Poe, o reforçou ainda mais, deixando clara a aplicabilidade dos princípios narrativos do autor mesmo em obras orientadas para a criação e catalisação de efeitos por ele jamais explorados e em nada identificados com os referenciais góticos que privilegiou em sua obra ficcional.

Mais do que demonstrar a permanência e atualidade do pensamento de Poe na literatura, no entanto, ao aproximar a obra do contista do cinema de Alfred Hitchcock, desejamos também contribuir com os Estudos de Cinema, oferecendo uma abordagem essencialmente literária, mas que, ao fixar-se na estrutura narrativa, poderá vir a colaborar para a definição dos elementos constitutivos do longa-metragem de suspense como “gênero”, “subcódigo” ou simplesmente “tipo” de filme, discussão ainda em aberto e que, evidentemente, não cabe a uma pesquisa em Estudos Literários encerrar. Assim, de um lado a literatura contribui com sua longa história, suas obras, teorias, categorias e abordagens; de

outro, no entanto, o cinema, gigantesco laboratório de experiências narrativas, apropria-se do que já existe para criar o novo, reinventar e adequar a arte de narrar a públicos cada vez menos afeitos à leitura, mas eternamente apaixonados por histórias bem contadas.

Em grande parte, o cinema assumiu o posto da literatura como fonte de entretenimento. Ainda que muitos prefiram ver nisso demérito para a sétima arte, uma breve visita às obras de grandes autores da literatura ocidental, como William Shakespeare, Charles Dickens e, é claro, Edgar Allan Poe, demonstra que a preocupação em agradar ao público não resulta, necessariamente, em baixa qualidade artística. Por essa razão, esta pesquisa irá também realçar os méritos estéticos e culturais da altamente popular e lucrativa obra cinematográfica de Hitchcock, o qual, como Poe, soube desafiar e conduzir seu público em textos a um só tempo acessíveis e complexos, meticulosamente construídos e deliciosamente cativantes, exercício raramente levado a cabo com tanta maestria, seja na literatura, seja no cinema.

Uma vez que desejamos comprovar que a grande contribuição de Poe para as artes narrativas não se deve apenas à sua obra ficcional, mas repousa em sua “paternidade” desse gênero de feições tão modernas que é o conto, procuraremos demonstrar sua ressonância na obra de Hitchcock não apenas a partir de paralelos entre suas respectivas obras, mas também por meio de aproximações a outros textos literários que, ainda que de autorias diversas, sendo pautados pelos princípios narrativos da Teoria do Efeito, estabelecem sólidos elos de ligação entre esses dois criadores que, adaptando Harold Bloom (1997), podemos considerar “poetas fortes”. Nesse sentido, a influência de que tratamos aqui não se dá de forma linear; embora saibamos da admiração que Hitchcock nutria por Poe, o diálogo que aqui nos interessa manifesta-se em nível de gênero, estabelecendo uma interessante relação arquitextual, interdisciplinar e intersemiótica.

Para tanto a pesquisa parte da devida contextualização no âmbito dos estudos literários comparatistas, a fim de explicitar alguns dos conceitos intrínsecos à nossa abordagem, em especial os de influência e de interdisciplinaridade.

A seguir, dedicamos um capítulo à abordagem do conto literário. Após identificarmos as origens da narrativa curta, fixamo-nos em sua consolidação como gênero literário a partir de em função de Edgar Allan Poe. Entretanto, as já mencionadas transformações sofridas pelo conto, em grande parte atribuídas à poética de Anton Tchekhov, demandam nossa atenção; com base em Piglia, portanto, refletimos quanto às idiosincrasias dos contos clássicos e contemporâneos, demonstrando que, apesar das inegáveis diferenças estéticas verificadas entre tais variantes, os postulados da Teoria do Efeito são aplicáveis a ambas.

A partir da constatação da dupla estrutura narrativa do conto literário, identificamos a origem e os mecanismos de manutenção do suspense narrativo que, posteriormente, Alfred Hitchcock viria a transpor para a linguagem cinematográfica. Curiosamente, é neste ponto que nos dedicamos à análise de um paralelo que, se ignorado ou subestimado, poderia constituir sério risco à comprovação da hipótese aqui defendida. Trata-se da célebre “tese” interdisciplinar do contista argentino Julio Cortázar, a qual estabelece que o cinema está para o romance assim como o conto para a fotografia, oposição calcada na extensão das narrativas de romances e filmes em contraste com a contração e brevidade de contos e de fotografias. Partindo do interessante raciocínio do escritor, percebemos que o que aproxima o conto da fotografia é, justamente, o elemento que estabelece o parentesco entre o gênero literário concebido por Poe e o longa-metragem de suspense consolidado por Alfred Hitchcock: a relação entre o dito e o não-dito e a necessidade de o leitor / observador inferir os nexos temporais e causais que ligam os diversos elementos narrados / retratados.

Concluída a reflexão acerca dos elementos narrativos que consideramos a base da relação entre o conto literário e o longa-metragem de suspense e, por extensão, do diálogo Poe – Hitchcock, passamos, então, às questões específicas da linguagem cinematográfica, em especial à questão dos gêneros cinematográficos e ao estilo narrativo de Alfred Hitchcock. Amparados por François Truffaut (2004) e Donald Spoto (1992), traçamos uma breve e superficial abordagem do percurso histórico desse habilidoso diretor britânico cujas carreira e obra confundem-se mesmo com boa parte da história do cinema, dada sua longevidade, produtividade e influência. Com isso, verificamos como se deu a formação e consolidação do estilo *hitchcockiano*, estilo esse que viria a tornar-se quase sinônimo de “suspense”.

A coesão da obra e estilo hitchcockianos, no entanto, apontam para a possibilidade de se pensar o longa-metragem de suspense como gênero, abordagem que em muito facilitaria esta pesquisa, pois subsidiaria a aproximação de duas categorias narrativas análogas² em sistemas linguísticos diferentes. Entretanto, mesmo uma breve incursão nos Estudos de Cinema já é suficiente para revelar que a categorização de filmes ainda está em franco desenvolvimento, havendo mesmo aqueles que questionem a possibilidade e necessidade de tais classificações claramente inspiradas em estudos de obras literárias e que, muitas vezes, ignoram especificidades da linguagem cinematográfica. Com base em Christian Metz (1971),

² A noção de analogia a que nos referimos aqui, e que identificamos na base do diálogo entre contos literários e filmes de suspense, é apresentada por Júlio Pinto (1991) como o cerne de todo processo interpretativo e tradutório. De matizes predominantemente matemáticos, tal conceito engloba as circunstâncias em que elementos de naturezas distintas revestem-se de propriedades semelhantes, passando a exercer funções iguais ou, minimamente, equivalentes. Não se trata, portanto, de igualar textos verbais e fílmicos, mas de identificar como e em que medida um pode substituir o outro na produção de determinados sentidos.

e tendo em vista que nossos interesses não abarcam a totalidade dos filmes de longa-metragem de suspense (diferentemente do tratamento dado ao conto literário), mas apenas a obra hitchcockiana, tomamos a existência dos gêneros cinematográficos como pressuposto, mesmo porque o senso comum reforça sua existência e vigência, mas não nos ocupamos de apontar ou definir tais categorias. Dada a relevância e influência da obra de Alfred Hitchcock na indústria do cinema, no entanto, acreditamos – e esperamos – que os resultados desta pesquisa poderão vir a auxiliar estudos que visem à taxonomia cinematográfica. Se isso vier a ocorrer, é possível que ainda encontremos, como grande satisfação, a seguinte “tese sobre o suspense”, parafraseando Piglia: o suspense conta sempre duas histórias.

É partindo dessa mesma premissa, portanto, que, nos capítulos finais deste trabalho, nos lançamos à análise comparativista “aplicada” propriamente dita, estabelecendo paralelos entre filmes hitchcockianos e obras literárias a fim de evidenciar a influência do conto, e, por isso mesmo, de Edgar Allan Poe, na construção narrativa do suspense cinematográfico. Para tanto, buscamos contemplar tanto contos clássicos quanto contemporâneos. Isso porque, ao abordarmos os filmes de Hitchcock que dialogam com contos clássicos, a figura centralizadora do contista Poe dentro de tal modalidade literária tornava quase “obrigatórios” os paralelos diretos entre os dois autores, reforçando a influência direta que, embora não neguemos, não nos ocupamos de analisar detidamente, caracterizada na opção pelo gótico e na criação de histórias assustadoras. Assim, buscamos, particularmente por meio da contística contemporânea, ampliar sensivelmente o *corpus* de pesquisa, contemplando obras literárias de outros autores que, embora construídas de forma a gerar efeitos não explorados por Poe, igualmente reforçam os postulados da Teoria do Efeito, comprovando a influência indireta, arquitextual, entre a obra hitchcockiana e o conto literário como concebido pelo contista norte-americano.

A rigor, qualquer uma das obras produzidas por Hitchcock já em sua maturidade artística serviria ao propósito de comprovarmos a estrutura dupla da narrativa de suspense. Entretanto, o desejo de reforçar que é tal artifício que permite ao narrador criar e desenvolver o efeito final levou-nos a optar por paralelos com obras literárias que se valem de elementos (ambientação, fábulas, personagens, etc) similares e, conseqüentemente, logram obter efeitos análogos. Uma vez traçada tal abordagem, não foi difícil encontrar as obras que se prestavam ao paralelo, tendo em vista a obviedade de seus diálogos. Assim, escolhemos o filme *Festim diabólico* (1948) por sua aproximação temática aos contos *O gato preto* e *O coração denunciador*, ambos de autoria de Edgar Allan Poe. A seguir, uma das obras-primas hitchcockianas, *Psicose* (1960), em seu diálogo com *A queda da casa de Usher*, também de

Poe, análise que passa, necessariamente, pela referência à simbologia das casas ali retratadas, o que abordamos com base em Gaston Bachelard (2005).

Encerramos a análise de diálogos de Hitchcock com o conto clássico por meio da abordagem a *Janela indiscreta* (1954), obra não apenas adaptada de um conto, *It had to be murder*, de Cornell Woolrich, mas que guarda ainda semelhanças temáticas com outra narrativa literária curta, *Through a window*, de H. G. Wells. Além disso, subsidiados por David Bordwell (1985), observamos diversas questões de caráter metalinguístico levantadas nessa bela obra hitchcockiana, as quais, por sua vez, permitem uma interessante aproximação ao conto *As babas do diabo*, de Julio Cortázar, e ao filme nele inspirado, *Blowup – Depois daquele beijo*³, de Michelangelo Antonioni. Por fim, o caráter investigativo da fábula do filme remete, inevitavelmente, à literatura detetivesca inaugurada por Edgar Allan Poe com seu detetive Dupin.

Chegando à seara dos contos contemporâneos, no entanto, não foram muitas as obras hitchcockianas que se apresentaram à análise, tendo em vista a já comentada adesão do diretor também aos efeitos privilegiados por Poe e, conseqüentemente, ao estilo da contística clássica. Felizmente, ainda que a quantidade de paralelos possíveis tenha diminuído, não houve perda de riqueza a explorar, pois é patente o diálogo entre *O homem errado* (1957) e *O processo*, de Franz Kafka, uma das obras literárias de maior influência não apenas sobre o conto, mas sobre toda a literatura contemporânea. Da mesma forma, *Os pássaros* (1963), através da exploração de uma sofisticada simbologia que permite uma miríade de interpretações, estabelece uma relação com o excepcional conto *Casa tomada*, novamente uma obra de Julio Cortázar. Aqui, é Sigmund Freud (*O Estranho*), entre outros autores, quem fundamenta a análise dos inquietantes pontos de contato entre as duas obras.

Diante de tal seleção de filmes, o conhecedor da obra hitchcockiana saberá identificar ainda outro fator comum a todos eles, além das questões narrativas que trataremos de apontar: todos foram criados a partir de roteiros adaptados de obras literárias. Embora tal aspecto seja bastante significativo, e particularmente tentador para uma pesquisa em Literatura Comparada, a análise dos processos tradutórios que guiaram as adaptações, se bem feita, constituiria um enorme desvio em relação aos objetivos desta pesquisa. Além de nosso foco ser na narrativa cinematográfica como texto autônomo, ainda que estruturalmente análogo ao conto literário, o breve estudo do estilo hitchcockiano demonstrará que, em quase todas as

³ Apesar da existência de um título próprio da versão brasileira da obra de Antonioni (*Depois daquele beijo*), são comuns as referências ao título original (*Blowup*) em textos em língua portuguesa, o que leva muitos críticos à referenciação de ambos, como expresso acima; por praticidade, a partir deste ponto, iremos referir a obra por seu título original e mais conhecido.

vezes em que adaptou obras literárias, Hitchcock permitiu-se enorme liberdade tradutória, muitas vezes mantendo pouco mais do que o título e a idéia central das obras que o inspiraram. Por tais razões, deixamos de lado as considerações de ordem tradutória, delegando-as a outros estudos que saberão dar-lhes a atenção que demandam e merecem. Ainda assim, algumas referências pontuais às obras originais são feitas, quando das análises dos filmes, com o intuito de explicitar opções estilísticas e/ou narrativas do diretor que levaram, justamente, à construção de textos estruturalmente análogos a contos literários.

Por fim, cabe ressaltar ainda que as análises das obras cinematográficas em contraste com contos literários, ao privilegiarem a construção da narrativa a partir de um duplo relato, relegam a um segundo plano as possibilidades interpretativas de temas, personagens, símbolos ou motivos que ali se apresentam. Embora evidentemente contemplemos a interpretação dos filmes, sem o que não poderíamos apontar qual o efeito final construído, os paralelos e análises propostos não se propõem exaustivos. Tal superficialidade, no entanto, encontra sua justificativa no próprio recorte desta pesquisa, que, como se viu, irá privilegiar a relação arquitextual, deixando a riqueza da estética gótica, a complexidade de certos temas e personagens e mesmo outros tantos pontos de contato entre a literatura e o cinema a serem, a exemplo de outros elementos já citados, explorados em pesquisas vindouras.

Pela mesma razão, não nos aprofundamos na análise e explicitação das especificidades da linguagem cinematográfica. Embora concordemos com Tania Carvalhal (2003a), para quem a abordagem interdisciplinar acarreta uma ampliação de campos que deve pressupor uma igual duplicação de competências (p. 46), a análise detida das questões da fotografia, iluminação, sonorização, entre outras, seria necessária se desejássemos explicitar todos os elementos da linguagem cinematográfica que contribuem para a criação de sentidos e, com isso, para intensificação dos efeitos desejados, mas pouco acrescentaria ao estudo da estrutura narrativa do longa-metragem de suspense como análoga à do conto literário.

Como se vê, portanto, há ainda muito a ser lido, visto e dito em relação ao diálogo entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock, e, da mesma forma, entre contos literários e filmes de longa-metragem de suspense. Não é sem certa melancolia, portanto, que deixamos, em nome do rigor científico, tantas portas intocadas nesse extenso labirinto de diálogos interdisciplinares, delegando a outros – ou a outros momentos – a tarefa de abri-las a explorá-las uma a uma.

1. APROXIMANDO DOIS AUTORES

1.1 A questão da influência

No primeiro capítulo de *O que é Literatura Comparada* (1995), Pierre Brunel, Claude Pichois e André-Michel Rousseau traçam um panorama histórico do nascimento e desenvolvimento da Literatura Comparada como ciência. Afirmam os autores que:

A pré-história da literatura comparada correria o risco de ser confundida com a pré-história simplesmente. Desde que duas literaturas existiram conjuntamente, comparam-nas para apreciar seus méritos respectivos: a grega e a latina, a francesa e a inglesa nos séculos XVIII e XIX. (p. 02)

Ainda que seja coerente tal afirmativa, ela é apenas introdutória, pois dá conta apenas da abordagem *comparativa* como modo de apreensão do literário e não da abordagem *comparatista*, ou ainda *comparativista*, característica e específica da Literatura Comparada como disciplina autônoma, detentora de métodos e objetivos próprios, bem mais sofisticados do que o mero paralelo binário. Mais adiante, na mesma obra, no entanto, os próprios autores, encarregam-se de esclarecer que as definições de campo e método de atuação do comparativismo constituem fenômeno bem mais recente, mais precisamente do século XIX, quando Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles passaram a sistematizar e ordenar práticas antes esporádicas, isoladas e/ou descontínuas. Apenas a partir de então, a prática de leitura e crítica comparativa passou a gozar de critérios e parâmetros, constituindo uma nova área dentro dos Estudos Literários. Embora caracterizada de forma mais bem acabada em território francês, a nova disciplina faz reverberar o pensamento romântico e supra-nacionalista de Johann Wolfgang Goethe acerca da *Weltliteratur*⁴, instaurando-se como ramo subsidiário da História Literária – um

⁴ Segundo George Steiner (2001, p.154), Goethe não apenas cunhou o termo que denota a “literatura mundial” em 1827, mas deu-lhe uma relevante aplicação prática, já que sua obra inclui, além de escritos próprios, traduções, diretas ou não, de textos de dezoito línguas diferentes.

ramo destinado aos estudos binários dos contatos entre literaturas nacionais e de suas mútuas influências.

Não obstante tais esforços de sistematização, por muito tempo a celebrada abordagem *comparatista* pouco ou nada acrescentou aos paralelos meramente *comparativos*, como reforça a citação anterior de Brunel, Pichois e Rousseau, pois, apesar de instaurar novo método, limitava-se a arrolar fontes e influências comprováveis por fatos históricos e biográficos sem dedicar-se a um estudo crítico das causas e/ou conseqüências de tais contatos e diálogos. Mais do que isso, as tentativas de aproximação entre sistemas literários, autores ou obras quase sempre denotavam um certo pendor eurocêntrico. Tomada como conjunto de obras que gozam de *vida efetiva* em um sistema literário para além de sua cultura de origem (DAMROSCH, 2003, p. 04), a literatura mundial, ainda que idealizada por Goethe de forma diversa, confunde-se mesmo com o cânone literário ocidental. Nesse cenário, a produção literária em sistemas de menor prestígio e visibilidade passa a ser avaliada de um ponto de vista reducionista que se limita a mapear as influências, como argutamente identificou Antonio Candido.

Há mais de quarenta anos eu disse que "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada", porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal.

O primeiro sinal disso se encontra na mania de referência por parte dos críticos. Eles pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranqüilizadora com os autores europeus, participantes de literaturas antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco.

De fato, praticamente desde as origens da nossa crítica até quase os nossos dias, um dos critérios para caracterizar e avaliar os escritores tem sido a alusão paralela a autores estrangeiros. (1993, p. 211)

Por um lado, o pendor comparatista “espontâneo e não intencional” que Candido identifica nas bases formativas da produção e crítica literárias brasileiras nos propiciou uma visão privilegiada das relações de contato entre sistemas literários, visão essa que fez de alguns de nossos intelectuais referências mundiais quando da instauração do comparativismo como viés investigativo científico, sólido e autônomo. Por outro, no

entanto, tal abordagem reforçava a percepção de nossa literatura como subalterna, secundária e inferior àquelas que nos ditavam os modelos. A qualidade de uma obra literária nacional era diretamente proporcional ao número de influências verificáveis do cânone estrangeiro e também mensurada em função do prestígio das fontes com que dialogava, como novamente atesta Candido.

Assim, Joaquim Norberto evoca Walter Scott a fim de justificar a transformação do índio em nobre cavaleiro; Fernandes Pinheiro qualifica os *Cânticos fúnebres* de Gonçalves de Magalhães comparando-os às *Contemplações* de Victor Hugo; Franklin Távora puxa Gustave Aymard e Fenimore Cooper para desmerecer José de Alencar. Nem faltou certo comparatismo disciplinar, expresso na volúpia tão brasileira de denunciar plágios, só igualada pela de reivindicar primazias; e foi o caso de Sílvio Romero apontando sete adaptações de Victor Hugo, sem menção dos originais, na obras de João Salomé Queiroga. Mesmo em análises mais recentes, feitas em momentos de maior auto-confiança nacional, a referência surge como técnica de caracterização crítica. É o caso de Ronald de Carvalho aproximando da irreverência e da boemia desbragada de François Villon o universo de Gregório de Matos. (ibid, p. 211-12)

Diante de tal posicionamento, não havia redenção possível para a literatura nacional, pois mesmo quando o artista era incensado pela sua aproximação aos grandes nomes do cânone ocidental, logo se instauravam sobre sua obra os questionamentos do plágio, da cópia e da imitação. Assim, a mesma influência que dava a chancela para o reconhecimento artístico de um escritor, tratava de diminuir-lhe o valor, conferindo à sua obra, quando muito, papel secundário no cenário mundial com base no altamente subjetivo critério da originalidade. A influência, portanto, configurava dívida.

Embora usemos aqui referencial específico da realidade brasileira, não há razões para se supor que o mesmo fenômeno não se verificasse em outros sistemas literários. Certamente que não veremos na história da literatura francesa um sentimento de inferioridade de tais proporções e tão generalizado em relação a, por exemplo, a literatura inglesa. Em tais sistemas, eles próprios matrizes para diversas literaturas nacionais que, a duras penas, conseguiram firmar-se para além de suas sombras, as relações de dependência e dívida acarretadas pela identificação das fontes e influências ocorriam em nível pessoal, não nacional.

Não causa espanto, portanto, que a revisão dos pressupostos comparatistas eurocêntricos e ainda um tanto “coloniais” tenha nascido além das fronteiras européias.

Em 1958, nos Estados Unidos, René Wellek realiza uma conferência⁵ que viria mudar os rumos do comparativismo, identificando as limitações do modelo majoritariamente europeu de pesquisa de fontes e influências e estabelecendo, ainda que não fosse seu objetivo, a distinção entre uma escola norte-americana e aquela que passaria a ser conhecida como escola francesa, ou simplesmente o *comparativismo clássico*. Mais do que motivações de ordem nacionalista ou pós-colonial, no entanto, a fundamentação da crítica de Wellek configura-se essencialmente teórica, inspirada nos postulados imanentistas do Formalismo Russo, da Nova Crítica americana e da Fenomenologia, correntes a que Wellek filiou-se em diferentes momentos de sua carreira. De sua perspectiva, o comparativismo clássico ressentia-se de objeto e método próprios; pior do que isso, Wellek não vê valor em pesquisas histórico-biográficas que se limitam a apontar créditos e dívidas com base em *quem leu o quê*.

Ainda que muito polêmica e determinante na definição de novos rumos para o comparativismo mundial, a crítica de Wellek teve suas limitações, como salienta Tânia Carvalhal.

Seus constantes alertas, não obstante as restrições que lhes possam ser feitas, constituem um sinal vermelho ao comparativismo tradicional e podem ser considerados como uma das contribuições mais significativas para que ele seja repensado e necessariamente, reformulado. Wellek, sem dúvida, atinge os pontos fracos das propostas clássicas: o exagerado determinismo causal das relações, a ênfase em fatores não-literários, a análise dos contatos sem atentar para os textos em si mesmos, o binarismo reducionista.

No entanto, cabe dizer que muitas vezes suas observações, ao desnudarem o comparativismo tradicional, não lhe davam roupa nova para cobri-lo. O que substantivamente propõe é a introdução da reflexão crítica nos estudos comparados (nisso Etiemble dele se aproxima), mas não define a atuação comparativista, arriscando fazê-la perder sua especificidade. O caráter combativo das argumentações de Wellek parece levá-lo a arregimentar maior número de restrições do que de saídas aos impasses caracterizadores da "crise" da literatura comparada. (1992, p. 38)

Apesar disso, no entanto, o posicionamento de Wellek teve o grande mérito de trazer para o comparativismo a dimensão crítica e a necessidade de sólida fundamentação teórica, atraindo estudiosos da literatura orientados pelas formulações estruturalistas e formalistas tão em voga à época. Mais do que isso, a crítica aos estudos de fontes e

⁵ WELLEK, 1994.

influências traz à tona o eurocentrismo do comparativismo clássico e aquilo que o estudioso nomeia *estranho sistema de contabilidade cultural* (1994, p. 114) ao mesmo tempo em que reitera que

Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura. (ibid., p.111)

Com isso, Wellek apresenta uma visão inovadora dos mecanismos e significado da influência, não mais a tomando como demérito ou dívida, mas como força criadora. Na verdade, tal posicionamento configura-se inovador apenas em certas esferas acadêmicas, pois no Brasil já havia sido apresentado em 1928, no celebrado *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti. (2008, p. 03-05)

Dado o pouco alcance que um intelectual brasileiro lograva obter para além de nossas fronteiras na primeira metade do século XX, no entanto, é apenas a partir da polêmica conferência de Wellek que o comparativismo mundial passa a perceber a influência desde essa perspectiva inusitada e libertadora. Entretanto, é em 1969 que tais percepções críticas do fenômeno da influência recebem o aporte teórico sólido que não mais permitiria colocá-las preconceituosamente em uma categoria de juízos de valor ressentidos. Trata-se do conceito de *intertextualidade*, proposto por Julia Kristeva, pesquisadora profundamente influenciada pelos estudos do Formalismo Russo, em particular de Mikhail Bakhtin. Para Kristeva, a escritura é reflexo direto da leitura, e todo texto se configura depositário de um *corpus* literário anterior que foi devidamente lido, assimilado, digerido, mesmo, para retomar a metáfora oswaldiana.

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla. (KRISTEVA, 1978, p. 72)

Desnecessário dizer o quão revolucionária tal noção viria a ser, uma vez que pôs por terra a antiga percepção de originalidade artística, conceito vago muitas vezes confundido

com a simples primazia. A partir de Kristeva, as certezas do cânone e da erudição, a celebração dos grandes clássicos é posta em xeque. Afinal, se toda obra é somatório de textos anteriores, se absorve e replica obras que a antecederam, qual sua contribuição para a arte? Mais desconcertante ainda, em que reside o mérito dos grandes clássicos da literatura, quando a evidência do intertexto vem nos mostrar que eles também são réplicas, cópias, rearranjos de obras anteriores, tanto quanto todos os textos tidos como menores que os sucederam e que por eles se deixaram influenciar?

Neste ponto, cabe uma ressalva quanto aos objetivos de Kristeva.

Embora Julia Kristeva tenha querido desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema.[...] Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos. (CARVALHAL, 1992, p. 51)

O conceito de intertextualidade trouxe, também, nova luz para colocações que o precederam, como a noção de tradição defendida por T. S. Eliot, ainda em 1919, em seu seminal ensaio *Tradition and the Individual Talent*. Para Eliot, a tradição não deve ser tomada como mero acúmulo de obras de referência ao longo da história, muito menos como conjunto de regras a serem observadas na criação artística. Segundo o poeta, tradição é algo que o artista busca voluntariamente e a duras penas, pois acarreta o reconhecimento de que *o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é orientado pelo passado* (ELIOT, 1975, p. 39; minha tradução). Isso porque

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervision of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (ibid, p. 38)

Diante dessa nova concepção de tradição, portanto, chega-se também a uma igualmente inovadora noção de originalidade.

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity. (ibid., p. 37-38)

Para Eliot, portanto, a originalidade, não está nem na repetição nem na ruptura, mas na reelaboração e adição a esse todo que precede a obra e ao qual ela será somada, alterando-o.

Essas mesmas noções de tradição e de originalidade seriam novamente retomadas de forma irrefutável e quase didática por Jorge Luis Borges, em seu magistral ensaio *Kafka e Seus Precursores*, de 1951. Leitor privilegiado, Borges identifica a “voz” de Kafka em textos que o antecederam; mais do que isso, o contista argentino observa que os textos que aproxima (o paradoxo de Zenon, um apólogo do prosador chinês Han Yu, alguns escritos de Kierkegaard, o poema *Fears and scruples*, de Browning, e, por fim, um conto de Leon Bloy e outro de Lord Dunsany) quase nada têm em comum, a exceção daquilo que denomina a *idiossincrasia de Kafka* (BORGES, 1999, p. 98). Se fosse um estudo de fontes e influências ao estilo do comparativismo clássico, o ensaio de Borges passaria dessa premissa, então, ao levantamento de evidências de quando e como Kafka teria travado conhecimento dos textos em questão, chegando à provável, talvez um tanto óbvia e altamente estéril conclusão de que o escritor tcheco teria lido e se deixado influenciar por tais obras. Entretanto, Borges vai muito além de tão limitada análise desse diálogo entre textos. Invertendo por completo a noção cronológica de tradição, numa perfeita aplicação do pensamento de Eliot, o escritor argentino demonstra que o único elemento comum a todos os textos é seu caráter “kafkiano”, o qual não teriam se Kafka não tivesse existido e escrito posteriormente a todos eles. Com isso, Borges conclui que cada poeta *cria seus precursores* (p. 98), renovando-os e complementando-os, dando a eles tanto (ou mais) quanto deles tirou. Diante de tais argumentos, a percepção da influência como dívida passa a ser, então, definitiva e irrevogavelmente superada.

Apesar de diminuir o mal-estar oriundo da noção de dívida cultural, particularmente importante para sistemas literários emergentes sequiosos de um “lugar ao sol”, tal

concepção de tradição pouco conforto oferece ao poeta que, sabendo-se influenciado por seus antecessores, tem agora diante de si a monumental tarefa de também influenciá-los. Debruçando-se sobre esse fenômeno, Harold Bloom cunha, em 1997, o termo *angústia da influência* para denotar esse avassalador sentimento que põe à prova mesmo os maiores talentos. Embora já não se paute pelas questões anteriormente levantadas de prestígio e poderio cultural em nível de sistemas literários, mas sim por uma abordagem eminentemente psicológica, o estudo de Bloom traz algum alento aos novos poetas ao concluir que a influência é não apenas inevitável, mas defensável e mesmo necessária à criação de grandes obras.

Através dos conceitos de *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*, Bloom mapeia os diferentes percursos que os grandes poetas escolhem trilhar a fim de encontrar suas próprias vozes. Retomando o sentido etimológico de influência como *fluxo*, e não necessariamente como asserção de poder, o crítico norte-americano demonstra que todo grande poeta apenas se firma como tal quando aprende a lidar com a inevitável influência de seus mestres. Partindo de um angustiante sentimento de filiação e subordinação, o poeta busca afastar-se de seu “pai”, esvaziá-lo ou negá-lo, ou ainda harmonizar-se com a ele numa relação de iguais. Tal processo, no entanto, não redundará em perda da originalidade.

Mas a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor. As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como preferir, a “desapropriação” (*misprison*), é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta. (BLOOM, 1991, p. 35-36)

Apesar de reforçar os sentimentos de culpa e dependência associados a uma concepção de tradição como “filiação” e de ser um tanto excessivamente psicologizante, a teoria da influência de Bloom trouxe grande contribuição ao comparativismo justamente por retomar a dimensão humana da criação literária. Enquanto a noção de intertextualidade estabelece parentescos entre textos apenas, Bloom nos lembra que estes são fruto de ações humanas, mais especificamente de atos de leitura e *desleitura* que alimentam o fazer literário. Mais do que isso, outra grande contribuição dos postulados de Bloom para esta pesquisa reside no fato de, apesar de seus modelos preverem virtualmente todas as possíveis relações de influência entre grandes poetas, o pesquisador jamais apontar a

necessidade de o crítico ir buscar na biografia do influenciado o registro histórico do contato com a fonte inspiradora. Seu próprio recorte teórico, dedicado a abarcar apenas o que classifica como grandes poetas, dá margem a se concluir que a influência não se verifica apenas quando um poeta conhece a obra original de outro, mas pode ocorrer de forma indireta, a partir das reverberações que um dito grande poeta tem na literatura como um todo, reverberações essas que o comparativismo nomeia intertextos.

Exemplo claro dessa influência indireta, mas não menos perceptível ou angustiante, é o caso de William Shakespeare, a quem o próprio Bloom reserva o honroso espaço de poeta maior do cânone literário ocidental. Ao inaugurar a representação literária da condição humana como hoje a concebemos, livre, mas atormentada pela consciência da responsabilidade que tal liberdade acarreta, Shakespeare teria de tal forma influenciado a literatura mundial que seus tentáculos atingem mesmo aqueles poetas que nunca o leram diretamente. Para Bloom, Shakespeare é o cânone ocidental (1995, p. 79), e sua penetração e abrangência são tamanhas que, assim como Borges ouviu a “voz” de Kafka em tantos e tão díspares textos, anteriores mesmo a ele, ouvimos os sussurros do bardo por todos os lados. Longe de isso configurar demérito ao seus “repetidores”, no entanto, essa ressonância se coaduna com a própria prática criativa do dramaturgo, ávido aproveitador de idéias de outros poetas, como relembra Bloom.

Choca-me cada vez mais o desaparecimento das originalidades de Freud na presença de Shakespeare, mas não teria chocado Shakespeare, que compreendeu que literatura e plágio mal de distinguem. Plágio é uma distinção legal, não literária, do mesmo modo como o sagrado e o profano formam uma distinção política e religiosa, e não são absolutamente categorias literárias. (ibid, p. 78)

Portanto, mesmo desprovido do humor anárquico e da atitude libertária de Oswald de Andrade, e também fugindo ao imanentismo que aborda o texto literário como construção linguística autônoma e auto-suficiente, Bloom advoga em prol da revalorização do cânone e de todas as angústias e eventuais ressentimentos que este gera, mas seu pensamento já prevê a via de mão dupla da influência. Nesse sentido, Bloom alinha-se a Eliot, acrescentando a dimensão psicológica ao conceito de uma tradição orientada pela presentificação do passado e pela apropriação.

Someone said: ‘The dead writers are remote from us because we *know* so much more than they did.’ Precisely, and they are that which we know. (ELIOT, 1975, p. 40)

Além de recobrar a dimensão humana da criação literária, a abordagem psicológica de Bloom tem ainda o mérito de ajudar-nos na distinção do que sejam a influência e o intertexto, fenômenos que, de tanto ocorrem conjuntamente, dão margem a que se conclua tratar-se de um mesmo tipo de manifestação. A influência pode, de fato, manifestar-se por meio do intertexto, mas não necessariamente. A intertextualidade, como se viu em Kristeva, é uma relação entre textos; a influência, conforme Bloom, Eliot e Borges, é uma relação de filiação, voluntária, direta e consciente ou não, que se instaura entre os autores, podendo ser expressa nas diferentes formas que o intertexto pode assumir (tais como paródias, paráfrases, citações, etc.), mas também manifesta em outras instâncias da criação artística, como na escolha de temas e formas de narrar, na adesão a este ou àquele gênero ou na preferência pela representação de determinados tipos humanos, entre tantas outras.

Diante disso, já não se sustenta a antiga percepção da influência como sistema de débitos e créditos, tão criticada por Wellek (1994) como característica dos estudos clássicos do comparativismo europeu e que por tanto tempo relegou sistemas literários mais recentes à desonrosa posição de secundários e inferiores meramente pela constatação, um tanto redundante, de que, sendo posteriores aos mais antigos, os ecoam em maior ou menor grau. Mas mais importante ainda, essa concepção contemporânea de influência e de tradição torna completamente acessório e um tanto vazio o mapeamento das leituras de um escritor para a identificação dos influxos de outros textos em sua obra.

Sem dúvida, tal exercício pode ser fascinante, revelando a face leitora do escritor; pode, também, apontar elementos que o crítico, limitado por suas próprias experiências de leitura, até então tomava como a carga de ineditismo da obra, o cerne mesmo da dita *originalidade* do escritor, e que, a partir de então, configuram-se tão somente intertextos ou pontos de contato. Entretanto, por mais criterioso, cuidadoso e coerente que venha a ser, tal levantamento não saberá abarcar a totalidade das influências que a tradição exerce sobre um artista. Tentar delinear tão complexa rede de relações seria um exercício labiríntico ao gosto de Borges, pois passaria pelo mapeamento dos textos lidos pelos autores que influenciaram o artista, depois pelos que influenciaram estes, em seguida pelos que influenciaram ainda estes, e assim sucessiva e, quiçá, eternamente. Some-se a isso o perigo de se projetar influências onde não existem, pois o crítico sabedor de certos hábitos de leitura do escritor em estudo, corre o risco de ter a mente “excitada” e passar a identificar influências onde, talvez, só exista uma sutil consonância, se tanto.

Por tudo isso, pode-se afirmar, sem receio de interpretações preconceituosas ou datadas, que o diálogo que aqui abordamos constitui um caso clássico, ainda que interdisciplinar e intersemiótico, da influência criadora que Harold Bloom diagnostica entre “poetas fortes”. Se Hitchcock tratou de negar ou ao menos minimizar a influência de Poe sobre sua obra, isso pouco nos informa quanto a seus processos criativos, mas sem dúvida indica a possibilidade de que o diretor percebesse a “angústia da influência” como algo um tanto vexatório, reação absolutamente condizente com o pensamento da época em que viveu e criou. Felizmente, no entanto, o peso de tal “dívida” não se revelou incapacitante, mas exortou o diretor a esforços criativos singulares na criação de Edgar Allan Poe como um seu precursor.

1.2 A questão interdisciplinar

Não bastasse tamanha revolução nos estudos exclusivamente literários, a revisão dos conceitos de tradição e influência teve consequências para muito além de seu universo de origem. Se admitimos que a influência de um escritor sobre outro pode se dar por vias indiretas através do corpus da tradição literária, que reverbera na cultura em que está inserido o artista, não há porque se supor que textos de outras naturezas não deem origem aos mesmos influxos. Tal reconhecimento toma por base, evidentemente, uma concepção de texto já não restrita ao verbal, concepção essa ampliada por força dos estudos semióticos que demonstraram que os arranjos significativos de signos de outras naturezas formam, também, textos, como salienta a tradutora e semiótica Dinda Gorfée.

Hoje qualquer sequência de palavras — *Guerra e Paz*, um haiku, a letra de uma canção dos Beatles, o *Diário* de Anne Frank, uma lista de supermercado, uma entrevista de rádio, uma receita médica — pode se qualificar como um texto e conseqüentemente ser filtrada pela mesma malha processadora de textos. O mesmo cabe aos fenômenos não-verbais e parcialmente verbais, tais como uma história em quadrinhos, uma representação teatral, a paisagem urbana, ou uma roupa. (apud SANTAELLA, 1992, p. 392)

Alterando-se o conceito de texto, portanto, amplia-se, também, o de intertexto e, por extensão, da influência e tradição de que nos falamos Borges, Bloom e Eliot. Em outras palavras, diante dessa nova concepção, o poeta de real *talento individual* é aquele que percebe a coexistência do passado e do presente não apenas na tradição literária, mas também nas tradições das demais artes que com o literário dialogam, em um jogo de

influências mútuas. De igual forma, se retomarmos a abordagem psicológica de Bloom, parece não haver razão para se supor que a angústia da influência inexista ou mesmo seja menos intensa em contatos para além do literário; um poeta pode sentir-se tão ou mais movido e influenciado por um noturno de Frédéric Chopin, uma pintura de Salvador Dali ou um filme de Pedro Almodóvar do que por um poema ou romance de um outro escritor. Certamente que, em tais circunstâncias, a influência tende a se dar mais por temática, atmosfera ou outros elementos de caráter menos formal, em vez de por traços estilísticos. Isso, no entanto, não invalida a tese, já que se percebe a analogia entre significados a despeito da natureza diversa dos significantes dos signos em contraste.

Com isso, ganha força a chamada abordagem interdisciplinar, corrente que, não por acaso, encontrou guarida e sustentáculo teórico ainda mais sólido na Literatura Comparada, ampliando-a de forma a não mais se restringir ao estudo comparativo dos textos literários entre si, mas também destes com textos de naturezas diversas. Grandes ganhos, no entanto, costumam acarretar grandes riscos, e não foram poucos os críticos da abordagem interdisciplinar que bradaram contra a perda das especificidades e o ato de comparar “nada com coisa alguma”.

A reação contemporânea assumida pela crítica literária frente aos estudos culturais não se restringe aos seus representantes brasileiros, mas se evidencia igualmente entre os europeus e os próprios norte-americanos. Os seus representantes manifestam-se inconformados não apenas com a “perigosa” diluição do objeto de análise, mas também com a presumida ausência de rigor teórico e sistematização metodológica. Essa situação teria sido motivada pelas teorias da multiplicidade, da desconstrução e da descontinuidade pós-estruturalista de Deleuze e Guattari, Derrida e Foucault, referências importantes para a releitura das questões culturais processada pelos americanos. Mas a grande vilã da história se concentra na figura “informe” da interdisciplinaridade, praticada, segundo seus detratores, sem a observância de leis ou de controle, a ponto de ser considerada, por K. Anthony Appiah, em texto de 1993, *an unstructured post-modern hodge-podge* (uma desestruturada mistura pós-moderna). (SOUZA, 2002, p. 70)

Tal tendência se mostrou, de fato, particularmente ameaçadora justamente nos estudos comparados de literatura e cinema, onde uma certa falta de rigor e descuidos conceituais fizeram surgir um sem-número de trabalhos pretensamente acadêmicos e/ou críticos que pouco fizeram no sentido de acrescentar algo à óbvia constatação de que os textos narrativos das duas arte são, de fato, muito próximos. As razões para esse fenômeno cultural e/ou acadêmico são muitas e diversas, e não cabe aqui discuti-las. Entretanto, é

imperioso assinalar que a prática interdisciplinar não pressupõe o abandono de metodologias e substrato teórico sólidos. Por certo que ela exige novos posicionamentos, certa flexibilização de conceitos e uma maior abertura na definição de um *corpus* de estudo. Daí, no entanto, a se concluir que a abordagem seja, por definição, essencialmente falha, distorcida ou superficial é, sem dúvida, uma demonstração clara de arraigados preconceitos. Aqui, é novamente Eneida Maria de Souza quem ocorre em defesa da prática interdisciplinar.

Se as fronteiras disciplinares não mais se sustentam em termos absolutos, a defesa de posições radicais só irá comprovar a dificuldade de se conviver com os lugares indefinidos do próprio saber contemporâneo. O conceito de indefinição, longe de significar a circulação caótica e irracional do conhecimento, aponta a necessidade de se pensar na terceira alternativa fornecida por Richard Rorty e por Jonathan Culler, ao postularem a substituição da matriz disciplinar por um novo gênero e uma nova teoria. A interdisciplinaridade, de vilã da história poderia receber tratamento mais condizente com sua força de aglutinação de diferenças e de pulverização dos limites fechados dos campos teóricos. (ibid. p. 77-78)

Certamente que, para que se cruze as fronteiras disciplinares é preciso, antes, identificá-las e reconhecê-las como tal. Em outras palavras, se desejamos comparar cinema e literatura, é preciso conhecer as especificidades da cada arte, sob pena de aplicarmos a uma o referencial teórico-crítico da outra, abordagem que, aos especialistas de ambas as áreas, soa quase tão sensata e produtiva quanto a tentativa de se medir a velocidade do vento com um termômetro. Isso não significa dizer, evidentemente, que o referencial de uma disciplina nada possa acrescentar a outra; particularmente no que tange ao contato entre cinema e literatura, muito já se obteve do entrecruzamento de informações e práticas investigativas. Para tanto, há, basicamente, dois caminhos a seguir: ou o estudioso empenha-se em adquirir igual conhecimento e proficiência nas áreas que deseja aproximar, algo tão mais árduo quanto mais aprofundado o paralelo proposto, ou reveste-se de humildade, estabelece de forma clara seu *locus* de enunciação e aventura-se em searas menos familiares apenas como curioso investigador, colocando o conhecimento trazido de sua área de formação a serviço da outra disciplina como referencial enriquecedor, mas jamais como a explicação que lhe faltava.

Guardadas tais precauções e, diante das novas concepções de texto e de influência, não há razão para se julgar, aprioristicamente, que um paralelo entre as obras de Edgar Allan

Poe e de Alfred Hitchcock seja fruto do “*vale-tudo*” interdisciplinar de que nos fala Luiz Costa Lima (1996, p. 83) ou que vá se restringir à superficialidade da constatação de que ambos os artistas foram, cada um a seu tempo e dentro das especificidades de seu meio artístico, *mestres do suspense*. Tampouco será necessário lançar mão de dados biográficos de Hitchcock que atestem que ele teria lido esta ou aquela obra de Poe, respaldando aí a conclusão de uma influência notória e supostamente indiscutível, manifesta, sobretudo, na opção pela narrativa de suspense e na ambientação gótica.

O que se quer demonstrar aqui, a partir de um referencial majoritariamente literário, é que a influência de Poe sobre Hitchcock deve ser analisada de forma mais detida e, acima de tudo, mais abrangente. Não se trata de comprovar a admiração que o diretor tinha pelo escritor, pois isso já foi manifesto e registrado.

At that time, I hadn't, of course, ever heard of Edgar Allan Poe. It was only when I was sixteen that I discovered his work. I read first, at random, his biography, and the sadness of his life made a great impression on me. I felt an immense pity for him because, in spite of his talent, he had always been unhappy.

When I would come back from the office where I worked, I would hurry to my room, take a cheap edition of his *Tales of the Grotesque and Arabesque*, and begin reading. I still remember my feelings when I finished "The Murders in the Rue Morgue." I was afraid, but this fear made me in fact discover something that I haven't since forgotten. (HITCHCOCK, 1997, p.143)

Tampouco queremos tomar esta passagem como prova irrefutável da influência de Poe que identificamos na obra de Hitchcock, mesmo porque o texto de onde foi extraída vai no sentido oposto, admitindo o contato, mas atenuando-lhe os efeitos.

It's been several years that people have called me "the king of suspense." Was I influenced by Edgar Allan Poe? To be frank, I couldn't affirm it with certainty. Of course, subconsciously, we are always influenced by the books that we've read. The novels, the painting, the music, and all the works of art, in general, form our intellectual culture from which we can't get away. Even if we want to! (ibid. p. 142)

Apesar de iniciarmos este paralelo com o movimento de aproximação entre os dois criadores, nosso intuito é de ir muito além das relações binárias de filiação associadas ao comparativismo clássico. Isso porque as ressonâncias de Poe em Hitchcock são tantas e tão óbvias que já foram apontadas à exaustão, ainda que nem sempre acompanhadas da análise teórico-crítico cuidadosa e aprofundada que tal diálogo demanda e merece. O

próprio Hitchcock tratou de chamar a atenção, com seu humor característico, para a obviedade do diálogo entre sua obra e a de Poe.

But both Poe and I are prisoners of the suspense genre. If I made Cinderella into a movie, everyone would look for a corpse. And if Poe had written Sleeping Beauty they'd be looking for a murderer! (HITCHCOCK apud PERRY, 2006)

Mas as evidências do diálogo não são tema apenas de divertidas entrevistas do diretor; diversos estudiosos, do cinema e da literatura, fazem referência a elas quase como se fora lugar-comum. Já na introdução do livro de cabeceira dos estudiosos de Hitchcock – o relato da longa entrevista do diretor britânico a François Truffaut (2004) – temos um exemplo dessas aproximações descompromissadas, mas nem por isso menos pertinentes ou reveladoras.

Se queremos, na época de Ingmar Bergman, aceitar a idéia de que o cinema não é inferior à literatura, creio que devemos classificar Hitchcock — mas, pensando bem, por que classificá-lo? — na categoria dos artistas inquietos como Kafka, Dostoiévski, Poe. Evidentemente, esses artistas da ansiedade não podem nos ajudar a viver, pois para eles viver já é difícil, mas sua missão é nos fazer compartilhar suas obsessões. Nisso, mesmo se eventualmente sem querer, eles nos ajudam a nos conhecermos melhor, o que é o objetivo fundamental de toda obra de arte. (p. 31)

Aqui Truffaut aproxima Hitchcock de Poe pela *ansiedade* que alimenta suas obras, mas também cita outros dois grandes artistas cujas obras foram profundamente marcadas por esse mesmo traço, o que, longe de invalidar o paralelo, o alarga e complica sensivelmente, levando a uma inevitável perda de especificidade. Vários outros estudiosos, no entanto, foram bem mais específicos e metódicos ao apontar “provas” dessa influência que aqui nos propomos a investigar.

Perhaps because the French have long admired Poe, they were the first to see his influence on Hitchcock, another of their foreign culture heroes. In addition to Truffaut, Rohmer and Chabrol, for example, briefly note that in *Strangers on a Train* related imagery connects Bruno's Oedipal compulsions with Poe's fascination with Berenice's teeth. They also spot connections between the runaway carousel in *Strangers* and Poe's "A Descent into the Maelstrom". More recently, general thematic links are lightly touched on by Donald Spoto, who finds Hitchcock's theme of the dead's influence over the living reminiscent of Poe, and Gabriel Miller, who sees Hitchcock's old houses, like those in Poe, as reflections of their inhabitants. (...) Even in Poe criticism, the connection has been made,

though again undeveloped. Stephen Railton suggests that Hitchcock's brand of manipulative cinema descends "lineally" from Poe. While no single critic discovers a significant pattern of influence, taken together these insights convincingly establish Hitchcock's debt to Poe and establish a need for further exploration. (PERRY, 2006)

Percebendo a superficialidade que marca os paralelos citados acima, Dennis Perry propõe-se a ir além, buscando identificar a origem de tantas semelhanças em textos que, apesar de narrativos e de suspense, foram criados por meio de linguagens distintas. Curiosamente, no entanto, para chegar a essa explicação, Perry enfoca aspectos há muito conhecidos e discutidos das obras de ambos os artistas, mas até então explorados isoladamente, a saber, suas técnicas e artifícios narrativos empregados tanto na manipulação do leitor/espectador quanto na manutenção do suspense.

Unsurprisingly, Hitchcock learns much from Poe about creating and sustaining narrative suspense. Likely from Poe Hitchcock learned to focus audience attention on significant objects. The key in *Notorious*, the glass of milk in *Suspicion*, the knife in *Sabotage* are for Hitchcock what the eye in "The Tell-Tale Heart," the letter in "The Purloined Letter," and the teeth in "Berenice" are for Poe. Plots thicken and revolve around these objects as they assume significance for characterization and force audiences into states of increased tension. Another technique for building suspense used by both artists is allowing the audience to know more than the protagonists. We know, for example, in "Ligeia" and "House of Usher" before the principals that Ligeia and Madeleine will rise from the dead just as we know in *Rear Window* that Thorwald has entered his apartment before Lisa becomes aware of it. In such situations Hitchcock often adds the entertaining twist that the audience only thinks they know more than the character on screen. Hence, Lila Crane enters the fruit cellar to a dead rather than a living Mrs. Bates, while the sound of Marnie's shoe dropping falls on deaf ears only. (ibid)

Embora se refira à relação Hitchcock – Poe em termos de já um tanto anacrônica noção de “débito”, não há dúvida de que o estudo de Perry tem grandes méritos, em especial o de levantar evidências de influências de naturezas diversas para, a partir de sua sistematização, concluir que quase todas derivam de um mesmo elemento comum: o estilo narrativo. Seguindo na esteira desse revelador ensaio, é precisamente da narrativa que partimos para encontrar aquele que consideramos o cerne da influência de Poe sobre Hitchcock. Diferentemente de Perry, no entanto, deixamos de lado os paralelos mais óbvios – os quais evidenciam os artifícios narrativos empregados pelos autores – para focar naquilo que está por trás de tais estratégias de narrar, e que ambos os autores

especializaram-se em esconder: a dupla narrativa do texto de suspense, que analisaremos de forma mais detida posteriormente.

Ao verificarmos isso, no entanto, percebemos que a influência de Poe sobre Hitchcock é ainda maior do que supunham os críticos anteriormente enumerados, pois ela se dá em dois níveis. De um lado temos a influência direta, admitida até certo ponto e perceptível nas temáticas e ambientações tão semelhantes. De outro, no entanto, temos essa influência indireta, que poderia ter-se manifestado mesmo que o diretor jamais houvesse lido qualquer obra do contista, pois se estabelece automaticamente a partir da escolha do suspense como modo de narrar. Isso se dá pelo simples fato de que tal *estilo* narrativo – para evitarmos aqui o controverso conceito de gênero, a ser explorado mais além – como o concebemos hoje, foi basicamente criado, desenvolvido e aperfeiçoado por Poe, e qualquer artista que se disponha a empregá-lo coloca-se, consciente e voluntariamente (ou não), como um seguidor da tradição inaugurada pelo grande contista, mesmo que, como antecipa Bloom, procure negá-lo, esvaziá-lo ou superá-lo.

Nesse sentido, a influência que tratamos de analisar aqui se constitui em um rico exemplo intersemiótico da relação de arquitextualidade, conforme Gérard Genette (2006), uma relação que está calcada no pertencimento a determinado gênero textual⁶. Evidentemente, não estamos defendendo aqui que filmes de suspense de longa metragem e contos literários constituem um mesmo gênero, posto que não compartilham da mesma linguagem. Tendo em vista que a taxonomia no cinema ainda é trabalho em franco desenvolvimento, talvez seja prematuro afirmarmos que o *gênero cinematográfico* suspense apresenta estrutura narrativa análoga ao do gênero literário conto. O que procuraremos demonstrar, no entanto, é que ao menos os filmes de longa metragem de suspense dirigidos por Alfred Hitchcock estabelecem tal diálogo. Com isso, pretendemos alimentar a discussão quanto às categorias genéricas no cinema, as quais, assim como na literatura, podem, e talvez devam, ser constantemente questionadas.

(...) a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto: assim se diz frequentemente

⁶ A arquitextualidade integra o conjunto de relações transtextuais mapeado por Genette (2006), juntamente com a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a hipertextualidade. As relações arquitextuais se estabelecem entre textos que pertencem, de forma manifesta ou não, a um mesmo gênero textual; ao mesmo tempo em que a classificação genérica se dá quando do reconhecimento de elementos comuns ou similares, ela também permite uma gama de pressuposições quanto aos exemplares que rotula. Ao dizermos, portanto, que o cinema de Hitchcock dialoga com o gênero conto literário, e não apenas com este ou aquele conto em particular, cria-se uma expectativa de reconhecimento nos filmes de características e elementos compartilhados por todos os textos que integram tal categoria.

que tal "tragédia" de Corneille não é uma verdadeira tragédia, ou que o *Roman de la Rose* não é um romance. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão (por exemplo, a qual gênero pertence a *Divina Comédia*?) ou a flutuações históricas (os longos poemas narrativos como a epopéia quase já não são percebidos hoje como relevantes da "poesia", cujo conceito pouco a pouco se restringiu, até se identificar com a poesia lírica) em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o "horizonte de expectativa" do leitor e, portanto, da leitura da obra. (GENETTE, 2006, p.12)

Sem ignorar as aproximações mais superficiais entre Hitchcock e Poe, portanto, o que esta pesquisa visa explorar é justamente essa complexa influência indireta, arquiteitual e intersemiótica. Um diálogo estabelecido entre dois "poetas fortes" (cf. Bloom) e, por extensão, entre os gêneros que ajudaram a configurar, ainda que seus textos sejam de naturezas diferentes, já não podendo ser satisfatoriamente abordados apenas a partir de paralelos binários, relações de causalidade ou em frágeis conceitos de originalidade e influência calcados no critério do ineditismo.

2. O CONTO LITERÁRIO

2.1 O conto literário como gênero

Como requer a boa prática interdisciplinar, uma vez que pretendemos comparar as formas de narrar do conto literário e do longa-metragem de suspense, parece-nos indispensável, antes, definirmos o que entendemos por cada uma dessas categorias. Ainda que possam parecer óbvios, rótulos e classificações em estudos literários e artísticos costumam firmar-se muito mais por uma necessidade organizacional do que propriamente pela susceptibilidade de seus objetos a tais abordagens. Não é sem uma boa dose de arbitrariedade, portanto, que as categorias que a seguir cotejaremos abarcam ou rechaçam exemplares.

Note-se, no entanto, que as dificuldades na apreciação teórico-crítica do conto parecem mesmo suplantar aquelas acarretadas por outros gêneros literários. Diversos contistas e críticos versam sobre os indelévels efeitos dos grandes contos sobre seus leitores, o reconhecimento de tais obras sendo quase sempre consensual; já o mapeamento dos elementos que as tornam singulares não costuma ser obtido sem uma boa dose de polêmica. Essa dificuldade em se definir o que é o conto, como ele se constrói e em que se diferencia dos demais gêneros narrativos já estabeleceu até mesmo um certo “folclore” ao seu redor, somando uma aura de mistério ao objeto que parece permitir-nos apenas

(...) tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 1993, p. 149)

De qualquer modo, uma tentativa de definição do conto deve começar pelo reconhecimento de que, ao menos em língua portuguesa, esta mesma palavra denota dois tipos de narrativas que compartilham uma origem comum, mas hoje bastante diferenciados, como atesta a passagem a seguir:

Além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, o conto é também a mais generalizada, existindo mesmo entre os povos sem o conhecimento da linguagem escrita. Na forma primitiva, a oral, existe até entre nossos índios, narrando, de modo ingênuo, histórias de bichos, lendas e mitos. O conto popular, ou *folk tale*, na linguagem dos folcloristas, evoluiu das formas mais simples e breves para as mais longas, complexas e rebuscadas. (MAGALHÃES JR., 1974, p. 10)

Na verdade, a definição acima se apropria, de forma sintética e superficial, das conclusões a que chegou André Jolles em seu metódico e revelador estudo sobre as formas “simples” e “cultas” do conto. Para Jolles, as formas simples caracterizam-se por um caráter popular, geral e mutante, como nas lendas e anedotas, ao passo que as formas cultas narram histórias de forma estilizada e única, muito de seu sentido ou impressão final derivando justamente das escolhas estilísticas do autor. O conto literário, portanto, seria a forma culta por excelência e é dele que nos ocuparemos nesta pesquisa.

Começamos pela linguagem; na forma culta ela se esforça a tal ponto para ser sólida, particular e única, que não podemos mais imaginá-la senão como a linguagem de um indivíduo, tendo esse indivíduo o dom eminente de poder conseguir, numa obra definitivamente acabada, a coesão suprema — mas somente "aqui e assim" — e conferindo além disso a essa obra acabada a impressão sólida, particular e única de sua personalidade. Exemplificaremos melhor, dizendo que, finalmente, a Forma culta não pode encontrar sua realização definitiva senão pela ação de um poeta (...)

Na forma simples, a linguagem permanece, ao contrário, móvel, geral, cada vez outra. Costumamos dizer que cada um pode recontar um conto popular, uma gesta, uma lenda "com suas próprias palavras". (...) não se trata, de nenhuma maneira, das palavras de um indivíduo nas quais a forma se realizaria, não se trata de um indivíduo que seria a força última de execução e daria uma realização única à forma em lhe conferindo por acréscimo sua marca pessoal; a força de execução, é aqui a linguagem, na qual a forma recebe uma realização cada vez nova. Forma culta e forma simples, podemos igualmente falar de "próprias palavras"; mas nas formas cultas trata-se das **palavras próprias do poeta** que são a execução única e definitiva da forma, enquanto que nas formas simples se trata de **palavras próprias da forma** a que se dá a cada vez e da mesma maneira uma execução nova. (JOLLES, 1974, p. 25).

Esta breve ressalva pode soar como certo preciosismo conceitual um tanto fora de contexto, tendo em vista que, contemporaneamente, a acepção mais comum do termo *conto* está atrelada à forma literária, e em bem menor escala à tradição oral ou demais

remanescentes das formas simples, tais como os contos de fadas, folclóricos ou as anedotas. Entretanto, julgamos necessário frisar a distinção entre tais “registros” do conto em função de uma parcela importante das teorizações acerca da narrativa curta dedicar-se a análises das formas simples. Tal é o caso, por exemplo, dos estudos formalistas de Vladimir Propp. Certamente, a riqueza e complexidade da *Morfologia* de Propp (1992) podem contribuir com muitos elementos para o estudo de formas cultas, entretanto, seu foco em funções exercidas por personagens ou outros elementos recorrentes nas narrativas de cunho popular e folclórico não acrescentam muito aos objetivos desta pesquisa, que se pauta pela análise de aspectos, digamos, sintáticos e semânticos da construção da narrativa breve estilizada.

Percebe-se, com isso, que, em língua portuguesa, a dificuldade em se definir o conto já se anuncia, em uma primeira abordagem, na dupla significação do termo que o nomeia, o que não ocorre em muitos outros idiomas. Já em língua inglesa, o termo *short story* encerra suas próprias limitações, uma vez que o adjetivo *short* (curto/a) parece indicar a exclusividade ou dominância do critério quantitativo na diferenciação dessa forma narrativa em relação a outras. Considerando-se que boa parte da produção artística, teórica e crítica acerca do conto provém de países de língua inglesa, não espanta que exista tamanho *corpus* crítico dedicado a averiguar o caráter breve do conto como se fora o fator preponderante de sua caracterização como gênero.

Entretanto, a percepção dessa distorção nada tem de recente, já que Brander Matthews (1994) a salientava ainda no final do século XIX, tendo, inclusive, optado por referir o gênero sempre com maiúscula e hífen (*Short-story*), diferenciando-o de quaisquer outras narrativas que, ainda que curtas, não compartilham de suas outras características. A “solução” encontrada por Matthews, no entanto, apesar de conferir maior autonomia ao gênero que então se afirmava, obteve resultados tímidos na problemática definição justamente de quais sejam tais “outras características” do conto. Passado mais de um século, no entanto, e apesar dos esforços de tantos outros estudiosos, críticos e contistas, o avanço nesse campo parece ter sido pouco expressivo, persistindo as dúvidas e incertezas quanto à natureza e especificidade do gênero, como demonstra Suzanne Ferguson.

“Intuition” or even “experience” may tell us that the “short story” exists, but defining it has proven surprisingly resistant to critical effort. A 1976 anthology, Charles May’s *Short Stories Theories*, demonstrates the problematic situation. Short stories are defined in terms of unity (Poe, Brander Matthews, and others), techniques of plot compression (A. L. Bader, Norman Friedman, L.A.G. Strong), change or revelation of

character (Theodore Stroud), subject (Frank O'Connor), tone (Gordimer), 'lyricism' (Moravia), but there is no single characteristic or cluster of characteristics that the critics agree absolutely distinguishes the short story from other fictions. Thomas Gullason begins by lambasting Poe's formulas for "unity of effect" as "destructive," but ends up praising the short story for its "compact impact," which comes from "distillation" and "telescoping." Norman Friedman's valiant effort to discover "What Makes a Short Story Short?" leaves the distinct impression that it is a short story because it is – well – a short story. (1994, p. 219)

É preciso ressaltar, no entanto, que essa frustração com o lento avanço no campo da caracterização do conto literário talvez seja um tanto exagerada e motivada por uma certa "inveja" gerada pelo alto grau de especialização a que se chegou no mapeamento de quase tudo que diga respeito ao romance, gênero de surgimento e desenvolvimento bem mais recente. De certa forma, a tenra idade do romance parece conspirar a seu favor, pois seu percurso histórico está documentado e catalogado, diferentemente do conto literário, cujas origens remontam a épocas ágrafas da civilização ocidental, dificultando sobremaneira a análise diacrônica da narrativa curta.

Mais do que a falta de registros históricos, no entanto, a teoria do conto parece ressentir-se também da carência de um corpus literário tão rico, variado ou amplo quanto o do romance, como observa Brander Matthews.

There are a score or more very great novelists recorded in the history of fiction; but there are scarcely more than half a score Short-story writers of an equal eminence.
From Chaucer and Boccaccio we must spring across the centuries until we come to Hawthorne and Poe almost without finding another name that insists upon enrolment. In these five hundred years there were great novelists not a few, but there was no great writer of Short-stories. (1994, p. 78)

Não queremos dizer, evidentemente, que esta situação persiste em nossos dias. Se os quinhentos anos passados entre os dois pontos altos da produção de narrativas curtas referidos por Matthews constituem um hiato na evolução do gênero, o mesmo não pode ser dito do período que se inicia, justamente, com a produção de Hawthorne e Poe e vem até nossos dias. Por essa razão, apesar das vetustas origens, o conto literário reveste-se de uma modernidade nem sempre verificável em seu primo mais jovem, o romance. Por isso mesmo, eventualmente as origens remotas do conto são totalmente ignoradas, este passando à singular condição de gênero narrativo recente e desprovido de tradição, como atesta a passagem a seguir.

For one thing, the short story is the most recently invented literary form and is still, clearly, in the process of being invented. Those of us who write them, when we sit down to write yet another, all too often feel that we are at the very beginning of the history of the genre and therefore do not know what to do. Where's the tradition! Chekhov or Barthelme? Joyce or Kafka? (BANKS, 2004, p.7-8).

Mais do que esta aparente “angústia da falta de influência” de que se ressentia Banks, a ausência de uma tradição sólida e continuada também explicaria por que somente recentemente começaram a surgir estudos e obras críticas que, debruçando-se sobre o já qualificado e suficientemente numeroso *corpus* de obras contemporâneas, parecem apontar para um futuro de abordagens menos impressionistas ao conto literário. Há que se ter paciência, portanto, para vencermos as dificuldades de classificação e definição deste gênero escorregadio.

Apesar de tantas dificuldades conceituais, no entanto, pode-se dizer que o que entendemos por conto no âmbito desta pesquisa seria uma narrativa que descende das “formas simples”, mas de feições bastante modernas e sofisticadas, caracterizadas pelos traços arrolados por Ferguson anteriormente citados. Em grande parte, tais feições começaram a se definir a partir da obra de Edgar Allan Poe.

Além de presentear-nos com sua abundante e inquietante obra ficcional, Poe deixou-nos um série de ensaios, resenhas e cartas dedicados à reflexão teórico-crítica acerca do conto, encarregando-se de elevar o gênero a insuspeitados patamares de sofisticação literária. Em grande parte, o pensamento lógico e formal de Poe está sintetizado em três de seus mais conhecidos artigos, todos publicados pela *Graham's Magazine*, a saber, as duas resenhas do escritor para as obras de Nathaniel Hawthorne (*Review of Twice-Told Tales by Nathanael Hawthorne*, de 1842, e *Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*, de 1846), além do célebre *The Philosophy of Composition* (1846). É interessante observar, no entanto, que a sofisticação acrescida por Poe ao conto literário não reside no emprego de imagens, figuras de linguagem ou jogos de palavras rebuscados, mas, pelo contrário, caracteriza-se pela busca de uma certa unidade de efeito, todos os excessos e supérfluos devendo ser eliminados da narrativa.

A skillful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect* to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect. If his very first sentence

tend not to the outbringing of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale, its thesis, has been presented unblemished, because undisturbed — an end absolutely demanded, yet, in the novel altogether unattainable. (POE, *Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*, p.692)⁷

A argúcia teórico-crítica de Edgar Allan Poe talvez só não tenha sido maior que sua coerência, pois é inegável que o conjunto de sua obra ficcional espelha fielmente os postulados que, posteriormente, viriam a constituir o que a crítica consagrou como “Teoria do Efeito”⁸. É curioso observar, no entanto, que a preferência do autor por efeitos de surpresa, choque e horror de certa forma mascara a intrincada tapeçaria de sua narrativa. O impacto dos finais costuma ser de tal intensidade que, para boa parte dos leitores, é apenas em uma segunda e minuciosa leitura de contos como *O barril de Amontillado* e *A queda da casa de Usher* que se percebe a precisão matemática da narrativa, evidenciando o metódico e obsessivo trabalho do escritor em eliminar elementos supérfluos e de escolher cada palavra na construção gradual do efeito final.

Foi Poe, portanto, o grande responsável pela transição do conto de um patamar mais simples e espontâneo (próximo das já mencionadas “formas simples”) para um nível de complexidade só comparável ao da poesia, já que o poder de síntese e a exatidão parecem mesmo ser dois dos mais difíceis atributos a se desenvolver na escrita literária. Não por acaso, aliás, em *The Philosophy of Composition*, o autor nos brinda com o passo-a-passo da criação não de um de seus contos memoráveis, mas do poema *O Corvo*, publicado em 1845.

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would - that is to say, who could - detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say - but, perhaps, the authorial vanity has

⁷ Tendo em vista o grande número de referências que fazemos aqui a obras de Edgar Allan Poe publicadas em antologias e coletâneas, optamos por referir, após cada citação, o título da obra, e não apenas o ano, a fim de facilitar a identificação do texto pelo leitor.

⁸ Em nossa pesquisa bibliográfica, não foi encontrado registro desse termo em qualquer um dos textos de autoria de Poe, o que indica que terceiros o teriam cunhado para sintetizar o pensamento teórico-crítico do contista norte-americano; a origem de tal uso, no entanto, não foi identificada. Embora tenham elementos comuns, não confundir com a “Teoria do Efeito Estético”, proposta por Wolfgang Iser em 1976.

had more to do with the omission than any one other cause. Most writers - poets in especial - prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy - an ecstatic intuition - and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought - at the true purposes seized only at the last moment - at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view - at the fully-matured fancies discarded in despair as unmanageable - at the cautious selections and rejections - at the painful erasures and interpolations - in a word, at the wheels and pinions - the tackle for scene-shifting - the step-ladders, and demon-traps - the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of a hundred, constitute the properties of the literary *histrio*. (POE, *The Philosophy of Composition*, p. 676)⁹

Contrariando – e criticando – a tendência romântica em voga a seu tempo, majoritariamente defensora da percepção da produção artística como fruto de inspiração e não de transpiração, Poe “desconstrói” seu aclamado poema a fim de comprovar a aplicabilidade dos pressupostos teóricos que, já em textos anteriores e de maneira assistemática, apontava como basilares à confecção de narrativas. Note-se, no entanto, que o fato de o ensaio debruçar-se sobre a construção de um poema, tanto o caráter narrativo deste quanto os aspectos valorizados pela análise crítica permitem a fácil e fluida transição desse texto ao campo da teoria do conto. Isso porque o foco da obra literária, para Poe, é o enredo (*plot*), o qual só pode ser satisfatoriamente construído, seja em verso, seja em prosa, quando observados certos elementos.

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. (ibid, p. 675)

A aproximação entre poemas e contos também encontra justificativa no primeiro elemento a ser apontado pelo autor como crucial na confecção de obras literárias que almejem causar impressões duradouras em seus leitores, a saber, a extensão. Assim, contos e poemas curtos gozam da preferência do autor por permitirem a manutenção do que classifica como “unidade de efeito”.

⁹ Não foram encontradas traduções para o português de todos os ensaios e resenhas de Poe que aqui abordamos; além disso, aquelas disponíveis apresentam certas inconsistências e discrepâncias tradutórias, que, por vezes, comprometem a coerência terminológica que se percebe no original. Por essa razão, e na medida em que a compreensão do ideário de Poe é essencial a esta pesquisa, optamos por utilizar as citações do original em inglês.

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression - for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with anything that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it. Here I say no, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones - that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief. For this reason, at least, one-half of the "Paradise Lost" is essentially prose - a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding depressions - the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity of effect. (ibid, p. 677)

O segundo elemento a considerar na composição literária, seria, então, o efeito a ser desencadeado no leitor. Tal efeito, no entanto, será paulatinamente construído através do tom da obra, o qual deve estar em consonância com o gênero escolhido, pois, para Poe, prosa e poesia operam em territórios (*provinces*) distintos, embora não excludentes.

Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes - that objects should be attained through means best adapted for their attainment - no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to is most readily attained in the poem. Now the object Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable to a certain extent in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and Passion, a homeliness (the truly passionate will comprehend me), which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement or pleasurable elevation of the soul. It by no means follows, from anything here said, that passion, or even truth, may not be introduced, and even profitably introduced, into a poem for they may serve in elucidation, or aid the general effect, as do discords in music, by contrast - but the true artist will always contrive, first, to tone them into proper subservience to the predominant aim, and, secondly, to enveil them, as far as possible, in that Beauty which is the atmosphere and the essence of the poem. (ibid., p. 678)

É somente após a definição de tais elementos – extensão, território, tom e efeito – que se inicia o processo de composição propriamente dito. A partir desse ponto, Poe passa a explicitar o metódico trabalho de seleção de eventos, imagens e palavras que garantiram,

em *O Corvo*, o tom melancólico, a brevidade narrativa e, conseqüentemente, a unidade de efeito desejada. Não obstante a coerência e lucidez da análise (auto)crítica, pode-se, de fato, questionar em que medida o meticuloso trabalho de correlações teria sido anterior ou posterior à composição do poema em si, como aponta Cíntia Moscovich.

(...) a sinceridade do norte-americano ao descrever o processo de elaboração de *O corvo* é, ainda hoje matéria de controvérsia, como é assunto polêmico o haver ou não o papel da inspiração a determinar o fazer literário (...). (2009)

De qualquer modo, considerando-se que nosso intento aqui não é investigar os processos de criação literária, mas tão somente analisar a estrutura narrativa dos contos como se apresentam ao leitor, tal controvérsia não nos parece relevante. Além disso, polêmicos ou não, os pressupostos teórico-críticos apresentados por Poe em *The Philosophy of Composition* e em outros textos foram de tal forma revolucionários que, mesmo a evolução do conto tendo inaugurado novas formas e estilos de narrar, os critérios de brevidade, unidade de ação e de efeito ainda constituem a tríade de sustentação de quase todos os estudos acerca do gênero.

Obviamente, a percepção dessa manutenção das idéias de Poe em teorizações contemporâneas não implica dizer que nada foi acrescido à teoria do conto desde meados do século XIX. O que se percebe, no entanto, é que a evolução dos estudos acerca do conto apresenta um caráter de continuidade raro nas humanidades, cada novo estudioso reinterpretando ou fazendo pequenos acréscimos ao pensamento de seu(s) antecessor(es), como atesta o parágrafo a seguir.

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). Este é um lado da questão teórica referente às características específicas do gênero conto. (GOTLIB, 2003, p.80-1)

Dado o caráter introdutório da obra de Gotlib, é natural, e mesmo recomendável, que sejam citados diversos estudiosos dedicados ao conto, configurando um panorama geral da área. Aos conhecedores da obra de Poe, no entanto, o parágrafo citado soa como “variações sobre o mesmo tema”, já que os princípios atribuídos aos diferentes teóricos – a atenção ao detalhe, a eliminação de todas as descrições irrelevantes, a simetria, a adequação do tema, a manipulação do leitor – já estão contidos, direta ou indiretamente, no conceito de unidade de efeito defendido nas citações anteriores e reforçado sinteticamente na seguinte afirmação:

In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control. (POE, *Review of Twice-Told Tales*, p. 692)

Como se vê, a insistência de Poe na valorização da extensão para criação e manutenção da unidade de efeito está plenamente justificada em sua obra. Entretanto, na medida em que a defende tanto em poemas quanto em narrativas em prosa, parece correto afirmar que o contista jamais utilizou tal critério para caracterizar o gênero que o consagrou. Aliás, os esforços teórico-críticos de Poe nunca foram no sentido de definir e/ou caracterizar o conto literário como gênero, mas limitaram-se a apontar os meios para se contar histórias de forma impactante em um momento histórico que definiu tanto a profissionalização do escritor quanto o crescimento do público leitor, demandando estratégias de fidelização dos leitores.

Mesmo assim, talvez o conjunto de sua obra, somado ao incômodo adjetivo *short* que identifica o gênero em língua inglesa, respondam por uma característica que consideramos uma certa fragilidade metodológica das teorizações acerca do conto – o fato de reiterada e quase que exclusivamente basearem-se no critério da extensão, como apontado anteriormente na citação de Suzanne Ferguson (1994). Dizemos fragilidade porque, como sabemos, a duração de uma narrativa escrita depende, evidentemente, da capacidade de leitura e assimilação do conteúdo escrito por parte do leitor, fator absolutamente subjetivo e cambiante. À época de Poe, leituras ininterruptas de cerca de uma ou duas horas eram absolutamente corriqueiras mesmo entre os leitores mais jovens; em nosso tempo frenético e pouco dado à contemplação, tarefas dessa natureza são, em boa parte das vezes, tomadas como alguma forma de castigo. O que era breve, então, passou a ser longo, e talvez caiba averiguar quantos leitores atuais leem *Os crimes da Rua Morgue* de forma

ininterrupta, em conformidade com os princípios a partir dos quais a obra foi criada. Diante disso, definir um gênero literário em função apenas de sua extensão não nos parece um procedimento classificatório suficientemente convincente.

Paradoxalmente, no entanto, quando procuram evitar definir o conto apenas em termos da subjetiva noção de extensão, boa parte dos estudiosos recorre a outro expediente questionável: a aproximação com o romance. Em larga medida isso se deve ao fato de o romance gozar de uma extensa e diversificada “fortuna crítica”, capaz de subsidiar tanto análises individualizadas quanto a miríade de cotejos possíveis em tempos de espantosa interdisciplinaridade. De qualquer forma, persiste a incômoda pergunta: se tais paralelos quase sempre visam reforçar a tese de que contos e romances são gêneros de naturezas diferentes, quando não opostas, por que razão não conseguimos nos desvencilhar dessa aproximação que parece sugerir o contrário?

Independentemente do *modus operandi* escolhido para a análise crítica, no entanto, se retomarmos as sínteses de Ferguson e Gotlib anteriormente citadas, parece correto afirmar que a maioria dos estudiosos procura definir o conto em termos de forma, e não de conteúdo, garantindo, com isso, esta aparente homogeneidade teórica que, como identificamos anteriormente, reiteradamente remete a Poe. Essa tendência parece ter recebido considerável incentivo com os estudos formalistas, particularmente os de Boris Tomachevski, responsável pela revolucionária (porque óbvia) identificação da distinção entre fábula e trama, a saber: “a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (sic) (1976, p.173). Deriva dessa colocação a conclusão de que a criação de um grande conto depende, basicamente, da construção da trama, sua fábula podendo mesmo ser banal e sem maiores atrativos, como já assegurava, com sua usual ironia, Julio Cortázar, para quem “até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka” (1993, p.152). Isso fica patente no pensamento de outro conceituado formalista, Boris Eikhenbaum, para quem:

The story must be constructed on the basis of some contradiction, incongruity, error, contrast, etc. But that is not enough. By its very essence, the story, just as the anecdote, amasses its whole weight toward the ending. Like a bomb dropped from an airplane, it must speed downwards so as to strike with its war-head full-force on the target (...) Short story is a term referring exclusively to plot, one assuming a combination of two conditions: small size and plot impact on the ending.

Conditions of this sort produce something totally distinct in aim and devices from the novel. (ÉJXENBAUM, 1994, p. 81)¹⁰

Entretanto, sem incorrer na ingenuidade de tentar diminuir a relevância e o impacto dos estudos do Formalismo Russo para a caracterização dos gêneros literários, não podemos deixar de atentar para o perceptível eco do pensamento igualmente lógico de Poe, que, ainda em 1841, assim definiu o enredo:

The word *plot*, as commonly accepted, conveys but an indefinite meaning. Most persons think of it as simply *complexity*; and into this error even so fine a critic as Augustus William Schlegel has obviously fallen, when he confounds its idea with that of the mere intrigue in which the Spanish dramas of Cervantes and Calderon abound. But the greatest involution of incident will not result in plot; which, properly defined, is *that in which no part can be displaced without ruin to the whole*. It may be described as a building so dependently constructed, that to change the position of a single brick is to overthrow the entire fabric. In this definition and description, we of course refer only to that infinite perfection which the true artist bears ever in mind – that unattainable goal to which his eyes are always directed, but of the possibility of attaining which he still endeavors, if wise, to cheat himself into the belief. The reading world, however, is satisfied with a less rigid construction of the term. It is content to think that plot a good one, in which none of the *leading* incidents can be *removed* without *detriment* to the mass. (*Review of Night and Morning*, p. 624).

Certamente temos de levar em consideração que, em literatura, a distinção entre forma e conteúdo é, geralmente, polêmica e contestável, tanto mais em gêneros que, como o conto, exploram o poder de sugestão e de síntese da linguagem verbal. Talvez por isso mesmo, algumas tentativas de definição do conto em termos de temática insinuem ser a fábula o diferencial do conto para, mais além, concluírem, em flagrante contradição, que o segredo do gênero está no equilíbrio entre o que é ou não informado dos elementos da história, ou seja, quais deles compõem a trama e como isso é feito. Tal é o caso, por exemplo, das definições de José Oiticica incorporadas ao parágrafo de Nádía Gotlib citado anteriormente. Ao estabelecer que o conto dedica-se a narrar um *acidente da vida, cercado de um ligeiro antes e depois*, ambos os autores parecem desejar que a palavra *acidente* seja a chave para a explicação do conto, quando, na verdade, o adjetivo *ligeiro* tenha maior relevância (da mesma forma que o adjetivo *leading* ganha ênfase sobre o

¹⁰ As diferenças de grafia de nomes russos traduzidos para o português e para o inglês foram mantidas por questão de coerência, tendo em vista a origem das obras referidas; a mesma discrepância poderá ser observada adiante nas referências a diferentes textos de Anton Tchekhov.

substantivo *incidents* na citação de Poe acima). Isso porque todas as narrativas, literárias ou não, dedicam-se a contar ou discorrer sobre eventos que podem ser classificados como “acidentes da vida”. Quer se dediquem a um acidente ou a uma sequência destes, a particularidade dos diferentes gêneros parece residir no tratamento dado justamente ao “antes e depois” e na pormenorização do evento em si e de seus personagens, o que, novamente, já está previsto em Edgar Allan Poe.

A poem *too* brief, on the other hand, may produce a sharp or vivid, but never a profound or enduring impression. Without a certain continuity, without a certain duration or repetition of the cause, the soul is seldom moved to the effect. There must be the dropping of the water on the rock. (...) Brevity, indeed, may degenerate into epigrammatism, but this danger does not prevent extreme length from being the one unpardonable sin. (*Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*, p. 691)

Com isso, esperamos ter esclarecido e exemplificado o que referimos anteriormente como “variações sobre o mesmo tema”. Ressaltamos, no entanto, que a permanência do pensamento teórico-crítico de Poe não constitui demérito para seus seguidores, mas apenas reforça o gênio do contista norte-americano. Ainda que espíritos românticos possam criticar a “fórmula” metódica e quase matemática utilizada por Poe na confecção de seus textos memoráveis por negar o caráter espontâneo da criação literária, seus componentes não apenas garantiram o ingresso no escritor no cânone literário ocidental, mas elevaram sua contística ao patamar de modelo de um novo gênero.

Since no theory of the short prose tale had been developed when Poe was writing, he borrowed theoretical ideas from those genres that did possess a critical history, such as drama and poetry, and applied them to the gothic tale form that was popular during his time. The following generic elements are the most important ones Poe made use of: (1) the conventionalized and ritualized structure of the drama; (2) the metaphoric and self-contained unity of the lyric poem; (3) the technique of verisimilitude of the eighteenth-century novel; (4) the point of view and unifying tone of the eighteenth-century essay; and (5) the spiritual undercurrent and projective technique of the old romance and the gothic story. When you add to these the notion of prose assuming the spatial form of painting, which Poe suggested in the 1842 Hawthorne review, you have the basis for a new generic form. (MAY, 1991, p. 14)

Assim, dada a influência e penetração das obras ficcional e crítica de Poe, os elementos de sua contística que Charles May enumera acima servem como ponto de

partida para uma análise da estrutura do conto como gênero literário. Entretanto, ainda no século XIX, o conto começaria a mudar, a evoluir, adaptando-se a novos contextos culturais e novas sensibilidades, inaugurando novas formas, novos estilos e, conseqüentemente, novos efeitos.

2.2 O conto clássico e o conto contemporâneo

Cientes da rápida evolução do conto literário, três anos após a publicação da obra citada acima, Charles May e outros estudiosos da narrativa curta, em *The New Short Story Theories* (1994), redimensionam o papel de Poe nos estudos do gênero – reforçando sua paternidade do conto literário como o concebemos hoje, mas também reconhecendo que a evolução do gênero o transformou em referência maior do que se convencionou chamar de “conto clássico”.

Por paradoxal que possa parecer, Poe passou a ser, então, moderno e clássico. Moderno por ter sido o responsável maior pela configuração do conto como gênero autônomo e mais sofisticado do que as formas simples que lhe deram origem; clássico porque, embora seja grande o número de escritos que ainda se atêm ao seu estilo de narrar, mesmo o leitor comum, não acostumado às sutilezas da exegese, é capaz de perceber as diferenças que separam tais obras de contos como *Clay*, de James Joyce, *A Clean Well-Lighted Place*, de Ernest Hemingway, ou *Bliss*, de Katherine Mansfield.

Assim, parece não haver dúvida de que, independentemente de onde marquemos o ponto inicial da evolução do conto literário como o conhecemos hoje, sua história já foi suficientemente rica para justificar a subdivisão do gênero em clássico e contemporâneo (ou moderno), isso sem entrar no mérito de outras classificações baseadas na temática das narrativas. Diante disso, e para fins de sistematização da pesquisa, empregamos o termo “conto clássico” para caracterizar as obras de Poe e outras que a elas se assemelham, particularmente, na metódica construção da unidade de efeito sem perda da verossimilhança, elemento essencial de suas histórias que o escritor foi buscar no romance do século XVIII. “Contemporâneas” ou “modernas” seriam, então, as narrativas de caráter mais intimista e impressionista, identificadas com o estilo explorado por Anton Tchekhov, do qual trataremos mais adiante.

Convém salientar, no entanto, que essa distinção, frequentemente tão clara aos olhos do leitor, não deve ser entendida como diferença de qualidade, uma vez que T. S. Eliot já

demonstrou que “a arte nunca melhora, mas seus materiais nunca são exatamente os mesmos” (1975, p.42). Tampouco devemos pensá-la em termos de mero distanciamento cronológico, sem dúvida uma armadilha convidativa. Isso porque a passagem da narrativa curta clássica para a contemporânea não se deu de forma continuada ou regular, como se percebe na evolução e extinção, por exemplo, do gênero épico.

Ainda que concordemos com May (1994), para quem Anton Tchekhov criou, na segunda metade do século XIX, o paradigma do conto contemporâneo que se contraporía a e, em larga medida, ofuscaria o estilo imortalizado por Poe meio século antes, também é notório que o conjunto da obra de alguns escritores mais recentes comporta ambos os estilos. Tal é o caso, por exemplo, do já mencionado Jorge Luis Borges, autor de alguns dos mais celebrados contos modernos (*O Aleph, A Morte e a Bússola, O Sul*, entre outros) e também de surpreendentes narrativas que se enquadram com perfeição no esquema clássico de Poe, como o curioso *A Casa de Astérion*, embora alguns críticos o aproximem da corrente contemporânea por sua temática de “acontecimentos interiores” (cf. GOTLIB, 2003, p.81).

Se, como salientamos acima, até mesmo leitores não especializados podem identificar nuances entre narrativas clássicas e contemporâneas, há que se investigar, então, que elementos narrativos seriam os responsáveis por estabelecer tais diferenças. Embora estudiosos e contistas pareçam unânimes em apontar *O Capote* de Nikolai Gogol (1843) como texto fundador de uma nova “sensibilidade” na narrativa literária curta, Charles May (1994a) salienta que a sistematização dessa tendência e a conseqüente consagração do conto contemporâneo como sub-gênero se deve a Anton Tchekhov e suas narrativas distanciadas dos esquemas rígidos de Poe. Ainda segundo o crítico norte-americano, a obra de Tchekhov caracteriza-se por uma incomum combinação do detalhamento realista com o lirismo romântico, combinação esta que resulta em um gênero híbrido marcado por:

(...) character as mood rather than as either the symbolic projection or realistic depiction; story as minimal lyricized sketch rather than as elaborately plotted tale; atmosphere as an ambiguous mixture of both external details and psychic projections; and a basic impressionistic apprehension of reality itself as a function of perspectival point of view. The ultimate result of these characteristics is the modernist and postmodernist focus on reality itself as a fictional construct and the contemporary trend to make fictional assumptions and techniques both the subject matter and the theme of the novel and the short story. (MAY, 1994a, p.199)

“Atmosfera”, portanto, talvez seja a palavra que melhor traduza a complexidade narrativa dos contos tchekhovianos e, por extensão, dos contos contemporâneos como um todo, já que:

“In fact, ‘an experience’ phenomenologically encountered, rather than ‘experience’ discursively understood, is the primary focus of the modern short story” (ibid., p. 201).

Entretanto, é preciso parcimônia na análise da importância de Tchekhov para o conto contemporâneo. Tal qual Kafka, segundo o revelador ensaio de Borges anteriormente discutido, Tchekhov teve o mérito de criar e redimensionar seus precursores ao condensar, aprofundar e sistematizar em sua contística elementos que já afloravam nas narrativas de outros igualmente competentes escritores, como o já mencionado Gogol, mas também Ivan Turgenev e Guy de Maupassant, entre outros.

Diferentemente do conto clássico, portanto, a variante contemporânea não orbita exclusivamente em torno à figura ofuscante de um único artista. Pelo contrário; como demonstra Suzanne Ferguson (1994), o conto contemporâneo seria uma das mais bem acabadas representações da mudança entre as pretensões de objetividade e neutralidade do positivismo e do realismo dominantes em boa parte do século XIX para a subjetividade parcial, relativa e cambiante que surge na virada do século. Nesse sentido, defende a autora, o conto contemporâneo seria a manifestação literária do Impressionismo por excelência e, por isso mesmo, um “novo gênero”, adotado e aperfeiçoado por vários artistas.

What accounts, then, for the persistent notion that the “modern” short story is a new genre, something different from the tale and the sketch that preceded it? In fact, the modern short story shows all the same shifts in sensibility and technique that affected the novel and the long story (or nouvelle) around the end of the nineteenth century, but these changes “look” different in the short story precisely because it is physically short. The main formal characteristic of the modern novel and the modern short story are the same: (1) limitation and foregrounding of point of view, (2) emphasis on presentation of sensation and inner experience, (3) the deletion or transformation of several elements of the traditional plot, (4) increasing reliance on metaphor and metonymy in the presentation of events and existents, (5) rejection of chronological time ordering, (6) formal and stylistic economy, and (7) the foregrounding of style. All these elements are associated with the literary movement called impressionism, or, more specifically in fiction, the tradition of Flaubert. I will argue that, just as impressionism dominates the mainstream of the novel in the late nineteenth and early twentieth centuries, so it does that

of the short story. But the short story, because it has fewer “optional” narrative elements in its structural “slots,” manifests its formal allegiances to impressionism even more obviously than does the novel and, consequently seems more radically different from earlier short fiction than the impressionist novel seems different from the realistic novel that preceded it. (FERGUSON, 1994, p. 219-20).

Ainda que se possa discutir a propriedade do termo “impressionismo” aqui empregado por Ferguson, suas conclusões parecem inquestionáveis. O conto contemporâneo é intimista por natureza; mais do que isso, abunda em simbolismos e metáforas, aproximando-se ainda mais da poesia ao substituir o caráter revelador e surpreendente do efeito final de Poe por sensações e impressões de difícil verbalização por parte do leitor. Possivelmente, um levantamento estatístico apontaria uma grande quantidade de adjetivos e advérbios em narrativas contemporâneas, talvez na mesma proporção em que se verificam verbos na contística clássica.

Indo ainda mais além na caracterização do conto contemporâneo como gênero inaugurado a partir da exploração da percepção fenomenológica da existência, Frank O’Connor (2004) o vê como fruto e representação da solidão humana, solidão esta que já se anunciava no *flaneur* de Baudelaire e que, no século XX, ganha força e notoriedade com o Existencialismo e a “geração perdida” do entre-guerras. A “solidão acompanhada” dos cenários urbanos teria criado, então, o pano de fundo para o desenvolvimento dessa nova sensibilidade quanto ao tragicômico destino dos “homens na multidão”, e talvez poucas obras de arte representem essa realidade de forma mais completa, poética e contundente do que o conto *Angústia*, de Tchekhov (1886). Nele, um humilde cocheiro tenta inutilmente conversar com seus passageiros sobre a recente morte do filho e, não obtendo qualquer atenção ou interesse por parte destes, acaba por desabafar com sua égua. Certamente que a exploração literária desse sentimento não está restrita à contística moderna; também foi com arguta ironia e percepção das pequenas e íntimas tragédias da modernidade que, bem mais recentemente, Mario Quintana sintetizou a temática de *Angústia* em vários poemas e aforismos, talvez o mais representativo sendo *O Pior*: “O pior dos problemas da gente é que ninguém tem nada com isso” (QUINTANA, 1983, p. 09).

Saliente-se, no entanto, que o que O’Connor caracteriza como a “voz solitária” do conto moderno não se limita à temática. Para o contista e crítico irlandês, a solidão perpassa todas as instâncias da realização do conto como obra de arte: ela está presente no escritor, que por ela é compelido a criar; manifesta-se no narrador e/ou nas personagens da

narrativa; não raro é o elemento mais marcante dos cenários das histórias; mas, acima de tudo, precisa ser também compartilhada pelo leitor.

Esta inquietante percepção inaugurada por O'Connor quanto ao caráter profundamente solitário da experiência estética do conto moderno fica patente em sua não muito elogiosa apreciação crítica das narrativas breves de Rudyard Kipling:

Now if I could say straight out what is wrong with Kipling's treatment of "The Gardner," I could put my finger on what is wrong with Kipling as a writer, but it is not enough merely to point out how somebody else could have done it better. What does emerge from the rewriting is that Kipling does not keep his eye on the object. He is not really thinking at all of that mother and son but of an audience and the effect he can create on an audience. That is to say, he is not thinking of me in my private capacity as a solitary reader, sitting at home by my own fire with my book (...) This oratorical approach, this consciousness of the individual reader as an audience who, at whatever cost to the artistic properties, must be reduced to tears or laughter or rage is characteristic of Kipling (...) That sense of the group makes it almost impossible for Kipling or his readers to believe in individual loneliness, and when it does appear it is always in some monstrous disguise, (...) When Kipling should be moving in the direction of Chekhov he always moves in the direction of Poe (...) He cannot write about the one subject a storyteller must write about – human loneliness. (O'CONNOR, 2004, p. 100-9)

Os contos contemporâneos, portanto, ocupam-se primordialmente de descrever e gerar estados, os poucos e, não raro, apagados eventos narrados servindo apenas ao propósito de enquadrá-los ou mesmo catalisá-los. Como já salientado por Ferguson, isso não configura exclusividade das narrativas breves, mas também se verifica em textos longos igualmente impressionistas. Entretanto, é no conto, dado o caráter curto e contraído de sua narrativa, que se maximiza a experiência estética impressionista. As epifanias de Joyce ou a técnica de "correlativo objetivo", identificada e definida por T. S. Eliot¹¹, certamente podem ser empregadas à exaustão em narrativas longas. Em tais casos, no entanto, ocorre uma significativa diluição do impacto de tais estratégias na apreensão do estado psicológico das personagens por parte do leitor. Em outras palavras, o efeito final se perde.

¹¹ Objective correlative, an external equivalent for an internal state of mind; thus any object, scene, event, or situation that may be said to stand for or evoke a given mood or emotion, as opposed to a direct subjective expression of it. The phrase was given its vogue in modern criticism by T. S. Eliot in the rather tangled argument of his essay "Hamlet and His Problems" (1919), in which he asserts that Shakespeare's *Hamlet* is an 'artistic failure' because Hamlet's emotion does not match the 'facts' of the play's action. The term is symptomatic of Eliot's preference – similar to that of Imagism – for precise and definite poetic images evoking particular emotions, rather than the effusion of vague yearnings which Eliot and Ezra Pound criticized as a fault of 19th-century poetry. (BALDICK, 1990, p. 154)

Conclui-se, portanto, que as diferenças tão evidentes percebidas entre as narrativas breves modernas e clássicas ocorrem na superfície, mas suas raízes profundas são essencialmente as mesmas. Por contraditório que possa parecer, os preceitos de cunho fortemente formalistas de Edgar Allan Poe e a estética impressionista não são auto-excludentes; pelo contrário, unidade de efeito e a eliminação de elementos supérfluos, preocupações estilísticas que se pode comparar à extenuante busca por “*le mot juste*” defendida por Gustave Flaubert, são também verificáveis em narrativas profundamente intimistas e sensoriais, como atesta a leitura que Frank O’Connor faz do conto *Araby*, de James Joyce.

Cool as an adjective for glass and *dark* as an adjective for house would have been perfectly normal in any other writer of the time, but the two used together like this in the one sentence indicate the born stylist. Every word in these passages is right. Even the lack of punctuation in “the high cold empty gloomy rooms,” a combination of adjectives that few writers would have allowed themselves, is calculated, and the combination itself is worked out almost experimentally (...)

You may play about as you please with alternatives to this phrase; you will find no combination of adjectives that will produce a similar effect, nor any way of reading the passage that will produce a different one. This is using words as they had not been used before in English, except by Pater – not to describe an experience, but so far as possible to duplicate it. Not even perhaps to duplicate it so much as to replace it by a combination of images (...) The result is that reading a story like “Araby” is less like one’s experience of reading than one’s experience of glancing through a beautifully illustrated book. (O’CONNOR, 2004, p. 113-114)

Com isso, parece acertado afirmar que a estética impressionista impregnou de lirismo o conto literário, aproximando-o da poesia e o distanciando ainda mais do romance; esse aumento da carga poética, no entanto, não se deu em detrimento de uma estrutura narrativa meticulosamente planejada e contraída. Ainda que certos contistas aleguem criar suas obras de forma mais espontânea e menos racional do que preveem os ensaios de Edgar Allan Poe anteriormente citados, isso não invalida as conclusões quanto ao caráter simétrico e estruturado da narrativa breve.

In an essay called, simply enough, “Writing Short Stories,” Flannery O’Connor talks about writing as an act of discovery. O’Connor says she most often did not know where she was going when she sat down to work on a short story. (...)

When I read this some years ago it came as a shock that she, or anyone for that matter, wrote stories in this fashion. I thought this was my

uncomfortable secret, and I was a little uneasy with it. For sure I thought this way of working on a short story somehow revealed my own shortcomings. I remember being tremendously heartened by reading what she had to say on the subject.

I once sat down to write what turned out to be a pretty good story, though only the first sentence of the story had offered itself to me when I began it. For several days I'd been going around with this sentence in my head: "He was running the vacuum cleaner when the telephone rang." I knew a story was there and that it wanted telling. (...) I sat down in the morning and wrote the first sentence, and other sentences promptly began to attach themselves. I made the story just as I'd make a poem; one line and then the next, and the next. Pretty soon I could see the story, and I knew it was my story, the one I'd been wanting to write. (CARVER, 1994, p.276)

Sendo assim, pode-se dizer que encarar as idiosincrasias do conto moderno como traços distintivos de um novo gênero constitui uma armadilha tentadora em que muitos contistas e críticos já caíram. Não há dúvida de que a sofisticação narrativa dos contos de Cortázar, Borges e Hemingway, entre outros, estabelece uma distância considerável entre a contística contemporânea e as formas simples estudadas por André Jolles, o que reforça essa percepção de que se trata de gêneros distintos. Acreditamos, no entanto, que a contística clássica de Edgar Allan Poe constitui, justamente, a ponte entre tais narrativas. Mais do que isso, a obra crítica do contista logrou estabelecer bases rigorosas e confiáveis a partir das quais as gerações posteriores de escritores puderam criar e evoluir, incluindo aquele que viria a ser o nome de maior destaque do conto contemporâneo, Anton Tchekhov.

Embora não nos tenha apresentado com uma obra teórico-crítica razoavelmente sistematizada, como fez Poe, Tchekhov registrou seu pensamento acerca da produção literária – particularmente de contos – em uma rica correspondência. A partir de um criterioso estudo dessa correspondência e dos contos do escritor russo, Sophia Angelides aponta os elementos da poética tchekhoviana, defendendo que a passagem do modelo narrativo clássico para o contemporâneo deu-se muito mais por ruptura e antagonismo do que por continuidade, já que

(...) o conceito de Tchekhov sobre a relação realidade/obra dificilmente se adaptaria à formulação feita por E. A. Poe, na década de 1840, pois para tanto seria necessário acreditar numa hierarquia de fatos significativos concorrendo para um determinado fim. Assim como a realidade exterior e o mundo interior do homem são fluidos e contraditórios, a sua narrativa, que pretende captar os movimentos de

ambos, resiste aos mecanismos precisos que levam a um "efeito único".
(ANGELIDES, 1995, p. 209)

Entretanto, a própria pesquisadora identifica, na correspondência de Tchekhov, “pontos de vista que refletem a sua adesão aos cânones tradicionais do gênero” (ibid., p. 209). A passagem a seguir, onde o contista tece comentários críticos acerca da produção literária de um dedicado discípulo, demonstra claramente que a relação entre os dois mestres do conto, longe de ser de antagonismo, como defende Angelides, abunda em pontos de contato.

In order to show how powerfully music can affect one at times, but distrustful of the reader's ability to understand you readily, you zealously set forth the psychology of your Feodrik; the psychology is successful, but then the interval between two such moments as “amari, morire” and the pistol-shot, is dragged unduly, and the reader, before he reaches the suicide-scene, has had time to recover from the pain of “amari, morire.” But you must give the reader no chance to recover: he must always be kept in suspense. These remarks would not apply if “Mignon” were a novel. Long, detailed works have their own peculiar aims, which require a most careful execution regardless of the total impression. But in short stories it is better to say not enough than to say too much, because,—because — I don't know why! (CHEKHOV, 1994, p. 197-8)

Ainda que esta carta, datada de Janeiro de 1888, pareça deixar clara a preferência de Tchekhov por uma escrita mais enxuta e breve, talvez não seja suficiente para comprovar a aderência do contista aos rígidos esquemas narrativos de Poe. Entretanto, em maio de 1886, em uma carta endereçada a seu irmão, Alexander, escritor de menor expressão, Tchekhov se mostra quase tão meticuloso quanto seu ilustre antecessor norte-americano, apontando as condições necessárias para a transformação de uma mera história curta em verdadeiro conto.

The City of the Future will turn out to be an artistic work only under the following conditions: 1) absence of lengthy torrents of a politico-socio-economic nature; 2) total objectivity; 3) honesty in the description of characters and objects; 4) extreme brevity; 5) daring and originality; shun clichés; 6) compassion. (...)

In the realm of psychology you also need details. God preserve you from commonplaces. Best of all, shun all descriptions of the characters' spiritual state. You must try to have that state emerge clearly from their actions. Don't try for too many characters. The center of gravity should reside in two: he and she. (id, 1979, p. 269)

Portanto, por mais que se reconheça em Tchekhov uma nova etapa na evolução do conto literário, parece acertado concluir que sua escolha por temas mais melancólicos e intimistas do que aqueles privilegiados por seus antecessores, Poe, em particular, jamais redundou na negação dos preceitos clássicos para o desenvolvimento do enredo – brevidade, eliminação de elementos supérfluos e unidade de efeito. Tampouco expressava o escritor russo uma posição diferente daquela defendida por Poe quanto ao fazer literário.

The artist, however, must treat only what he understands; his sphere is as limited as that of any other specialists. I repeat that and always insist on it. Only somebody who has never written or had anything to do with images could say that there are no questions in his realm, that there is nothing but answers. The artist observes, chooses, guesses, compounds — these actions in themselves already presuppose a question at the origin; if the artist did not pose a question to himself at the beginning then there was nothing to guess or to choose. To be as brief as possible, I'll end with psychiatry: if you deny questions and intentions in creative work you must acknowledge that the artist creates unintentionally, without purpose, under the influence of a temporary aberration; therefore, if an author were to brag to me that he wrote a tale purely by inspiration, without previously having pondered his intentions, I would call him insane. (ibid, p. 271-2)

Diante de tantos pontos de contato entre os dois contistas, Sophia Angelides sugere que as cartas de Tchekhov encerram um contradição, já que, segundo ela, a poética defendida pelo autor em sua correspondência não se manifestava em sua obra artística:

Esses comentários, que põem em relevo a intensidade de ação e o efeito de totalidade, podem ser adequados à narrativa com uma fábula bem delineada, estruturada nos moldes tradicionais, mas não refletem o desenho do texto tchekhoviano. A ação exterior exígua, os pensamentos digressivos do herói, que passa por diferentes estados de espírito, as circunstâncias “causais” que coexistem com fatos relevantes, tudo isso contribui para quebrar as engrenagens que produzem a impressão de intensidade e de totalidade, propostas por Poe. Em seu lugar, há uma tensão interna um tanto difusa que acompanha a pulsação interna do mundo interior do herói e o ritmo da realidade em que ele vive. (ANGELIDES, 1995, p. 210)

Acreditamos, no entanto, que não se trata de contradição. Se compararmos a contística de Tchekhov à de Poe, as diferenças de temas e, em particular, de tom saltam aos olhos; entretanto, é necessário lembrar que tais elementos não constituem a tríade de sustentação da narrativa literária curta, até mesmo por serem elementos muito mais próximos da fábula do que do enredo. É fato extensamente estudado que Poe privilegiou, em sua obra

artística, histórias fantásticas, profundamente influenciadas e enriquecidas por elementos da estética gótica, de tom macabro, assustador e espantoso; também é conhecida sua preferência por explorar a lógica e a naturalidade por trás dos mais curiosos eventos, o que fazia com absoluto zelo pela causalidade e pela verossimilhança. Por que o autor priorizava tais construções é algo que foge completamente ao escopo desta pesquisa, mas parece ser apenas uma das tantas idiosincrasias desse complexo artista. Entretanto, apesar do impacto e da influência da contística de Poe, a chamada estética clássica do conto literário não foi depreendida de sua obra artística por outros críticos, mas foi delineada pelo próprio autor nos ensaios anteriormente analisados, onde, como se viu, a ênfase recai exclusivamente sobre a construção do enredo, e não sobre a delimitação de aspectos da fábula.

Em outras palavras, o que se convencionou chamar “teoria do efeito” jamais restringiu o conto a um universo limitado de temas e tons; pelo contrário, as citações anteriores deixam claro que estes devem ser definidos pelo escritor em função do efeito que queira causar. Se o contista Poe explorou temas assemelhados e reiteradamente suscitou em seus leitores as mesmas emoções talvez caiba questionar, em outra pesquisa, em que medida isso possa ter sido uma limitação sua como artista. Ao crítico Poe, no entanto, não se pode atribuir tal falta, pois seus ensaios nunca advogaram a surpresa, o terror ou o mistério como elementos-chave do conto literário. Poe escolhia tais efeitos e, a seguir, procurava por temas e fábulas que julgasse apropriados para o seu desenvolvimento. Evidentemente, a angústia de um cocheiro por desabafar suas dores, ou as vidas pequenas e sem sobressaltos de pequenos e medíocres funcionários públicos não se apresentavam como temas possíveis.

Mesmo uma análise superficial das obras de Poe e de Tchekhov aponta para mais um elemento comum entre os escritores – o fato de suas obras girarem em torno de temas reiterados e apresentarem uma galeria relativamente limitada de tipos e circunstâncias humanos, o que, longe de ser uma falha da contística desses dois grandes artistas, torna-se bastante evidente ao compararmos o conjunto de suas obras aos de outros mestres do conto, como Cortázar e Borges, autores cujos contos abarcam desde a mitológica figura do Minotauro até as inusitadas relações humanas que se estabelecem em um engarrafamento em uma auto-estrada. Diferentemente dos textos de Poe, no entanto, o conjunto da obra de Anton Tchekhov não evidencia identificação do autor com elementos e temas comuns à estética gótica. Tampouco aponta uma predileção por temas que desafiam a compreensão, a credulidade e mesmo a ciência. Talvez a carreira médica de Tchekhov tenha tratado de

apagar-lhe a aura de mistério e assombro que envolve as patologias, os males do corpo e da mente e, acima de tudo, a própria morte, aura que Poe tratou não apenas de explorar, mas de intensificar sobremaneira. Aparentemente menos preocupado em sondar as possibilidades de vida após a morte, Tchekhov debruça-se sobre o cotidiano dos mais mundanos personagens. Sua poética é profundamente identificada com o tragicômico e o patético da existência humana, cujas origens identifica na incapacidade de comunicação efetiva, de verdadeira compreensão entre os homens:

Chekhov pays great attention to all those mistakes or equivocations that prevent the establishment of a communion of feeling between different human beings. Our own reciprocal misunderstandings are due not to material appearances or optical illusions, but to internal blindness. What Chekhov is primarily interested in is what one might call, perhaps too technically, a failure of communication. Such failure, which takes place mainly on the moral plane, may operate on both sides, although the author attributes it preferably to the party at the receiving end. Thus the comedy of errors becomes pathetic and tragic, deriving from a defective condition which the message sender can hardly improve or correct: in brief, from a fault in the reception. (POGGLIOLI, 1979, p. 316)

Ciente da carga de tragicidade que suas histórias envolvem, bem como dos questionamentos de ordem moral e ética que suscitam, Tchekhov limita-se a apresentar “a verdade” – não por acaso o “território” do conto por excelência, segundo Poe – deixando juízos única e exclusivamente a cargo do leitor. Essa capacidade de distanciamento rendeu ao autor, evidentemente, severas críticas por parte daqueles que advogam em nome da função didática da literatura na sociedade, como atesta o trecho abaixo, tirado de uma carta enviada pelo autor a seu amigo e editor A. S. Suvorin em 1890:

You abuse me for objectivity, calling it indifference to good and evil, lack of ideals and ideas, and so on. You would have me, when I describe horse-thieves, say: "Stealing horses is an evil." But that has been known for ages without my saying so. Let the jury judge them; it's my job simply to show what sort of people they are. I write: you are dealing with horse-thieves, so let me tell you that they are not beggars but well-fed people, that they are people of a special cult, and that horse-stealing is not simply theft but a passion. Of course it would be pleasant to combine art with a sermon, but for me personally it is extremely difficult and almost impossible, owing to the conditions of technique. You see, to depict horse-thieves in seven hundred lines I must all the time speak and think in their tone and feel in their spirit, otherwise, if I introduce subjectivity, the image becomes blurred and the story will not be as compact as all short stories ought to be. When I write, I reckon entirely

upon the reader to add for himself the subjective elements that are lacking in the story. (CHEKHOV, 1994, p. 195)

Polêmicas à parte, é praticamente impossível não reconhecermos o gênio do escritor ao lermos uma obra como *Olhos Mortos de Sono* (1888), onde acompanhamos o sofrimento diário de uma jovem explorada por seus patrões e que já não consegue manter-se acordada para embalar e silenciar o bebê que, em grande parte, é a causa de seu martírio. Sem apelar para o sentimentalismo, sem sequer adjetivar a situação da jovem Varka, mas apenas nos apresentando as exigências de sua pesada rotina, a truculência de seus patrões e sua luta contra o sono, Tchekhov nos leva, paulatinamente, a um epílogo inesperado e chocante, mas que, por ser o ápice de uma situação em que já estamos envolvidos e já tomamos partido, não nos permite fáceis e imediatos juízos morais ou éticos: reconhecendo no bebê a causa maior de seu sofrimento, Varka o asfixia e, sorridente e aliviada, deita-se ao lado do berço para, enfim, dormir. Sem dúvida alguma, *Olhos Mortos de Sono* é um dos contos que melhor exemplificam a intenção expressa do autor de criar finais tão surpreendentes quanto um “*tapa na cara do leitor*” (TCHEKHOV apud ANGELIDES, 1995, p. 67)

Novamente aqui, Sophia Angelides vê contradições no escritor russo, pois considera que seus contos não logram obter o efeito desejado:

Sem dúvida, esse conto tem um desenlace forte, aproximando-se da teoria de efeito de Poe. Entretanto, a sua intensidade é menor do que a fábula sugere. O que realmente provoca uma impressão forte e profunda é o drama da existência de Varka. As tristes lembranças e fantasias noturnas, que brotam de sua mente cansada, o trabalho penoso durante o dia, o esforço para se manter acordada à noite, que o narrador lacônico registra, concorrem decisivamente para acentuar esse efeito, que se extravasa no meio da narrativa. Em conseqüência disso, o desfecho “forte” perde sua intensidade. (ibid., p. 193)

A percepção da pesquisadora, no entanto, denota sua adesão à leitura da teoria do efeito como sendo uma apologia da surpresa. Sua leitura do conto parece-nos absolutamente correta, mas não consideramos provável que um poeta como Tchekhov estivesse tão enganado quanto à sua própria obra. O que ocorre é que o enredo não permite que o leitor mantenha-se distanciado para, só ao final, chocá-lo com a medida extrema a que Varka recorre. A hábil construção narrativa conduz o leitor a um estado de tamanha identificação com o sofrimento da menina que a solução final nos parece natural e mesmo confortante. O “*tapa na cara*”, portanto, não está na violência do ato que, como

bem observa Angelides, perde força ante todas as violências que o precedem, mas o desconforto advém da inevitável conclusão de que Varka não é um monstro insensível e cruel, e que muitos de nós talvez fôssemos levados ao mesmo desatino naquelas circunstâncias.

Se há choque em Tchekhov, portanto, esse não resulta da surpresa ou mesmo do caráter extraordinário das violências a que estamos submetidos – ou a que recorremos, como já observara o crítico russo A. P. Tchudakov.

O acontecimento trágico ocorre de uma maneira acentuadamente cotidiana, numa entonação neutra e tranqüila. (...) o acontecimento parece imperceptível no plano geral da narrativa. (apud ANGELIDES, 1995, p. 193)

Percebe-se, com isso, que a natureza das reações ao final da leitura de contos de Poe e de Tchekhov pode variar enormemente, indo desde o medo e o riso nervoso a uma profunda amargura face à trágica e inevitável falibilidade do seres humanos. O modo como cada autor nos leva a tais reações, no entanto, é essencialmente o mesmo: a atenção à unidade de efeito, obtida através de uma narrativa breve, densa e desprovida de quaisquer elementos supérfluos e sentimentalismos. Percebe-se, com isso, que ainda que a poética de Tchekhov tenha ofuscado ligeiramente a figura de Poe, estabelecendo as bases de uma estética que mescla a objetividade realista com a subjetividade impressionista, e que influenciaria alguns dos maiores contistas do século XX, sua obra não suplantou ou rompeu com as concepções teóricas do escritor norte-americano. Pelo contrário, reforçou-as ainda mais ao demonstrar que seu rigor formal não inviabiliza sua fácil transposição para estéticas, temas e efeitos muito diversos daqueles sobre as quais foram construídas.

Conclui-se, portanto, que a distinção entre contos clássicos e contemporâneos, embora válida, configura-se um tanto frágil, pois aponta para uma opção estilística, possivelmente consciente, do autor e não, como podem sugerir enganosas evidências superficiais, uma diferença estrutural gerada por orientações narrativas de gêneros independentes ou de escolas antagônicas. Em outras palavras, ainda que já não expliquem a complexa totalidade do conto contemporâneo, as primeiras definições de Poe não deixam de ser aplicáveis e verificáveis na contística atual. Nesse sentido, ao optar pelo conto, mesmo o artista contemporâneo, independentemente de suas leituras, preferências ou orientações estéticas, insere-se na tradição inaugurada por Poe, deixando-se influenciar por ele, mas

podendo também, na proporção direta de seu “talento individual”, recriá-lo como um seu precursor.

2.3 A estrutura narrativa e o suspense

Mais do que salientar a permanência e propriedade do pensamento de Edgar Allan Poe na contemporaneidade, o percurso histórico-crítico que até aqui recuperamos permite-nos uma apreciação diacrônica da narrativa breve. Não é sem uma certa surpresa, no entanto, que se percebe que a evolução do conto parece constituir um caso raro de subversão do princípio defendido por Salvatore D’Onofrio¹², para quem a história, e particularmente a história do pensamento e das artes, se desenrola em um movimento cíclico, quando não mesmo pendular, em que cada novo momento opõe-se, não raro diametralmente, aos princípios norteadores do antecessor.

Em grande parte, esse caráter contínuo e consensual, essa ausência de rupturas na evolução da contística ocidental ou mesmo na tradição de sua recepção teórico-crítica, as quais se verificam claramente na história de outros gêneros, talvez contribua para a dificuldade em se delimitar de forma objetiva as especificidades desse gênero, já que nosso pensamento parece mesmo orientar-se pela lógica dialética, demandando a antítese para chegar à síntese. Com isso, agrava-se sobremaneira o caráter “impressionista” da crítica e teoria dedicadas à narrativa breve, ao mesmo tempo em que se reforçam as “variações sobre o mesmo tema” já mencionadas.

Há, no entanto, uma significativa e recente contribuição aos estudos do conto que, talvez até mesmo por sua despreensão, parece não gozar do *status* que merece, mas que, acreditamos, traz a chave para desvendarmos alguns dos mistérios do conto literário. Trata-se das *Teses sobre o Conto*, de autoria do contista argentino Ricardo Piglia, onde, diferentemente de Poe em *The Philosophy of Composition*, o autor exercita seu raciocínio teórico-crítico com base não em sua própria obra ficcional, mas explorando os moldes da contística de grandes mestres da narrativa curta.

Em um de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta: “Um homem, em Montecarlo, vai ao Cassino, ganha um milhão, volta à casa, se

¹² Para D’Onofrio (2002, p. 20-1), o pensamento humano, e particularmente os movimentos estéticos que o expressam, desenvolvem-se ao longo da história em uma alternância entre os espíritos apolíneo (racional) e dionisíaco (emotivo), gêneros e demais opções estilísticas gozando de maior ou menor prestígio e notoriedade em função de sua adequação ao espírito da época.

suicida”. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. (PIGLIA, 2004b, p. 89)

Partindo dessa premissa, Piglia analisa, então, como Hemingway, Poe, Kafka, Borges e outros grandes escritores teriam desenvolvido em contos – seguindo a estética clássica ou contemporânea – a promissora e instigante fábula proposta por Tchekhov. Apesar da deliciosa singeleza e objetividade com que perpassa a evolução e variedade do conto literário, o ensaio de Piglia reveste-se de caráter genuinamente inovador e seminal ao chamar a atenção do leitor e da crítica para um aspecto do conto que sempre esteve presente, mas nenhum outro estudioso parece ter reconhecido e apontado como grande diferencial narrativo do gênero curto: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (ibid, p. 89).

Assim, comprovando que a simplicidade é, muitas vezes, a forma mais eficiente de se desvendar mistérios, Piglia desconstrói a narrativa curta para apontar-nos um recurso que se assemelha aos *puzzles* do detetive Dupin, os quais “escapam à observação pelo fato de serem excessivamente evidentes” (*A Carta Furtada*, 1994, p. 344). Indo mais além, no entanto, o contista argentino propõe ainda outra reveladora tese: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004b, p. 91) e os grandes contistas forjam seu estilo ao optar por diferentes formas de relacionar os dois relatos narrados. Apesar da riqueza e variedade da contística ocidental, Piglia defende que as opções narrativas não são ilimitadas, havendo, basicamente, duas formas de se trabalhar este equilíbrio:

A versão moderna do conto que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, e do Joyce dos *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (ibid, p. 91-2)

Com isso, Piglia dá um significativo passo na caracterização e diferenciação dos contos literários clássicos e modernos, ou contemporâneos, os quais, como se viu, compartilham origem e fundamentos narrativos, mas nem por isso deixam de apresentar peculiaridades dignas de nota e de estudo. Para tanto, Piglia aproxima-se de outro grande

contista norte-americano, Ernest Hemingway, dono de um estilo bastante próprio de narrar, onde o não-dito é, muitas vezes, mais significativo do que aquilo que é efetivamente verbalizado no texto. Embora tal traço estilístico possa ser facilmente apreendido da poética de Hemingway – tanto a partir de seus romances quanto de seus contos – o autor generosamente nos dá a chave para a compreensão de sua linguagem por vezes cifrada e hermética; curiosamente, no entanto, o que Piglia denomina “teoria do iceberg” não tem a mesma complexidade ou aprofundamento que os ensaios de Poe, mas limita-se a um breve comentário em meio a um texto dedicado à apreciação das touradas.

No matter how good a phrase or simile he [the writer] may have if he puts it in where it is not absolutely necessary and irreplaceable he is spoiling his work for egotism. Prose is architecture, not interior decoration, and the Baroque is over. [...] If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. (HEMINGWAY, 1971, p. 181-2)

Por inusitado que possa parecer, a aproximação entre contos e touradas não é de todo descabida. A tourada não atrai seu público fiel pela diversidade de finais que pode oferecer; seus finais possíveis são apenas dois – ou vence o touro, ou o toureiro. A carga de emoção de que se reveste esse ritual, no entanto, não está concentrada na alternância entre este ou aquele epílogo, mas no modo como o jogo é conduzido, na maneira como se desenrola o embate entre seus dois únicos personagens. Evidentemente, o iminente risco de morte aumenta significativamente o grau de tensão dos espectadores, mas, diferentemente de um duelo com armas de fogo, por exemplo, em que o desfecho pode apenas ser adiado ou antecipado e nos oferece apenas a surpresa do estampido, o ritual da tourada estabelece um verdadeiro enredo, e cada investida do touro, cada movimento de capa, alimentam o suspense que nos cega para a obviedade de um de dois finais possíveis.

Assim como nas touradas, portanto, suspense parece mesmo ser a chave para a construção do conto literário, seja clássico ou moderno. Ainda que a narrativa possa abordar temas desprovidos do caráter misterioso e surpreendente que tanto agradava a Poe e comumente associado à palavra suspense, é este desenrolar paralelo dos dois relatos, nem sempre evidente, que amarra o leitor, cria subterfúgios e distrações aqui ou ali, joga-lhe areia nos olhos para, ao final, desferir o *knock-out* de que já nos falava Julio Cortázar (1993, p. 152).

Se em Poe o *knock-out* quase se realiza fisicamente, dada a intensidade da surpresa de alguns de seus desfechos, é interessante observar como certos contistas obtêm efeitos igualmente perturbadores com fatos bem menos chocantes que, digamos, o emparedamento de um inimigo ainda vivo. Tal é o caso, por exemplo, dos contos de Tchekhov já mencionados e também do excepcional *Bliss*, de Katherine Mansfield, um conto que, do título à última linha, desenvolve-se em torno de belas imagens de uma vida plena e feliz ao mesmo tempo em que esconde do leitor, assim como da protagonista, o lado amargo da existência e da natureza humanas.

Em linhas gerais, *Bliss* apresenta-nos a protagonista, Bertha Young, como uma mulher realizada com sua vida pacata, seu casamento feliz, suas amizades interessantes e, acima de tudo, com sua linda e acolhedora casa, elementos sintetizados na bela imagem do frondoso pessegueiro em seu jardim. Partindo de um evento que representaria o ápice dessa satisfação, um jantar para os amigos, em particular para a recentemente conhecida Ms. Fulton, Mansfield conduz o leitor à constatação do caráter falacioso de tais imagens e de como elas mascaram verdades doloridas e sombrias: Ms. Fulton, a nova e adorada amiga que tanto parece admirar a vida de Bertha, na verdade é a amante de seu marido.

Analisando o conto de Mansfield à esclarecedora luz de Piglia, observa-se que a segunda história (da traição do marido) desenrola-se de forma tão sutil e silenciosa que, ao chegarmos ao desfecho, experimentamos a sensação de que o chão nos foge aos pés, atordoados por algo que não vimos aproximar-se, ecoando a reação da própria protagonista. Como salienta Piglia, no entanto, a maestria de Mansfield reside na sutileza linguística que nos leva a prestar atenção à história de uma esposa feliz que conhece uma nova amiga ao mesmo tempo em que se desenrola o relato sobre uma mulher calculista e, possivelmente, invejosa que se aproxima da esposa de seu amante. Desnecessário dizer, portanto, que contar o desfecho deste conto para o leitor que inicia sua leitura aniquila tanto a experiência estética quanto a psicológica proporcionadas pela trama. De forma análoga, não há melhor modo de se estragar a diversão de multidões do que contar o final de um filme de suspense às portas do cinema.

Percebe-se, portanto, que, mais uma vez, as modernas teses de Piglia em nada se contrapõem aos princípios de Poe, mas até mesmos os reforçam, na medida em que explicitam os artifícios narrativos empregados pelo contista para o gradual desenvolvimento do efeito final de sua obra. Para Poe, a narrativa deve ser construída *após* a definição do efeito a ser obtido, de forma que o escritor possa escolher quais

eventos e descrições serão interpostos entre a introdução e o epílogo de forma a suscitar tal efeito.

What appears first in the published book, was last in the original MS. Many of the most striking portions of the novel were *interleaved* in the same manner – thus giving to after-thought that air of premeditation which is so pleasing. Effect seems to follow cause in the most natural and in the most provident manner, but, in the true construction, the cause (and here we commit no bull) is absolutely brought about by the effect. The many brief, and seemingly insulated chapters met with in the course of the narrative, are the interposed after-thoughts in question. (POE, *Review of Night and Morning*, p. 624)

De forma semelhante, Piglia entende que a premeditação do conto consiste em encontrar mecanismos que permitam encobrir parcialmente o relato secreto.

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (2004b, p. 91)

Ao demonstrar que a criação desse suspense essencial ao conto literário depende exclusivamente da construção do enredo, e não de elementos da fábula, Piglia não apenas alinha seu pensamento a Poe e Tchekhov, mas estabelece a ponte de que trata esta pesquisa, pois se aproxima da concepção de suspense defendida por Alfred Hitchcock. Em mais de uma ocasião, como demonstraremos de forma mais detida mais adiante, Hitchcock deixou clara a sua percepção de que o suspense independe da fábula contada, mas se origina na construção narrativa, no delicado jogo de tensão e distensão e na meticulosa escolha de quais informações devem ser veladas ou reveladas ao espectador. Com isso, pode-se dizer que, tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, o suspense é, antes de tudo, um *estilo* e, como tal, pode ser empregado em diferentes gêneros narrativos. Para Piglia, esse estilo é a própria essência da arte de narrar, e seria um “resquício da tradição oral” (2004a, p. 101), já que pressupõe um interlocutor implícito que será manipulado pelo narrador para que se construa o efeito desejado.

Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém espera. (ibid, p. 107).

Nesse sentido, podemos ter romances que se valem do suspense narrativo, mas, como se viu, a extensão da obra altera significativamente sua intensidade e o impacto do desfecho; já o conto literário como o concebemos hoje não pode prescindir do suspense, sob pena de perder a unidade de efeito que o diferencia de uma mera história curta. No cinema, no entanto, o emprego eletivo do suspense em filmes das mais variadas naturezas deixa clara sua condição de estilo narrativo, muito embora a popularidade e riqueza da obra de Hitchcock, entre outros criadores, por vezes pareçam reforçar a percepção do suspense como gênero cinematográfico, particularmente entre aqueles alheios às teorizações que apontam para a impropriedade de se pensar o cinema a partir de tais categorias originárias dos estudos literários.

Ao estabelecermos essa relação entre o cinema e o conto literário, no entanto, não se pode ignorar o célebre paralelo interdisciplinar proposto por Julio Cortázar:

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que a fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (1993, p.151)

Por contraditório que possa parecer, a analogia proposta pelo contista argentino antes de invalidar os princípios desta pesquisa, os reforçam. Isso porque não se trata aqui de sugerir a analogia contrária – de que contos se assemelhariam a filmes e romances a fotografias; se fosse esse nosso intento, dificilmente o levaríamos a cabo, pois a constatação de Cortázar é de tal forma coerente e fundamentada que, a leitores mais experientes, soa quase tão “óbvia” quanto as teses de seu compatriota Ricardo Piglia. O que queremos demonstrar é que, dentre o universo amplo abarcado pela palavra “filme”, uma categoria em especial, um *tipo* – o longa-metragem de suspense – se aproxima do conto literário por valer-se de técnicas e recursos narrativos análogos àqueles defendidos por Poe e seus “seguidores”. Para demonstrar o caráter excepcional dessa categoria cinematográfica, a abordagem “generalizante” de Cortázar oferece muitas contribuições.

Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema,

como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (ibid, p. 151-2)

Ao aproximar o conto da fotografia, Cortázar brinca com um aparente paradoxo: a fotografia costuma ser associada a uma noção de instantaneidade; uma narrativa, por mais curta que seja, não se esgota em um instante, mas desenrola-se ao longo de um intervalo de tempo. Note-se, no entanto, que o termo “narrativa” apresenta suas próprias armadilhas. Há diversas maneiras de se construir um relato, de se contar uma história, como já se abordou ao tratarmos da diferença entre fábula e enredo. Desde a *Poética* de Aristóteles, tendemos a construir narrativas orientadas pela verossimilhança, pela causalidade e pela temporalidade. Nesse estilo narrativo, o que se busca é “reproduzir os fatos da vida real” com a maior fidelidade possível, respeitando-lhes origens, causas e ordem dos eventos. Este seria o estilo básico, fundamental, da narrativa, aquele que o senso comum tende a entender como a melhor, quando não a única, forma de se construir um relato. Entretanto, a literatura – assim como outras artes narrativas – garante seu estatuto de arte justamente ao fugir ao senso comum, ao propor formas alternativas, ao quebrar regras, estabelecendo um *estranhamento* a partir de pequenos desvios que lhe conferem um diferencial lingüístico, a *literariedade*, tão precisamente diagnosticada e explicitada pelos estudos dos formalistas russos e, posteriormente, retomada pelas correntes teórico-críticas de cunho estruturalista.

Atento à necessidade da literatura de quebrar as expectativas do senso comum a fim de firmar-se como texto artístico, Tzvetan Todorov enaltece a obra de Edgar Allan Poe justamente por desprender-se do ideal da representação imitativa para deter-se em uma criteriosa e altamente elaborada construção narrativa.

Uma segunda conseqüência da escolha extrema operada por Põe (contra a imitação, pela construção) é o desaparecimento da narrativa ou pelo menos de sua forma simples e fundamental. Poderíamos ficar surpresos com tal afirmação uma vez que Põe passa por narrador por excelência; mas uma leitura atenta nos convencerá de que, nele, quase nunca há simples encadeamento de eventos sucessivos. Mesmo nas narrativas de aventuras que mais se aproximam, como o *Manuscrito Encontrado numa*

Garrafa ou *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, a narrativa que começa por uma simples série de aventuras torna-se mistério, obrigando-nos a retornar a ela, a fazer uma releitura mais atenta de seus enigmas. O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela da procura de conhecimento; nunca assistimos ao encadeamento das causas e efeitos, apenas à sua dedução após o fato. (TODOROV, 1980, p. 163)

Todorov demonstra, assim, que o estilo de Poe visava contar uma história sem fixar-se no eixo temporal ou nas relações de causa e efeito, sem, contudo, subverter a temporalidade ou a causalidade, estilo tão mais apropriado quando se quer explorar as fronteiras entre o natural e o sobrenatural. Com isso, Todorov nos dá a chave para a compreensão do paralelo entre conto e fotografia: a opção pela brevidade e contração, necessárias à manutenção da unidade de efeito, redundam em ênfase na descrição sucinta dos quadros que compõem a narrativa, em detrimento dos nexos temporais e causais que estabelecem a sequência de tais quadros.

A narrativa é essencialmente imitativa, repetindo na sucessão dos eventos que evoca a das páginas viradas pelo leitor; Poe encontrará, portanto, meios para livrar-se dela. Indiquemos inicialmente o meio mais evidente: substituirá a narrativa pela descrição em que a imobilidade dos fatos descritos se opõe ao movimento das palavras. Isso culmina em estranhos contos descritivos como *A Ilha da Fada*, ou *O Domínio de Arnheim*, ou ainda *A Casa de Campo de Lendor* em que Poe introduz desde logo uma sucessão: mas esta pertence ao processo de observação, não ao fato observado. Ainda mais importante é que esta mesma tendência transforma os contos "narrativos" em uma justaposição descontínua de momentos imóveis. Que é *A Máscara da Morte Rubra* senão uma disposição estática de três quadros: o baile, a máscara intrigante, o espetáculo da morte? Ou *William Wilson* em que toda uma vida é reduzida a alguns momentos descritos com a maior precisão? Ou ainda *Berenice*, em que uma longa narrativa no imperfeito (logo, ações repetitivas e não únicas) é seguida pela imagem da defunta e, em seguida, separada por uma linha de reticências, por uma descrição do quarto do narrador? Na pausa — no branco da página — passou-se o essencial: a violação da sepultura, o despertar de Berenice, o gesto louco que levou seus dentes para uma caixa de ébano que se encontrava na escrivaninha de Egeu. Apenas está presente a imobilidade que deixa adivinhar o turbilhão das ações. (ibid., p. 164)

Por perspicazes que sejam as colocações de Todorov acerca do estilo de Poe, novamente há que se reconhecer o assombroso auto-conhecimento do contista norte-

americano, pois paralelos entre a narrativa e quadros (*pictures*) já se encontravam em seus escritos, como atestam as passagens a seguir:

[...] it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident – it has the force of a frame to a picture. (*The Philosophy of Composition*, p. 681)

And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. (*Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*, p. 692)

Percebe-se, com isso, que mesmo o paralelo interdisciplinar proposto por Cortázar já se anunciava em Poe, escritor que não viveu para testemunhar os progressos – e complicações – trazidos pelo surgimento e vertiginoso crescimento da fotografia e do cinema como formas de narrar. Se pudesse tê-los testemunhado, possivelmente Poe teria se extasiado diante dos estudos da montagem cinematográfica, em particular aqueles propostos por Sergei Eisenstein e Lev Kulechov, os quais comprovaram que a associação e o sequenciamento de imagens geram, por si só, sentido e logram construir um relato apenas com a inferência dos mesmos nexos temporais e causais que Poe deliberadamente atenuava ou suprimia em sua construção narrativa.

A inferência, aliás, é um dos processos interpretativos mais interessantes nos estudos da narrativa – seja literária, seja cinematográfica. Se tomarmos os textos de mistério ou detetivescos, isso fica patente: o leitor/espectador não raro se orgulha e compraz de chegar a conclusões acerca do crime ou mistério narrado, conclusões essas que, um tanto ingenuamente, acredita ter obtido tão somente por força de seu intelecto e em detrimento do interesse do narrador em manter o mistério. Uma leitura mais atenta, no entanto, revelará que o enredo fora construído, desde o início, de forma a conduzir o leitor/espectador a tais conclusões, as quais, não raro, mostram-se, mais adiante, absolutamente errôneas.

Como já se viu em Piglia, a razão para o suspense não está na escolha do tema, mas na estrutura dupla do enredo, técnica não exclusiva do conto, mas tão mais interessante e efetiva nele em função da contração obtida com a narrativa curta.

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto. O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte), está escondido, separado

do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta. (PIGLIA, 2004b, p. 106)

Aquilo que não está narrado no relato superficial, portanto, não pode ser apreendido, mas tão somente inferido, e é aqui que o leitor (ou espectador) torna-se presa fácil para o narrador, pois diversos elementos do relato podem ser usados como “pistas falsas” que atraem o leitor e o conduzem por um percurso interpretativo que o leva a ignorar por completo os indícios do segredo que se desenrola em um segundo nível. A manutenção do suspense, portanto, seja literário, seja cinematográfico, decorre da omissão estrategicamente calculada; a história central do relato não é aquela efetivamente narrada, mas aquela que deve ser inferida pelo leitor/espectador ou que, quando tal inferência não se realiza ao longo da leitura, irrompe surpreendentemente ao final. Com isso, novamente se reforça o pensamento de Hemingway e a imagem do iceberg. Mais do que isso, no entanto, a compreensão do papel da inferência sobre o *não dito* na leitura e apreciação do suspense narrativo literário ou cinematográfico reitera a aproximação desse estilo com a fotografia.

Tomemos como exemplo a fotografia abaixo, não por acaso de autoria de Cartier-Bresson, fotógrafo referido por Cortázar em seu célebre paralelo.



Figura 1

Aqui, Cartier-Bresson logra obter um incomum senso de simultaneidade na fotografia através do enquadramento de dois elementos justapostos. O caráter instantâneo da fotografia,

no entanto, nos impede de apreender quaisquer relações causais ou temporais entre os elementos nela retratados; em outras palavras, a fotografia não “narra” a cena, apenas a descreve. Note-se, no entanto, que se quiséssemos “explicar” a fotografia acima a uma pessoa cega, por exemplo, inevitavelmente recorreríamos a uma estrutura narrativa que estabeleceria nexos entre os diferentes elementos representados. Isso porque, por mais descritivos que tentemos ser, a mera opção pelo primeiro objeto a ser abordado já estabelece uma ordem, uma hierarquia entre os elementos que compõem a imagem e, com ela, nexos que os põem em relação. A natureza de tais nexos deriva, evidentemente, da interpretação, sempre altamente subjetiva, que fazemos das imagens.

Prosseguindo, então, com a “leitura” da fotografia em questão: a expressão do guarda – assumindo que se trata de um guarda – é facilmente tomada como demonstração de desconfiança e rigor, interpretação que gera umnexo causal em relação ao menino em segundo plano, imediatamente colocando-o em uma situação fragilizada de vítima ou mesmo de suspeito. Entretanto, tal interpretação configura uma mera inferência subjetiva, pois o fato é que sequer sabemos se o guarda vê o menino. Esse tipo de interpretação, altamente subjetiva, vaga e cambiante, ilustra o que Cortázar refere como “*uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara*”. (1993, p. 151)

Não por acaso, foi o próprio Julio Cortázar quem se encarregou de ficcionalizar a dificuldade de se traduzir em relato as diferentes possibilidades interpretativas de uma única cena recortada e fixada pela fotografia. No aclamado conto *As Babas do Diabo*, Cortázar verbaliza não apenas algumas das dificuldades oriundas da tentativa de tradução de uma fotografia em narrativa, mas, acima de tudo, explora o complexo processo de inferência envolvido em tal processo, já que todo o conto está baseado nas suposições do narrador-personagem, Roberto Michel, para uma cena que observa e fotografa:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo. Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cónfax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela - a mulher loura - e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington

ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. (CORTÁZAR, 1994, p. 60)

Levando ainda além esse diálogo interdisciplinar e intersemiótico, em 1966 o diretor italiano Michelangelo Antonioni lança *Blowup* (*Depois Daquela Beijo*), filme inspirado nesse instigante conto de Cortázar. Embora não se possa dizer que o filme constitua uma adaptação, no sentido mais corrente do termo, do conto literário, ambas as obras narram fábulas envoltas em certo mistério a partir de um mesmo argumento: um fotógrafo vê-se envolvido em uma trama, supostamente criminosa, em função de fotografias que tirou de cenas que, a princípio, julgara prosaicas. Roberto Michel, protagonista e narrador do conto, fotografa uma cena que, ainda que corriqueira, lhe chama a atenção e para a qual já formulou algumas possíveis interpretações, talvez até um tanto exageradamente fantasiosas.

Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes. Mas aquela mulher convidava à invenção, dando talvez as pistas suficientes para acertar a verdade. Antes que fosse embora, e agora que encheria minha memória durante muitos dias, porque sou propenso à ruminação, decidi não perder mais nenhum instante. Pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto. Bem a tempo de compreender que os dois tinham percebido e que estavam me olhando, o garoto surpreendido e interrogante, mas ela irritada, decididamente hostis seu corpo e seu rosto que haviam sido roubados, ignominiosamente presos numa pequena imagem química. (ibid, 68)

Em *Blowup*, no entanto, o bem-sucedido e entediado Thomas só atenta para a excepcionalidade das cenas que fotografa em um parque quando é seguido pela mulher fotografada, a qual se dispõe a quaisquer sacrifícios que lhe garantam obter os negativos em que aparece. Curioso para conhecer o que move aquela estranha e misteriosa mulher, Thomas amplia diferentes pontos das cenas fotografadas, chegando, ao final, à constatação de que testemunhara e registrara um crime sem sabê-lo. Alheio às implicações morais e éticas envolvidas em sua descoberta, o fotógrafo volta à cena do crime tão somente com a esperança de fotografar o cadáver que as várias ampliações revelaram, mas em momento algum chama a polícia ou qualquer outra autoridade para relatar o ocorrido. Tanto Roberto Michel quanto Thomas exploram as cenas fotografadas a fim de desvendar-lhes os mistérios; suas intenções,

no entanto, não são as de intervir e/ou evitar quaisquer eventos reais, mas apenas esgotar as possibilidades narrativas daquelas cenas.

Curiosamente, Roberto Michel não é um fotógrafo profissional; seu ofício é o de tradutor, profissional cuja tarefa resulta sempre parcial, inconclusa e falha, ao menos segundo Walter Benjamin (1979), por nunca esgotar todas as *virtualidades* do texto traduzido. Em outras palavras, mesmo a melhor tradução, especialmente a de um texto literário, jamais logrará abarcar todos os significados – expressos e/ou inferidos – do texto original. Da mesma forma, a tradução irá acrescentar à obra traduzida toda uma nova gama de significados acarretados pela língua em que está inserida e que não estavam – não podiam estar – previstos em um texto originário de outro sistema linguístico. Como George Steiner (1998) já tratou de demonstrar que compreender e traduzir são, essencialmente, um mesmo processo cognitivo, pode-se dizer que, mesmo quando fotografa, Roberto Michel está traduzindo, visto que não se limita a enquadrar e registrar cenas, mas, sendo *culpado de literatura*, põe-se a interpretá-las, criando nexos temporais e causais que, aos poucos, transformam o instantâneo em narrativa.

Percebe-se, assim, que a fotografia de Cartier-Bresson é como o “quadro” de Poe, devidamente emoldurado: limita-se a justapor os elementos que, em nossa leitura, nos encarregamos de pôr em relação a partir da inferência de nexos temporais e causais. Com isso, nos força a optar por um relato possível, enquanto vários outros igualmente plausíveis são descartados; tanto no conto quanto no longa-metragem de suspense, um desses outros relatos possíveis será criteriosamente escolhido pelo narrador para ser desenvolvido em um segundo nível e de forma meramente alusiva, de forma que:

O argumento, num instante, dá um giro e encontra sua forma, o relato está nessa mão oculta.

A forma se condensa numa imagem que prefigura a história completa.

Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera. (PIGLIA, 2004b, p. 107)

Conclui-se, com isso, que o que aproxima o conto da fotografia, por paradoxal que seja, é o mesmo que o coloca em diálogo com o longa-metragem de suspense: a estrutura narrativa que, muito mais por omissão do que por revelação, demanda do leitor/observador/espectador a inferência de nexos causais e temporais que o levarão a uma de diversas interpretações possíveis. A chave para a construção de um bom conto, portanto, é a mesma que leva à criação de um bom filme de suspense: o narrador descreve uma cena – poderíamos dizer, de forma fotográfica – e induz seu leitor/espectador a interpretá-la de certa

forma, utilizando artifícios narrativos que colocam em “diferentes planos” os elementos que queira evidenciar ou dissimular; em seguida, estabelece uma sequência de novas cenas, as quais tratamos de pôr em relação com base em nossa interpretação da cena inicial e em detrimento de elementos que apontam para outra leitura possível e, por isso mesmo, nos parecem supérfluos. Ao final, o narrador traz para o primeiro plano os elementos que tratou de dissimular, revelando aquilo que, embora latente já na cena inicial, permaneceu subentendido e velado pelos nexos que nos encarregamos de interpor às cenas que compõem a narrativa.

Esse processo de inferência a partir do descritivismo estático da fotografia é tão rico e promissor para a criação de narrativas que Cortázar voltaria ao tema novamente em *Apocalipsis de Solentiname* (1976), conto em que chega a sugerir, com seu usual senso de humor, que em um retrato de família tirado com uma Polaroid poderia vir a surgir Napoleão a cavalo. Igualmente ciente dessa riqueza – e igualmente divertido – o comediante norte-americano Mel Brooks satiriza o cinema de suspense, particularmente o de Alfred Hitchcock, em *Alta Ansiedade* (1977) justamente a partir do motivo central de *As Babas do Diabo* e *Blowup*: a fotografia que revela a confluência de duas – ou mais – narrativas em dado ponto do tempo e do espaço. Com isso, ao satirizar os recursos narrativos do *mestre do suspense*, o *mestre do humor* inadvertidamente comprova que, tal qual o conto literário, o longa-metragem de suspense se vale da mesma dupla narrativa que a fotografia apenas sugere, deixando aos seus apreciadores a tarefa de inferi-la na totalidade.

Portanto, é na construção e manipulação de tais mecanismos narrativos que vemos a principal influência de Poe sobre Hitchcock e não, como já se referiu, na opção por temas e ambientações góticos, na exploração dos limites entre o natural e o sobrenatural ou na simples criação de inquietantes mistérios. Ao aperfeiçoar a dupla narrativa do conto literário, Poe estabeleceu as bases para a narrativa de suspense, narrativa essa que Hitchcock soube transpor magistralmente para a linguagem cinematográfica, colocando-se, consciente e voluntariamente ou não, como mais um seguidor dos postulados da Teoria do Efeito e, com isso, estabelecendo uma rica relação arquitextual intersemiótica entre dois gêneros igualmente orientados pela busca do efeito final.

3. O CINEMA: TEXTO, CONTEXTO E ESTILO

3.1 O longa-metragem de suspense

Assim como os Estudos Literários, a despeito de sua sólida e antiga tradição, ainda apresentam certas limitações quando da definição das especificidades do conto literário, o mesmo ocorre com os estudos de cinema e sua abordagem ao que venha a ser o longa-metragem de suspense. Como já se viu, as razões para isso podem mesmo residir na natureza cambiante e escorregadia de tais objetos de pesquisa. No caso do cinema, no entanto, a dificuldade de definição é sensivelmente agravada por fatores históricos.

Tendo nascido, oficialmente, em 1895¹³, o cinema é uma arte muito recente e, embora tenha experimentado um crescimento – qualitativo e quantitativo – avassalador e, possivelmente, sem precedentes na história da expressão humana, do ponto de vista de uma crítica e uma teoria suficientemente sólidas, a sétima arte recém começa a dar seus primeiros passos. Isso fica patente, por exemplo, no próprio paralelo interdisciplinar que aqui propomos. Como salientado anteriormente, embora as origens do conto remontem a civilizações ágrafas e apenas sua forma mais elaborada tenha-se firmado no século XIX, muitos estudiosos veem nesse gênero um frescor e modernidade que não atribuem a nenhum outro e, por isso mesmo, o diferencia. Mesmo assim, esse “caçula” da família literária é cerca de cinquenta anos mais velho que o cinema; isso se fizemos o desigual paralelo entre a forma mais moderna e sofisticada do conto literário com as primeiras projeções de sequências de fotolitos, tão ou mais afastadas esteticamente e tecnologicamente do cinema atual quanto as formas simples e cultas do conto.

Estando ainda em franca expansão, o enorme *corpus* que o cinema já logrou formar ainda não fixou parâmetros estáveis para a análise, já que, deve-se lembrar, o desenvolvimento tecnológico a que está atrelado acarreta constantes revisões do que seja a

¹³ Ano da primeira projeção pública de obras dos irmãos Lumière.

própria linguagem cinematográfica, fenômeno que as demais artes, a exceção, talvez, da fotografia, não experimentam com a mesma intensidade. Somando-se a isso o digamos, *transdisciplinar* do universo cinematográfico, que abarca desde as questões estéticas envolvidas na criação do filme em si até critérios sociais, econômicos e financeiros que influenciam na sua comercialização, exibição e apreciação, compreende-se o porquê da insuficiência desses pouco mais de cem anos de sétima arte. Nesse sentido, embora tudo que diga respeito ao cinema pareça ser mais acelerado e transitório do que nas demais artes, ainda há muita propriedade no diagnóstico que fez Christian Metz, em 1971, do campo em que ele próprio se notabilizou por suas pesquisas.

Inversamente, é também porque o cinema é coisa recente que se pode julgar normal, até certo ponto, o estado atual, tão decepcionante, das pesquisas a seu respeito. O que, na maioria das vezes, se denominou um "teórico do cinema", é uma espécie de maestro idealmente ligado a um saber enciclopédico e a uma formação metodológica quase universal: considera-se que ele conhece os principais filmes realizados em todo o mundo desde 1895, assim como o essencial quanto às suas filiações (sendo, portanto, um historiador); e assim também, evidentemente, ele é obrigado a reunir um mínimo de noções quanto às circunstâncias econômicas de sua produção (sendo, então, um economista); esforça-se igualmente por precisar em que e de que maneira um filme é uma obra de arte (ei-lo agora como esteta), sem abster-se de encará-lo como uma espécie de discurso (desta vez, ele é semiólogo); muitas vezes prende-se, além do mais, a copiosas observações sobre os fatos psicológicos, psicanalíticos, sociais, políticos, ideológicos aos quais fazem alusão filmes particulares e nos quais destacam seu próprio conteúdo: para tanto, nada menos do que um saber antropológico total é virtualmente requerido. (METZ, 1980, p. 8)

Essa indefinição de critérios e métodos próprios da arte, da crítica e da teoria cinematográficas talvez não seja, por si só, necessariamente negativa, já que os diferentes profissionais que delas se aproximam, trazendo consigo referenciais externos, possivelmente respondam por essa riqueza e sofisticação que o cinema e seus estudos lograram obter em tão pouco tempo. Entretanto, há riscos intrínsecos a tal abordagem, o menor sendo a tentativa de uma interdisciplinaridade parcial e estéril que, como se viu, limita-se a aplicar a objetos de um campo referenciais de outro; o maior risco, porém, reside nas conclusões tendenciosas e mesmo preconceituosas a que podem chegar mentes afeitas a juízos apriorísticos e/ou totalizantes.

Theoretical comparisons of film and literature have frequently been colored by issues of value, assumptions about artistic superiority and “legitimacy” that have themselves rarely been argued or even articulated, an accumulation of covert values arising inevitably from the historical circumstances in which both films and we find ourselves. First, film is a “new art” (...) Inevitably, the new art must be compared to and judged by the standards of the existing arts.

Second, those interested in making such theoretical comparisons have necessarily been trained, formally or informally, by the standards and principles of writing about those arts.(...)

Third, there has been, at least until recently, a cultural and economic difference (in effect, a class difference) between those who have taken their primary cultural pleasure from reading and those who have taken their primary cultural pleasure from films (...) Those who regularly went to films tended to be less educated and less affluent than those who spent their time with novels, or at plays, concerts, operas, and ballets, or in art galleries and museums. The artistic values of those more educated and more affluent people necessarily tended to be imposed on films in any comparisons between film and the other arts, for only the educated and the affluent people wrote or read or cared about such issues. (MAST, 1982, p. 279)

O emprego de parâmetros externos para avaliar o cinema, portanto, muitas vezes lhe rendeu críticas e análises equivocadas e desabonadoras, retardando, assim como ocorrera com a fotografia, o reconhecimento de seu potencial artístico. À medida em que o cinema se distancia do caráter meramente documental, passando a explorar seu potencial narrativo, aproxima-se, inevitavelmente, da literatura.

Since moving pictures and, after 1927, moving pictures synchronized with recorded sounds could be used to tell stories, describe events, imitate human actions, expose problems, and urge reforms, it is not surprising that such uses of motion pictures would provoke speculative comparisons with that other major human system for telling, describing, imitating, exposing, and urging – verbal language. The history of these comparisons between film and literature has been a history of splitters and lumpers, of those who argue for the distinctness of the two media – the effects, purposes, pleasures, and possibilities of two separate arts that are, ought to be, or must be distinct – as opposed to those who argue that the aims, effects, and means of the two media are similar, parallel, or analogous. (ibid, p. 278)

Além de compartilharem a função narrativa, cinema e literatura tiveram seus laços ainda mais estreitados a partir da adaptação de obras literárias para as telas, procedimento que

surge ainda em 1907¹⁴. Embora tal aproximação tenha sido altamente enriquecedora – para ambas as artes, como apenas recentemente se passou a admitir – teve, também, a desvantagem de reforçar, e quase legitimar, a aplicabilidade de referenciais e parâmetros literários a uma arte que tem no verbo apenas um de vários elementos de significação. Essa desvantagem, no entanto, seria naturalmente atenuada e, enfim, superada quando a nova arte já tivesse amadurecido suficientemente para ter seu próprio arcabouço teórico-crítico, tendência que hoje já se mostra bem encaminhada. Havia, entretanto, uma segunda desvantagem na aproximação entre cinema e literatura, menos óbvia, mais sutil e, por isso mesmo, talvez um tanto mais pernicioso: a pecha da imitação, da falta de originalidade, da imperfeição que ainda recai – apesar dos progressos alcançados – em quase tudo que resulte de um processo tradutório, o que fica patente na máxima italiana, frequentemente invocada, “*traduttore, traditore*”.

Assim como os sistemas literários não-europeus por muito tempo se ressentiram de sua posição secundária e subordinada em virtude da concepção de influência como dívida, conforme analisado anteriormente, também a tradução se viu diminuída e desvalorizada pela associação enganosa da noção de originalidade à de primazia. Passados tantos séculos desde as colocações de Platão acerca do caráter imperfeito das representações da realidade, ainda tendemos a ver na tradução falhas de segundo grau por tratar-se da “cópia de uma cópia”.

Não há dúvida de que a tradução tem sua existência atrelada a um texto-fonte; seu caráter secundário em termos “cronológicos” não pode ser negado, tampouco sua “dependência” das intenções e/ou do sentido do texto original; entretanto, face ao conhecimento que hoje se tem da natureza intertextual de toda a literatura, a percepção do texto traduzido como inferior já não se sustenta. É fato consensualmente aceito, também, que quanto mais sofisticado e poético for o texto, mais perceptível se torna a impossibilidade da tradução absoluta, conforme a concepção de Walter Benjamin (1979) anteriormente referida. Entretanto, o texto traduzido é estruturado da mesma forma que o original; sua natureza, portanto, é tão ou mais complexa e rica quanto a do texto-fonte. Além disso, ainda que possa falhar na transmissão de determinados significados intraduzíveis do original ou tenha de privilegiar certos elementos significativos em detrimento de outros, a tradução traz para dentro da obra elementos próprios de uma nova língua e de um sistema literário diverso, emprestando ao original universalidade, diversidade e penetração que, enquanto limitado a seu sistema literário de origem, jamais lograria obter.

¹⁴ Ano da adaptação não-autorizada da obra *Ben-Hur*, de Gen. Lew Wallace, pela Kalem Company in América, e da fundação da Film D'Art, empresa francesa dedicada à adaptação cinematográfica de grandes obras literárias.

O mesmo se dá, evidentemente, nos casos de traduções intersemióticas, categoria apontada por Roman Jakobson (2008) e que engloba as adaptações literárias para o cinema. Nesse sentido, apenas uma compreensão anacrônica e superada da estrutura dos textos pode justificar a manutenção de preconceitos quanto ao valor artístico de traduções. Mesmo assim, ainda são comuns análises pretensamente críticas que desmerecem a adaptação cinematográfica por não dar conta de todas as “virtualidades” do texto literário ou mesmo de uma interpretação muito particular deste, ignorando solenemente a vasta gama de significados somados à obra pelo texto fílmico, isso para não falar no fantástico fenômeno sócio-cultural que uma adaptação pode desencadear, transformando obras literárias menores e/ou esquecidas em verdadeiros *best sellers*. Exemplo claro disso foi o *boom* editorial em torno da obra e figura de Jane Austen, escritora inglesa que, a despeito de suas qualidades literárias, amargava o esquecimento de seus leitores até que uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* para a televisão, seguida de adaptações cinematográficas de diversos outros romances, renovaram o interesse e a curiosidade por sua obra, trazendo-a de volta à cena dos grandes escritores da língua inglesa.

Por tudo isso, ao aproximar-se da literatura pela exploração de seu potencial narrativo, o cinema experimentou a mesma contradição já verificada em sistemas literários periféricos: de um lado, aumento do prestígio pela associação com textos e autores canônicos; de outro, no entanto, a crítica, seja pela falta de originalidade, seja pela apropriação e “descaracterização” do texto original. Diferentemente da tradução literária, no entanto, a adaptação de textos literários para o cinema sofreria com ainda maior desdém por afrontar arraigados valores estéticos que, como se viu, foram construídos a partir de e em relação a outras formas de expressão artística, mais antigas e prestigiosas. Segundo Gerald Mast, esses valores seriam, basicamente, três.

First, a respect for the integrity, perhaps even sanctity of the original literary text. A film adaptation of an important literary work has an obligation to be faithful to the spirit (or, even, the letter) of the original text and, at the same time, to be a cogent and unified work in its own terms. (1982, p. 281)

Tal demanda se mostra particularmente frequente quando da adaptação de textos dramáticos para o cinema, já que a presença dos diálogos e indicações de cena parecem sugerir a certos críticos que, a fim de se transformar a peça em filme, bastaria posicionar uma câmera ligada em algum ponto privilegiado da platéia de um teatro.

The second assumed value was closely related to the first – the tendency to prefer the reflective, the contemplative, and the intellectual aesthetic pleasures to the more passionate, intensely sensual, and stimulating ones. (...) Because literary pleasure is a much quieter, more solitary, contemplative one, those who devote their lives to it and its study might find any diminution of that pleasure and the substitution of another an inherent debasement. It would also tend to produce a preference for contemplatively ironic films like *The Rules of the Game* (1939), *The Seventh Seal* (1957), and *Dr. Strangelove* (1963) as opposed to aggressively passionate ones like *Scarface* (1932), *Stagecoach* (1939), and *Star Wars* (1977). (ibid)

Evidentemente, tais valores enumerados por Mast dizem respeito a uma crítica artística, ou mesmo especificamente cinematográfica, pretensamente especializada, e não, como se pode depreender facilmente dos títulos citados, a princípios compartilhados pelo grande público do cinema, o que está intimamente relacionado, também, ao próximo aspecto apontado pelo pesquisador.

This contempt for genre films leads to the third assumed value that influenced the comparison of literature and film: the modernist assumption that a work must be a unique, indeed radical, creation in both form and content, neither stemming from generic conventions nor appealing to the mass who feel comfortable with the generic and the conventional. (...) Indeed, the European film tradition has consistently paddled in the modernist stream, from the silent days of German expressionism, French surrealism, and Soviet montage through the prewar French sound films of Jean Renoir, Jean Vigo, and Marcel Carné. Unfortunately, the modernist value excludes the serious consideration of a huge body of cinema works – almost every American film made between D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* in 1915 and the collapse of the American studio system some fifty years later, films that did not explicitly and aggressively subvert the conventions and procedures of film storytelling but simply wanted to tell good stories that would entertain as many people as possible. (ibid., p. 282)

Não bastassem tais argumentos para uma visão preconceituosa e parcial do potencial artístico do cinema, seu sucesso e avassalador crescimento como um representante da chamada cultura de massa por bastante tempo agravariam a percepção da “sétima arte” como produto comercial desprovido de valor estético. Apesar do experimentalismo europeu, a crescente e penetrante indústria cinematográfica norte-americana da primeira metade do século XX era responsável por um insuspeitado progresso tecnológico que ampliava constante e aceleradamente o potencial expressivo do meio cinematográfico, mas, ao mesmo tempo, padronizava e rotulava seus principais “produtos” de entretenimento sob a égide do *star*

system e do *studio system*. Diante dessa nova realidade, tão inusitada e revolucionária, em que uma mesma e ainda pouco conhecida linguagem serve aos propósitos tanto da arte quanto da indústria do entretenimento de massa, as reações tendem a ser extremadas.

Nesse cenário, um dos posicionamentos de maior repercussão talvez tenha sido o de Max Horkheimer e Theodor Adorno, para quem arte e divertimento constituem *elementos inconciliáveis da cultura* (2000, p. 184). Embora o seminal ensaio *A Indústria Cultural: O Iluminismo como mistificação de massas*, datado de 1947, surja em um período em que as obras de Sergei Eisenstein, Jean Renoir, F. W. Murnau e mesmo Alfred Hitchcock, entre tantos outros artistas, já deixassem clara a sofisticação estética do meio cinematográfico, a exacerbada preocupação dos filósofos com o que julgavam ser o lado nocivo da cultura de massa sustenta generalizações perigosas.

Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. (ibid, p. 170)

Se colocações de tal natureza lograram eclipsar o valor até mesmo de obras de grandes estetas, não espanta que tenham subsidiado, por bem mais tempo, rotulações apriorísticas de todo o cinema *hollywoodiano* como pernicioso e empobrecido produto de uma indústria do entretenimento, já que este, de fato, sempre pautou sua produção na vendagem de seus filmes, sem, com isso, necessariamente abrir mão de qualidade e valor artístico. Felizmente, no entanto, o trabalho continuado de grandes nomes do cinema, assim como novos desenvolvimentos nos estudos de linguística, estética e semiótica, levariam, enfim, à aceitação consensual de que a sétima arte já se encontrava em pé de igualdade, em termos estéticos e artísticos, com a literatura, a música, o drama, a pintura ou quaisquer outras formas de expressão mais antigas e prestigiosas. Embora os filmes ditos “comerciais” continuassem a sofrer certo preconceito (não completamente eliminado até hoje), o reconhecimento da arte em si já constituía um grande passo, uma vez que criava condições para a análise e crítica dos filmes a partir de critérios próprios, e não mais com base em referencial de outras linguagens ou mesmo em meros gostos pessoais.

Fica igualmente claro que o estudo do filme interessa, com todo o direito, à estética; o filme é uma "obra de arte" e o é *sempre*, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (os "bons filmes"), ou simplesmente por sua natureza: o "mau" filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo se estivesse pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na "receita" comercial; além do mais, ele só pode aparecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos claramente presentes no espírito daquele que o julga mau. A esse respeito, tudo o que se pode dizer das artes oficiais aplica-se também ao cinema. A disciplina denominada "história do cinema" (que freqüentemente não passa da história da sucessão dos principais filmes) é um ramo da história da arte, ou pelo menos mereceria sê-lo, e só é impedida, às vezes, por preconceitos irracionais de *legitimidade cultural*, relativos à desigual "nobreza" dos diversos meios de expressão (...) O que se quer justamente indicar é que o filme, com relação à estética — e de qualquer modo que seja concebida —, encontra-se na mesma posição que o livro, a peça musical, o quadro. (É verdade que os encargos sociológicos, as restrições externas, se fazem sentir mais forte e mais diretamente que em todos os outros casos; mas é apenas uma diferença de grau: grau muito pequeno e de imediatividade; e depois, sempre se esquecem dos romances baratos, das marchas militares, dos maus quadros...). (METZ, 1980, p. 14-5)

Vencida a batalha pelo reconhecimento do *status* de arte do cinema, inicia-se, então, o processo, ainda em andamento, de definição de parâmetros e critérios internos para a análise crítica e o estudo teórico de suas obras. Para isso, no entanto, o produto, o objeto dessa nova arte — que também é uma nova linguagem — precisa estar devidamente estabelecido. Afinal, o que irá se estudar e criticar, o cinema ou o filme? Da mesma forma que os leitores não precisam saber apontar a diferença entre *livro* e *literatura* para efetivamente desfrutar de suas leituras, também os espectadores costumam usar os termos *cinema* e *filme* quase que de forma intercambiável. Aos estudiosos da área, no entanto, tal distinção é fundamental, tendo sido adequadamente abordada por Gilbert Cohen-Séat já 1946, e posteriormente resumida de forma didática por Christian Metz:

(...) o filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm *antes* do filme (infra-estrutura econômica da produção, estúdios, financiamento bancário ou de outro tipo, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisão, estado tecnológico dos aparelhos e emulsões, biografia dos cineastas, etc.), outros, *depois* do filme (influência social, política e ideológica do filme sobre os diferentes públicos, *patterns* de comportamento ou de sentimento induzidos pela visão dos filmes, reações dos espectadores, *enquetes* de audiência, mitologia dos "astros", etc.), outros, enfim,

durante o filme mas *ao lado e fora dele*: ritual social da sessão de cinema (menos pesado que no teatro clássico, mas que extrai dessa própria sobriedade seu *status* no cotidiano sócio-cultural), equipamento das salas, modalidades técnicas do trabalho do operador de projeção, papel do lanterninha (isto é, sua função em diversos mecanismos econômicos ou simbólicos, que sua inutilidade prática não engendraria), etc. Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor com o *filme* um objeto mais limitado, menos incontrolável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto, de um *discurso significante localizável* —, face ao cinema que, assim definido, constitui um "complexo" mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico. (ibid, p. 11)

Tomada a partir desta citação, a distinção entre filme e cinema pode parecer simples e bem delineada, apresentando mesmo certa semelhança com o paralelo entre livro e literatura: nem todo livro é literário, e nem todo filme é cinematográfico; tanto o conceito de cinema quanto o de literatura apontam para sistemas mais amplos que abarcam elementos extratextuais, assim como são empregados para referir conjuntos de textos, como em *literatura gauchesca*, *literatura de cordel* ou *cinema francês contemporâneo*, *cinema hollywoodiano*. Entretanto, a própria obra de Christian Metz (1980) se encarrega de demonstrar a complexidade existente por trás desse, aparentemente, singelo paralelo, pois o fato é que é impossível delimitarmos de forma cabal o que sejam filme e cinema quando a própria natureza de tais objetos ainda não é suficientemente conhecida e definida. Apenas quando alcançarmos um grau satisfatório de domínio acerca do que seja a *linguagem cinematográfica* e em que ela difere de outras linguagens e, por extensão, de outras artes, é que poderemos delinear com maior precisão, os limites e territórios do fílmico e do cinematográfico.

Não bastasse a incipiência do que Metz nomeia a *semiologia do cinema*, ou de qualquer outra abordagem teórico-crítica exclusivamente voltada para as especificidades da linguagem cinematográfica, há limitações vocabulares oriundas tanto da dificuldade de se abordar uma linguagem por meio de outra, mas também geradas pela aplicação de pressupostos e paradigmas de outros sistemas significantes, como já vimos criticar Gerald Mast. Em outras palavras, sendo o cinema não apenas uma nova arte, mas uma nova linguagem, seus códigos, arranjos e sistemas demandaram nomenclatura igualmente nova; entretanto, o que se fez, por razões naturais de reconhecimento e assimilação do novo por comparação com o que já se conhece, foi empregar-se referências de outros sistemas aparentemente análogos. Com isso, termos como *narrativa*, *cena*, *gênero*, *dramaturgia*, entre tantos outros, foram apenas transpostos de suas áreas de origem, em detrimento das nuances

que pudessem ter na nova linguagem; por outro lado, as especificidades do cinema deram origem a uma terminologia própria, mas esta visava, inicialmente, apenas dar conta da identificação dos elementos, tornando-se objeto de definição e sistematização somente quando se instauram os estudos de cinema, bem mais recentemente.

Nesse sentido, o recente percurso histórico dessa nova arte por si só já justificaria a existência de algumas imprecisões conceituais. Uma vez que esta pesquisa em Literatura Comparada busca tão somente explorar possibilidades de se pensar o suspense de longa-metragem por analogia ao conto literário, e não se propõe como estudo das especificidades da linguagem cinematográfica ou deste ou daquele filme em especial, tais fragilidades teóricas acerca do cinematográfico não prejudicam nossos objetivos.

Sendo assim, a partir da diferenciação entre *cinema* e *filme*, poderíamos concluir que pesquisas que, a exemplo desta, visam ao estudo da narrativa no cinema deveriam dedicar-se exclusivamente às questões inerentes ao fato fílmico, isto é, ao texto e sua estruturação. Entretanto, do mesmo modo que hoje os estudos literários entendem que a obra só se completa no leitor, também o sentido de um filme cinematográfico é conferido pelo somatório de elementos internos e externos ao texto fílmico.

Essa ressalva torna-se particularmente importante em função de nosso *corpus* de estudo ser justamente a obra de um cineasta que se valeu tanto de recursos “fílmicos” propriamente ditos quanto “cinematográficos” para cativar e manipular seu público, maximizando os efeitos que desejava causar com seus filmes. O *mestre do suspense* sempre demonstrou ter plena consciência das críticas que o acusavam de excessivo pendor comercial, sem dúvida um elemento cinematográfico, mas, certo de que sua obra conciliava valor artístico e bom entretenimento, deliberadamente se utilizou do *star system* e todos os recursos de marketing do cinema norte-americano que lhe permitiam expandir o fato cinematográfico para muito além das salas de projeção.

Ao criar filmes que compartilham técnicas narrativas de construção do suspense e estratégias comerciais que lhes emprestavam uma roupagem um tanto padronizada, Hitchcock contribuiu consideravelmente, consciente e voluntariamente ou não, para a caracterização do suspense como “gênero cinematográfico”. Entretanto, a categorização de filmes em gêneros, por mais coerente que possa parecer, constitui um resquício das abordagens pretensamente interdisciplinares que, ainda que recheadas das melhores intenções, limitaram-se a tentar explicar o cinema não apenas a partir dos mesmos parâmetros dos estudos literários, mas até mesmo por meio das mesmas categorias.

The study of artistic genres is as old as Aristotle, and at least one of his generic terms, “comedy”, has been regularly applied to films. (Significantly, tragedy has not established itself as a film genre.) The generic approach to art has frequently been attacked, however, for its terms are often imprecise and its methods of categorization unclear. What, precisely, is a documentary film or a screwball comedy? Are films to be classified by their physical properties (silent, color), by their subject matter (gangster, western), or by their purpose or effect (comic, educational)? Further, are these categories legitimate? Of what interest is a category like the “educational” film? In any case, is it even proper to arrange works of art in classes, viewing them as instances of types? (MAST; COHEN, 1974, p. 353)

O senso comum – seja por resquícios de um método científico muito afeito a categorias estanques, seja pela recorrente analogia com a literatura – tende a considerar a existência de gêneros cinematográficos como um pressuposto óbvio, o que é reforçado por um comércio cultural que não parece constranger-se em criar e aplicar rótulos a “produtos” cujas natureza e estrutura ainda demandam muitos estudos e definições. Alheia às criteriosas discussões estéticas e semiológicas que questionam mesmo a possibilidade de se categorizar filmes, a indústria do cinema providenciou sua própria “taxonomia” ao explorar certas “fórmulas de sucesso” para determinados tipos de filmes. A partir da análise do que define como “matrizes dramáticas”¹⁵, para ele, a base do inventário narrativo do cinema norte-americano, Heitor Capuzzo explicita como o pendor comercial ajudou a moldar o cinema contemporâneo, definindo-lhe tempo de duração, temas e mesmo as expectativas do público. Mesmo assim, o pesquisador reforça nossa posição de que a categorização de filmes cinematográficos em gêneros não é (e talvez não possa ser jamais) cabal e consensual.

O que o cinema industrial propiciou em sua história foram algumas compartimentações em modalidades dramáticas, denominadas gêneros cinematográficos. A imprecisão conceitual também atinge essa questão. Não é possível definir ou mesmo sugerir uma teoria para os chamados gêneros cinematográficos tal como se formulou em relação à literatura. Essas modalidades dramáticas raramente se encontram em estado puro. Classificações, como o drama romântico, o filme policial, a ficção científica, a comédia ligeira ou o filme de aventuras, apenas referendam possíveis matrizes dramáticas para que o espectador médio saiba de antemão se o filme irá trilhar em direção ao cômico, ao trágico, à

¹⁵ A constituição de uma matriz dramática se dá pela reiteração de certos significados a partir de “combinatórias narrativas”. Em outras palavras, a associação de diferentes elementos da linguagem cinematográfica para reforçar um mesmo significado cria uma combinatória (por exemplo, os diferentes “indícios” da quebra da normalidade pela chegada de um forasteiro); se a mesma combinatória é, então, reutilizada, no mesmo filme ou em outros, com o mesmo sentido, passa a constituir uma matriz dramática (muitos *westerns* empregam a mesma combinatória narrativa para expressar o estranhamento causado por um forasteiro).

reportagem, à especulação sobre o passado ou o futuro, ou, ainda, dar algumas pistas sobre o ritmo do espetáculo, no caso do filme de aventuras. (CAPUZZO, 1995, p.22)

Essa percepção se confirma ao consultarmos o conceituado e popular *website Internet Movie Database* para verificação dos gêneros cinematográficos existentes e reconhecidos como tal. Embora os objetivos desse vasto banco de dados sejam meramente informativos e não propriamente teórico-críticos, a espíritos formalistas causa certa inquietação o verdadeiro “saco de gatos” com que nos deparamos ali: filme de ação, de aventura, de crime, de família, de mistério, de horror, de esportes, de guerra, de ficção científica; biografia, comédia, drama, fantasia, *noir*, histórico, musical, romance, *thriller* e *western*, entre outros.¹⁶ Ainda que cada categoria conte com diversos representantes de peso, o que de certa forma as validaria, o que chama a atenção e causa certa estranheza é a variedade dos critérios empregados em sua definição, o que nos leva de volta ao questionamento formulado por Mast e Cohen anteriormente citado.

À primeira vista, pode parecer que tais categorias são definidas pela natureza dos eventos narrados, como fica patente em filmes de guerra, de ação ou históricos. Entretanto, tal regra não se aplica a filmes como os “de família”, definidos em função do público-alvo, ou *noir*, *thriller* e comédia, cujo critério básico parece ser o tom da narrativa ou mesmo a reação do público. Não bastasse enfraquecer o caráter científico e teórico de tal classificação, tamanha diversidade de critérios redundava em ainda outro fator complicador: o fato de tais características poderem co-existir, multiplicando o leque de categorias. Em outras palavras, um filme histórico em tom dramático recebe o rótulo de “drama histórico”, da mesma forma que o tom cômico dá origem aos híbridos “comédia musical” e “comédia romântica”. Somese a esse cenário de incerteza o fato de o *International Movie Database* ignorar categorias já consagradas por público e crítica, tais como o épico e os filmes *cult*, ainda que o uso de tais termos pareça ser ainda mais “impressionista” e carente de critérios objetivos do que os anteriormente elencados.

Embora tais categorias não resistam ao escrutínio mais criterioso sob a ótica da estética, da semiótica ou de outras áreas do conhecimento que se dediquem ao estudo dos filmes e/ou do cinema, não resta dúvida de que frequentam as resenhas de jornais e revistas, as listas dos mais assistidos e mesmo as prateleiras de locadoras de vídeo, em larga medida influenciando a percepção e a expectativa do público cinematográfico acerca dos filmes.

¹⁶ Fonte: Genre Browser / IMDB, disponível em <http://www.imdb.com/Sections/Genres/>, último acesso em 19 de agosto de 2009.

Curiosamente, dentre alguns estudiosos de cinema norte-americanos percebe-se uma corrente que valida tais categorias por serem consequência natural do caráter comercial do cinema.

But perhaps the greatest difference between literary and film genres is that literary genres represent a hierarchy created by critics, while film genres represent the studios' response to the marketplace. (...) There are still many literary scholars who rank poetry above fiction and drama below it; there are also some who would relegate the essay to the category of expository or informal prose and deny it literary status. In film, on the other hand, there is no hierarchy of genres: there are only types of movies that succeed and types that do not. (DICK, 1998, p.90)

Tendo em vista que o cinema é, de fato, um dos mais fortes representantes da cultura de massa, não nos parece prudente ou mesmo produtora de invalidar de todo as leituras, análises e categorizações que dele fazem os veículos de expressão dessa cultura ou mesmo estudiosos que optam por privilegiar os aspectos mercadológicos do cinema. Em função disso, entendemos que as categorias anteriormente referidas têm sua razão de ser e respondem a critérios que, sob a ótica do comércio cultural, talvez sejam válidos e mereçam um estudo detido.

O próprio Christian Metz, uma das mais respeitadas referências em estudos de cinema, claramente optando pelo descritivismo em vez do normativismo, reconhece a existência dos gêneros cinematográficos, muito embora seja o maior responsável pela comprovação de que as categorias reconhecidas como tal pelo público cinematográfico são, em grande parte, fruto da tendência que ele critica de se “misturar tudo” nos estudos cinematográficos, tratando “filme” e “cinema” como termos intercambiáveis, gerando imprecisões, mal-entendidos e acirradas polêmicas. Ainda assim, se há quem reconheça os gêneros a ponto mesmo de poder atribuir-lhes exemplares, não há como nem por que negar-lhes a existência, resta ao estudioso tentar compreender como se dá tal fenômeno e quais os critérios que o embasam.

A obra do cineasta não é a única unidade textual-sistemática maior do que o filme. Há também o que se denomina o "*gênero cinematográfico*": burlesco, "filme negro", comédia musical, etc. Dissemos antes que podemos tentar, num conjunto formado de vários *westerns*, cujo número e escolha dependem da orientação exata de cada estudo, levantar os traços constitutivos do "westernismo"; é o que faz com que um *western* seja um *western*, e que — mesmo se não for em nenhum momento explicitado no filme, nem em seu genérico, nem nos cartazes ou fitas-anúncio de seu lançamento publicitário — seja infalivelmente reconhecido como tal por qualquer público que disponha da informação

sócio-estética correspondente, isto é, que conheça mais ou menos o sistema do *western*. (METZ, 1980, p. 149-150)

Entretanto, ainda que nos pautássemos pelos gêneros cinematográficos que insistem em existir a despeito de nossa capacidade para defini-los, recorrer à listagem do *International Movie Database* não oferece alento a esta pesquisa, já que não se verifica ali qualquer referência específica ao suspense, e sim ao *thriller*, categoria que, assim como outros casos já citados de, se desdobra em diversos ramos secundários: *thriller de horror*, *thriller de ação*, *thriller jurídico*. Isso porque, como salienta Brian Davis (1973), o *thriller* é uma categoria do cinema comercial que se define a partir das reações de medo, ansiedade e/ou surpresa do público, devendo, portanto, ser construído com vistas a causar tais efeitos. Sendo assim, filmes de terror, de detetives, de espionagem, de perseguição e policiais alinham-se ao suspense clássico da escola hitchcockiana dentro dessa ampla e difusa categoria.

Amplitude e vastidão, aliás, parecem ser os termos que sintetizam o status dos estudos de categorização de filmes cinematográficos, como se verifica na bem fundamentada e criteriosa abordagem de Gerald Mast.

Pedagogically and practically, the literary discipline classifies whole literary works into four broad categories: (1) prose fiction (novels, novellas, stories); (2) plays; (3) poems (narrative and lyric); and (4) nonfiction prose, a category for which there's no commonly accepted term.(...)

Film scholars also divide film works into four broad classes for practical and pedagogical purposes: (1) narrative films – fictional stories (“narrative” in this sense has been equated with fictional storytelling) of either feature length (100 minutes, plus or minus 30) or shorter (a very few, of course, are much longer); (2) documentary films (also called nonfiction films) – films that claim not to be telling fictions but somehow informing or persuading about facts; (3) experimental films – a very broad category with no commonly accepted name (avant-garde, underground, abstract, and independent films are among them) and no clearly unified purpose other than a tendency to be about themselves, to be visually or psychologically strange and formally innovative, and to be short (less than 30 minutes, although there are many exceptions); (4) animation – films that use drawn pictures rather than photographs, but shot in some noncontinuous way. (1982, p. 285-6)

Em que pese o fato de tais definições parecerem absolutamente coerentes e esclarecedoras, ao adentrarmos o universo de filmes narrativos (o “cinema” por excelência), nos deparamos com uma certa imprecisão. Isso porque uma categoria que se propõe a abarcar tantos e tão díspares exemplares quanto as obras de Charles Chaplin, Alfred Hitchcock,

Steven Spielberg e Pedro Almodóvar clama por maior definição. Percebe-se, com isso, que a falta de uma definição exata para o que caracteriza e identifica o longa-metragem de suspense, longe de ser uma limitação desta pesquisa, é um mero reflexo do estágio atual dos estudos de cinema, particularmente daqueles dedicados à questão dos gêneros.

Por necessidade de sistematização e coerência metodológica, definiremos o suspense como um recurso narrativo que pode ser incorporado a diferentes tipos de textos literários e fílmicos. Nesse sentido, é possível pensarmos em “pitadas” de suspense em filmes de aventuras, em uma comédia ou mesmo em um romance. O emprego de tal recurso narrativo de forma dominante em diferentes filmes de longa-metragem, no entanto, dá origem a um estilo e, por extensão, a uma categoria reconhecível justamente pelos códigos fílmicos e cinematográficos de que lança mão para construção e manutenção do suspense, da mesma forma que os *westerns*, conforme a análise de Christian Metz:

Assim, é claro que ao *western* clássico, por exemplo (que já foi objeto de numerosos livros), corresponde um sistema de conjunto singular; este sistema mobiliza ao mesmo tempo diversos códigos cinematográficos particulares (= privilégio dos planos de conjunto, das grandes panorâmicas, etc.) e diversos códigos não-cinematográficos, também particulares: um certo código de honra e de amizade, ritos constrangedores em matéria de duelo com revólver, etc. Esses dois tipos de códigos não são próprios só do *western* clássico: os planos de grandes espaços aparecem igualmente em certos filmes de aventuras, o código de honra, nas canções do velho oeste americano (= *western-songs*, que não se deve confundir com os *western-films*). O que, caracteriza o filme clássico do oeste, e apenas ele, é um certo número de escolhas entre esses códigos e a combinação dos elementos mantidos em uma configuração de conjunto bem precisa, que resulta da interação entre opções cinematográficas e opções extracinematográficas. Esta configuração é, pois, um sistema textual, visto que apresenta exatamente os caracteres que os capítulos precedentes atribuíam ao sistema de cada filme; a diferença é que ela se liga a um grupo de filmes, e não mais a um filme; é o texto que mudou de dimensões: a análise optou por considerar o conjunto dos *westerns* clássicos como formando um vasto texto único e contínuo. (1980, p. 146)

Assim, quer lhe emprestemos o nome de “subcódigo cinematográfico”, “gênero” ou simplesmente “classe de filmes” (ibid., p. 154), a categoria composta pelos filmes de longa-metragem de suspense caracteriza-se por uma estrutura narrativa análoga à do conto literário. Nela, o narrador discorre sobre duas histórias, alternando focos narrativos e pontos de vista, velando e revelando diferentes elementos, conforme o efeito que queira construir.

Ainda seguindo a orientação de Metz, se pensarmos em um grupo de filmes como um grande texto a ser considerado para fins de análise crítica e/ou teórica, talvez o conjunto da obra de Alfred Hitchcock nos forneça a exemplificação perfeita do que seja o longa-metragem de suspense. Por paradoxal que possa parecer, no entanto, a mesma obra que reforça essa classificação, trata de demonstrar a hibridez que permeia a noção de gêneros cinematográficos, pois ainda que o suspense seja “dominante”, adaptando Roman Jakobson (2008), o flerte com outros subcódigos cinematográficos é evidente: em *Rebecca* (1940) e *Psicose* (1960) temos diversos elementos que nos remetem aos filmes de terror; *Um Corpo Que Cai* (1958) dialoga com o filme de detetive; *Cortina Rasgada* (1966) e *Topázio* (1969) evocam os filmes de espionagem, e assim por diante.

O público de cinema, alheio às dificuldades da categorização fílmica, costuma rotular como “suspenses” obras que desenvolvem em torno a e a partir de um mistério. Para o aclamado “mestre do suspense”, no entanto, mistério e suspense são elementos distintos que podem ou não coexistir, não raro sendo até mesmo mutuamente excludentes, já que:

[Hitchcock] Na forma originária do suspense, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes. Do contrário não há suspense (...) Não esqueça que para mim o mistério é raramente um suspense; por exemplo, num *whodunit*¹⁷ não há suspense mas uma espécie de interrogação intelectual. O *whodunit* suscita uma curiosidade destituída de emoção; ora, as emoções são um ingrediente necessário ao suspense. (TRUFFAUT, 2004, p.75-6)

Seguindo a mesma linha, outra confusão que Hitchcock apressa-se a desfazer, em sua célebre e reveladora entrevista a François Truffaut, é a aproximação entre suspense e surpresa.

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é freqüente que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a platéia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A platéia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma — há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: "Vocês não deveriam contar

¹⁷ O *whodunit*, contração de “*who has done it?*” (“quem fez isso?”) é uma obra narrativa desenvolvida em torno a um enigma: “Quem matou?”.

coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir". No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota. (ibid, p. 77).

Percebe-se, com isso, que o suspense hitchcockiano também se pauta pela dupla narrativa: para construir o suspense, o narrador (câmera) deverá mostrar, paralelamente aos fatos da história principal, a colocação da bomba embaixo da mesa, ou a sugestão de que algo similar possa ter sido feito sem o conhecimento dos personagens sob ameaça; a partir disso, o suspense irá se desfazer em choque ou alívio, conforme a bomba exploda ou não. Entretanto, se a colocação da bomba ou iminência de uma ameaça não for sequer insinuada pelo narrador, não haverá tensão alguma na cena, e a surpresa com a explosão será apenas um susto.

Indo ainda além em sua explanação acerca de sua concepção de suspense, Hitchcock deixa claro que esse estilo narrativo deriva exclusivamente da construção do enredo, e não da psicologia dos personagens e das reações de simpatia ou antipatia a que podem dar margem, muito embora tais elementos possam intensificar a experiência “catártica” do suspense.

[Hitchcock] Na situação clássica da bomba que explodirá numa determinada hora, é o medo, o temor por alguém [que estabelece o suspense], e esse medo depende do grau de intensidade com que o público vai se identificar com a pessoa em perigo. Poderia ir mais longe e dizer que, na velha situação da bomba, exposta como convém, você poderia ter um grupo de gângsteres em volta da mesa, um grupo de homens maus...

[Truffaut] ...por exemplo a bomba dentro da pasta, como durante o atentado de 20 de julho contra Hitler?

[Hitchcock] É, e nem mesmo nesse caso, não creio que o público diria: "Ah! que bom, eles vão ficar todos esmigalhados", mas sim: "Tomem cuidado, tem uma bomba". O que isso significa? Que a apreensão da bomba é mais forte do que as noções de simpatia ou antipatia por personagens. Mas não creia que isso venha unicamente da bomba como objeto especialmente temido. Tomemos outro exemplo, o de uma pessoa curiosa que penetra no quarto de outra e vasculha as gavetas. Você mostra o dono do quarto que sobe a escada. Depois retorna à pessoa que vasculha e o público tem vontade de lhe dizer: "Cuidado, preste atenção, ele está subindo a escada". Portanto, uma pessoa que vasculha não precisa ser um personagem simpático, o público sempre sentirá apreensão por ela. Evidentemente, se a pessoa que vasculha for simpática, você redobrará a emoção do espectador, por exemplo com Grace Kelly em *Janela indiscreta*. (ibid, p. 76-7)

Depreende-se disso que, a exemplo da contística de Poe, o suspense de Hitchcock se estabelece a partir de uma prévia e meticulosa preparação de um efeito, o qual é levado a cabo através de uma narrativa cuidadosamente montada de forma a manter a tensão entre duas histórias paralelas e complementares. Com isso, o diretor britânico e seu antecessor norte-americano parecem opor-se diametralmente aos postulados românticos de Walter Benjamin, para quem:

Para o conhecimento de uma forma artística ou de uma obra de arte não se revela de maneira alguma frutífero tomar em consideração aqueles a quem ela se dirige! Assim é, não só porque qualquer relação com determinado público ou com os seus representantes significa um desvio desnecessário, mas também porque o próprio conceito ou noção de um público “ideal” prejudica todas as discussões teóricas sobre a arte, pois estas devem apenas aceitar e ter como pressuposto a existência e a essência do humano. (...) Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura se limita em termos do seu possível espectador, nenhuma sinfonia se reduz àquilo que o seu auditório consegue ouvir. (1979, p.38)

Além de destacarem o labor metuculoso, racional e técnico da criação artística, Hitchcock e Poe enfatizam que a finalidade única de tal operação é justamente causar reações específicas em seus públicos. Ou seja, para eles, a obra somente se completa e se realiza em sua totalidade quando fruída e efetivamente compreendida. Embora ambos os criadores estejam em consonância com o princípio norteador da chamada Estética da Recepção (cf. Robert Jauss e Wolfgang Iser), é interessante ressaltar como as concepções preconceituosas acerca de seus meios de expressão artística distorceram a percepção da riqueza de suas obras. Isso porque a preocupação com o efeito final sobre o leitor rendeu a Poe a posição mais elevada na história do conto ocidental e das teorizações teórico-críticas a seu respeito. Já essa mesma preocupação com o público, o zelo por sua compreensão e satisfação relegaram o conjunto da obra hitchcockiana, por muitos anos, à desonrosa categoria de produção comercial massificada e desprovida de valor artístico, situação que se inverteu, mesmo nos Estados Unidos, somente após a validação por François Truffaut e demais críticos do prestigiado periódico francês *Cahiers du Cinéma*.

Ressalte-se, no entanto, que não há como negar o forte pendor comercial dos filmes de Hitchcock, seja pela razão explicitada acima, seja pelo fato de o diretor ter transformado até mesmo sua figura em produto e chamariz para sua produção cinematográfica, como analisaremos de forma mais pormenorizada quando da análise de seu estilo cinematográfico. Como vimos, no entanto, boa parte das críticas feitas a Hitchcock

nesse sentido foram mero resultado do desprestígio do cinema como expressão artística ou mesmo da inexistência de critérios e referenciais adequados à análise do fílmico e do cinematográfico. Hoje, felizmente, a atribuição do *status* de autor a Hitchcock já não é questionada, seu talento sendo reconhecido e admirado tanto em relação aos aspectos fílmicos e estéticos de sua obra, quanto pela maestria com que manipulava seu público por meio de recursos extra-textuais.

Em seu estudo acerca da obra de Alfred Hitchcock, Heitor Capuzzo apresenta uma interessante análise da dicotomia arte x indústria, que por tantos anos pautou as discussões acerca do cinema, alimentando acirradas disputas; para o pesquisador, essa é uma questão superada, pois o cinema é e não pode deixar de ser, ao mesmo tempo, arte e indústria.

Padrões técnicos como velocidade de projeção, bitola, sistema de leitura sonora e duração média das sessões, serviram como elementos de sustentação de um sistema de produção, distribuição e exibição que interferiram no tipo de produto a ser veiculado. E mesmo um cinema de ruptura, que procure expressar novas e mais amplas questões estéticas e temáticas, não consegue fugir totalmente aos padrões da indústria. Apesar de propor horizontes mais complexos, esse segmento da produção acaba sendo absorvido pela indústria que aparentemente o marginaliza.(...)

Não é possível classificar os filmes como produtos industriais ou artísticos. Esses termos nem sempre são antagônicos, pois muitos cineastas que inicialmente foram absorvidos pela história e pela crítica como artesãos de um rígido esquema industrial, com o passar do tempo tiveram seus filmes reclassificados como parte do melhor que o cinema já produziu. (CAPUZZO, p.11)

Percebe-se, com isso, que o reconhecimento das qualidades estéticas do cinema passa, necessariamente, pela aceitação de que tecnologia e maquinário já não são conceitos estranhos ao universo artístico. Entretanto, a introdução de tantos e tão variados equipamentos na produção de um filme cinematográfico suscitou uma profunda revisão de conceitos quanto ao que seja obra de arte. Nesse contexto, uma das manifestações de maior impacto e alcance foi célebre ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, originalmente publicado por Walter Benjamin em 1936. Em sua seminal reflexão acerca dos efeitos da reprodutibilidade de obras de arte em larga escala, o filósofo salienta que a maior parte do *valor estético* atribuído às obras deriva de sua *unicidade* e *aura*, as quais são conferidas pelo *hic et nunc*. Com isso, as obras sujeitas à reprodução em larga escala perdem seu valor de culto, passando a ter apenas um valor de exposição. Diante de tal revolução, Benjamin vê a fotografia e o cinema como casos extremados de substituição da aura pela exposição.

No teatro, é o ator em pessoa que, em definitivo, apresenta diante do público sua própria atuação artística: já a atuação do ator cinematográfico exige a mediação de todo um mecanismo. Decorrem desse fato duas consequências. O conjunto de aparelhos que transmite ao público a atuação do artista não é obrigado a respeitá-la integralmente. Sob a direção do *cameraman*, à medida que se executa o filme, máquinas se aprestam diante dessa atuação. Tais sucessivas tomadas de posição constituem os materiais com os quais, em seguida, será feita a montagem definitiva do filme. Ela contém um certo número de elementos móveis, que a câmara deve reconhecer com esse caráter, sem falar dos dispositivos especiais como os grandes planos. A atuação do intérprete, assim, é submetida a uma série de testes ópticos. Esta é a primeira das duas consequências resultantes da necessária mediação dos aparelhos entre a atuação do ator e o público. A segunda decorre do fato de o intérprete cinematográfico, não apresentando suas atuações pessoalmente, não ter, a exemplo do ator de teatro, a possibilidade de adaptar sua representação, enquanto ela se processa, às reações dos espectadores. O público encontra-se, assim, na situação de um expert cujo julgamento não é alterado por nenhum contato pessoal com o intérprete. Só penetra intropicamente no ator penetrando intropicamente no aparelho. Assume, portanto, a mesma atitude que esse aparelho: faz passar um teste. Ora, os valores de culto não podem se submeter a tal atitude. (BENJAMIN, 2000, p. 235-6)

A intermediação tecnológica que fragmenta e rearranja a representação, sobrepondo-se mesmo a ela, caracterizaria o cinema como expressão desprovida de *aura* e, conseqüentemente, de valor artístico.

Aí ocorre uma situação que pode ser assim caracterizada pela primeira vez — e isso é obra do cinema — o homem deve agir, seguramente com toda sua pessoa viva, e todavia privada de *aura*. Pois sua *aura* depende do seu *hic et nunc*. Ela não suporta reprodução alguma. No teatro, a *aura* de Macbeth é inseparável da *aura* do ator que desempenha o papel, tal como ela é sentida pelo público vivo. A filmagem no estúdio tem como peculiaridade o fato de substituir o público pelo aparelho. A *aura* dos intérpretes necessariamente desaparece e, com ela a dos personagens que representam. (ibid., p. 237)

Embora não reste dúvida de que a visão benjaminiana acerca do cinema seja um tanto desabonadora e de que tenha contribuído consideravelmente para o questionamento acerca de seu *status* de arte, deve-se admitir que ela é muito bem fundamentada e, acima de tudo, coerente. Para um filósofo que recorta o mundo, e a arte, a partir dos conceitos de *aura* e de uma *língua pura*, para quem uma obra de arte jamais tem sua existência e significação justificadas ou moldadas em função de seu público, é perfeitamente natural que a revolução

trazida pelo cinema nas formas de produção e apreciação da representação artística tenha acarretado um reexame do conceito de arte e de sua função social.

Além disso, conforme salienta Luiz Costa Lima no comentário anexo ao texto em questão, a concepção do cinema apresentada por Benjamin é historicamente datada, estando circunscrita ao cinema que ele conheceu, ainda muito incipiente e superficial se comparado aos sofisticados textos que viriam a criar Godard, Bergman, Antonioni, entre outros, textos esses cuja fruição demanda certo labor interpretativo e não mais a observação passiva e/ou distraída. Mesmo assim, Benjamin, visceralmente avesso a toda forma de totalitarismo, reconhece diversos pontos positivos tanto no cinema quanto na instauração de uma cultura de massa, apenas reiterando que, para que se possa criticá-los, há que se compreendê-los de fato.

(...) a arte enfrentará as mais importantes [tarefas] a partir de quando puder mobilizar as massas. É o que faz atualmente por meio do cinema. Essa forma de recepção mediante o divertimento, cada vez mais evidente hoje em todos os domínios da arte, e que é em si mesma um sintoma de importantes modificações nos modos de percepção, encontrou no cinema seu melhor campo de experiência. Por seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de recepção. Se ele rejeita basicamente o valor cultural da arte, não é apenas porque transforma cada espectador em especialista, mas porque a atitude desse especialista não exige de si nenhum esforço de atenção. O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai. (ibid., p. 252)

Não resta dúvida, portanto, de que qualquer apreciação séria do cinema deve levar em consideração que, diferentemente das artes que o precederam, sua significação deriva da combinação de elementos tecnológicos, estéticos, narrativos, econômicos e sociais. Ignorar, subestimar ou mesmo superestimar qualquer uma de tais instâncias leva a juízos distorcidos e parciais. Nesse sentido, um dado filme *hollywoodiano* não é, por definição, cinematograficamente inferior a um “filme de arte”; pode ser que se apresente esteticamente pobre e narrativamente previsível, mas, muito provavelmente, tais pontos fracos serão compensados pela alta qualidade de som e imagem, pelos efeitos empregados por meio de tecnologia de ponta, por uma campanha de marketing e um contrato de distribuição que garantirão uma penetração e influência raras vezes experimentada por filmes de orçamentos mais modestos, em que pesem suas qualidades estéticas. Com isso, mesmo quando a dimensão estética se mostra limitada, mesmo o mais comercial dos filmes pode lograr tecer um interessante e rico texto cinematográfico, ancorando essa percepção na proposta de

Christian Metz (1980, p. 150) para um estudo do cinema como um *texto* que extrapola o filme.

Não bastasse isso, a busca por atrair, hipnotizar, prender e agradar o espectador, questão primordial para um filme orientado pelos resultados de bilheteria, é também uma preocupação norteadora de muitos artistas consagrados em meio artísticos de *status* há muito reconhecido, a exemplo do próprio Poe. Certamente devemos refletir acerca da exacerbada mercantilização da arte e da cultura; não devemos esquecer, no entanto, que se não fosse por tal fenômeno, os artistas continuariam a criar sob regimes de mecenato que lhes garantissem a sobrevivência, mas, por outro lado, pudessem tolher sua liberdade criativa e expressiva aqui e ali. Também é preciso levar em consideração que a aceitação ou não de uma obra pelo público é um fenômeno sócio-cultural de natureza incerta, não configurando critério seguro para uma análise crítica.

Sendo assim, mesmo que um filme tenha toda sua criação pautada por aquilo que o diretor ou o estúdio pensam ser do agrado do público-alvo, garantindo o sucesso comercial e o retorno do investimento, isso não o invalida como obra de arte. Não vemos como demérito, portanto, o fato de o longa-metragem de suspense ser um tipo de filme essencialmente orientado pelas reações do espectador. Em larga medida, o que sua indústria persegue são fórmulas narrativas que garantam que, assim, como o leitor ideal de Poe, o espectador não levante de sua poltrona antes do final. Se tal exercício criativo se mostra, a um só tempo, narrativamente sofisticado e economicamente rentável, tanto melhor. Não por acaso, Alfred Hitchcock foi um dos diretores que mais contribuiu para o estabelecimento de tais “fórmulas de sucesso” a partir da metódica observação de critérios narrativos deliberadamente escolhidos para comporem seu “estilo” pessoal de narrar.

3.2 O estilo hitchcockiano

É bastante comum, no âmbito dos Estudos Literários, a afirmação de que a vida de um autor não lhe explica a obra. Certamente essa máxima constitui uma tentativa coerente e acertada de se refrear ímpetus biografistas por parte de leitores menos versados em teoria literária, visto que são grandes as tentações de se confundir narrador com autor e de se converter narrativas originalmente ficcionais em autobiografias. Nesse cenário, um dos

exemplos mais recorrentes é William Shakespeare, pois, passados quatro séculos desde sua vida e produção teatral, ainda se mantém a disputa entre aqueles que defendem a autenticidade da identidade do gênio de Stratford e aqueles que julgam impossível que o autor de obras da envergadura de *Hamlet* ou *King Lear* possa ter sido um simples rapaz do interior detentor de uma educação formal mediana, se tanto.

Aparentemente, não há razão alguma para se imaginar que o mesmo não seja válido para os Estudos de Cinema. No caso específico de Alfred Hitchcock, muito já se falou e especulou sobre aspectos de sua obra que podem ser relacionados à sua rígida formação católica e seus arraigados princípios de pecado, culpa e punição. Sendo o cinema também uma indústria que se alimenta, entre outros elementos, da notoriedade de seus artistas, em especial atores e diretores, as biografias destes são constantemente invocadas e, inevitavelmente, aqui e ali, alimentam especulações críticas acerca de suas obras. Sem dúvida alguma, a obra de Hitchcock é um prato cheio para análises psicológicas, um *texto* tão coeso e coerente que lhe rendeu o qualificativo de autor, mas ao mesmo tempo recheado de uma violência e tensão que contrastam com a imagem afável, bonachona e divertida que “Hitch” sempre cultivou. Mesmo François Truffaut, conceituado crítico e diretor de cinema, grande admirador da técnica hitchcockiana, mas também um amigo próximo que soube identificar as neuroses do colega britânico, cede à curiosidade quanto aos aspectos sombrios da obra e sua relação com a vida.

Quando, adolescente, percebeu que seu físico o colocava à margem, Hitchcock retirou-se do mundo e o olhou com uma severidade inaudita. Se digo que praticou o cinema como uma religião, não é um exagero, e aliás neste livro ele profere pelo menos duas vezes a seguinte expressão: "Quando as portas pesadas do estúdio se fecharam atrás de mim..." (...) Em outras palavras, o que me interessa não é tanto a aparição ritual de Hitchcock cruzando em rápidas vinhetas cada um de seus filmes, mas são os momentos em que creio ver expressas as suas emoções pessoais, toda a sua violência contida sendo enfim liberada. (...) Esse homem que o medo impeliu a contar as histórias mais terríficas, esse homem que se casou virgem aos 25 anos e nunca conheceu outra mulher além da sua, sim, só esse homem foi capaz de representar o assassinato e o adultério como escândalos, só ele sabia fazê-lo e só ele tinha o direito de fazê-lo. (TRUFFAUT, 2004, p. 344-5)

Entretanto, por interessantes e mesmo reveladores que sejam tais fatores psicológicos e/ou ideológicos, acreditamos que sua influência na obra hitchcockiana ficou restrita a aspectos mais superficiais, como a escolha de temas e a predileção pelo medo como *efeito*,

mas não os julgamos determinantes de seu estilo, pois este está calcado na estrutura narrativa, como trataremos de demonstrar. Nesse sentido, já se anuncia aqui um primeiro ponto de contato com Edgar Allan Poe: enquanto tanto os leitores/espectadores não especializados quanto a crítica tendem a associar o estilo desses autores à recorrência de temas, símbolos e elementos estéticos sombrios, góticos e assustadores, a leitura crítica mais detalhada irá perceber que seu diferencial está na construção narrativa, tanto que o estilo se mantém reconhecível também em textos não pontuados pelo gótico, de atmosfera menos opressiva ou mesmo cômicos, a exemplo de *A Carta Furtada* (Poe) e *O Terceiro Tiro* (Hitchcock).

Existem, no entanto, elementos da biografia de Hitchcock que nos parecem relevantes para uma compreensão de suas escolhas narrativas. Certamente, são muitas e variadas as causas que levam um indivíduo a ingressar no universo cinematográfico. Diferentemente da literatura, mas de maneira análoga ao teatro, as muitas portas de entrada que o cinema oferece, dada a quantidade e variedade de tarefas que, somadas, contribuem para a produção de um filme, podem, sim, constituir um fator determinante na construção de uma carreira cinematográfica. Isso porque a atuação profissional no cinema, geralmente, está fortemente vinculada a conhecimentos técnicos das diferentes fases e instâncias da produção fílmica, e tal conhecimento é sempre resultante de experiências profissionais, do contato com a técnica própria de e específica a cada segmento desse fragmentado processo criativo. Por exemplo: uma atriz que tenha ingressado no universo cinematográfico como figurinista, possivelmente terá, ao longo de toda sua carreira, uma atenção especial para com o figurino de suas personagens; da mesma forma, é natural que um ator que decida atuar atrás da câmera, dirigindo, tenda a dar grande ênfase à interpretação, o que poderá redundar em maior liberdade de atuação e improviso ou, inversamente, recaia em um controle despótico sobre a ação dos ex-colegas.

Hitchcock entrou para o mundo cinematográfico de forma voluntária e premeditada, pois era um grande admirador da arte, em especial de seus aspectos técnicos, o que já chama a atenção, posto que a maioria dos jovens que se deixam encantar pela sétima arte em geral cedem aos encantos do *star system*, com seu forte apelo de fama e fortuna, e pouco conhecem da intrincada produção fílmica. Ainda na era do cinema mudo, seu primeiro trabalho na área foi como ilustrador das legendas que substituíam os diálogos dos personagens, função aparentemente pequena e desprovida de sofisticação técnica, mas que garantiu ao jovem Alfred uma apurada percepção e compreensão do fazer fílmico e das potencialidades da linguagem cinematográfica.

[Hitchcock] (...) Fui trabalhar no estúdio, no serviço de montagem. O chefe desse serviço tinha dois escritores americanos sob seu comando, e quando se terminava um filme o chefe montador escrevia as legendas ou reescrevia as do roteiro original: porque nessa época, graças à utilização das legendas narrativas, podia-se desfigurar totalmente a concepção do roteiro.

[Truffaut] Ah, é?

[Hitchcock] Exatamente, pois o ator fazia de conta que falava e o diálogo vinha em seguida, num letreiro. Podia-se fazer o personagem dizer qualquer coisa, e graças a esse processo muitas vezes se salvaram filmes ruins. Se um drama tinha sido mal filmado, mal interpretado e estava ridículo, então se escrevia um diálogo de comédia e o filme virava um grande sucesso porque era considerado uma sátira. Podia-se realmente fazer qualquer coisa... Pegar o fim de um filme e colocá-lo no início... é, tudo era possível. (TRUFFAUT, 2004, p.35)

Nessa época (década de 20), a indústria do cinema ainda não contava com uma grande quantidade de profissionais altamente especializados. Na verdade, a própria noção de especialização nessa área era diferenciada, pois todo aquele universo era ainda muito recente e em franca evolução, de forma que aqueles que tivessem talento, curiosidade e vontade de aprender prosperavam sem impedimentos. Em pouco tempo, Hitchcock passou a ser incumbido de filmar cenas extras onde não havia figuração. A partir dali, o jovem aprendiz passou a exercitar a confecção de roteiros cinematográficos adaptados de romances e novelas que lia avidamente. Passados apenas dois anos de seu ingresso no mundo do cinema, Hitchcock chega ao posto de assistente de direção. Por mais alguns anos, trabalharia ainda como roteirista e diretor de arte, conquistando a posição de diretor em 1925 com *The Pleasure Garden*, uma produção anglo-alemã.

A despeito de sua rápida ascensão, certamente digna de nota, o percurso inicial de Hitchcock na indústria cinematográfica merece destaque, no âmbito desta pesquisa, por evidenciar a origem de dois de seus traços estilísticos: a atenção à montagem, que, como explicitado na citação acima, tem o poder de subverter completamente a concepção original do filme, e o zelo pela confecção do roteiro. Tais características, Hitchcock manteria até o fim de sua carreira, relegando o papel dos atores ao mesmo patamar de relevância que conferia ao cenário e demais objetos de cena, o que permite uma compreensão um tanto menos desabonadora da polêmica afirmação, a ele atribuída, de que “Atores são como gado”. Embora Hitchcock tenha trabalhado com alguns dos mais consagrados atores de seu tempo, a criação de cenas e personagens memoráveis em seus filmes foi, quase sempre, fruto das orientações do diretor nas tomadas e na edição, instâncias em que manipulava a

expressividade dos traços e olhares dos atores, e não, como se poderia imaginar, por uma dramaturgia especialmente desenvolvida por parte destes. O amadurecimento de tal controle sobre a interpretação permitiria ao diretor escalar para os cobiçados papéis de Melanie Daniels, protagonista de *Os Pássaros* (1963), e *Marnie* (1964) a novata Tippi Hedren, à época uma modelo e atriz de comerciais sem qualquer experiência significativa no cinema.

Ainda em 1925 e na Alemanha, Hitchcock dirigiria *The Mountain Eagle*, filme lançado em 1926 e, posteriormente, desaparecido, fato que talvez o diretor não tenha lamentado muito, tendo em vista sua má opinião acerca da obra. Independentemente da opinião de Hitchcock acerca de seus dois primeiros filmes, o fato é que ambos lhe proporcionaram experiências que viriam a influenciar suas obras-primas futuras. Tendo iniciado sua carreira como diretor em solo germânico na década de 20, Hitchcock absorveu muito da estética expressionista que marcou o cinema alemão nesse período, como observa Donald Spoto em sua análise do terceiro filme dirigido por Hitchcock, *O Inquilino*¹⁸, de 1926.

The film's series of silent shrieks recall Edvard Munch's famous painting, and the expressionist lighting, severely raked sets, disturbing mirror reflections, angular shadows and dizzying staircase shots were clearly influenced by Hitchcock's work with German movie technicians and his observation of other directors in Germany the previous year. (SPOTO, 1992, p. 8)

Mais do que o retorno à Inglaterra e a assimilação de elementos expressionistas, *O Inquilino* marca o nascimento do estilo “hitchcockiano”, como diagnosticado pelo próprio diretor.

[Hitchcock] *O inquilino sinistro* foi o primeiro filme em que tirei proveito do que havia aprendido na Alemanha. Nesse filme, todo o meu enfoque foi de fato instintivo, foi a primeira vez que exerci meu próprio estilo. Na verdade, pode-se considerar que *O inquilino sinistro* é meu primeiro filme. (TRUFFAUT, 2004, p. 49)

Embora reconheça que *O Inquilino* marca o início do aprimoramento de seu estilo pessoal, Hitchcock não deixa claro a quais elementos está se referindo, mas são muitos os pontos de contato entre esse filme mudo e em preto e branco e algumas de suas obras mais recentes, amadurecidas e conceituadas. Além dos elementos expressionistas enumerados

¹⁸ Título original: *The Lodger: A story of the London fog*. A versão brasileira em DVD tem o título *O Inquilino*, mas a obra de Truffaut (2004) registra o título *O Inquilino Sinistro*, o qual não foi encontrado em versões disponíveis em vídeo.

acima, também a temática já se anuncia “hitchcockiana”: em meio a uma onda de crimes perpetrados por um assassino em série, um homem misterioso aluga um quarto na modesta casa onde moram uma jovem e seus pais; por ser loira, a jovem é uma vítima em potencial do perigoso assassino, mas isso não a impede de aproximar-se do reservado e estranho inquilino, o que causa o ciúme de seu namorado, detetive responsável pela investigação dos assassinatos em série; o comportamento incomum do inquilino e algumas coincidências, somados ao ciúme e temor pela vida de sua amada, levam o detetive a ordenar a prisão do suspeito, mas este foge com a ajuda da jovem; perseguido pela polícia por ruas sombrias de Londres, o inquilino acaba sendo quase linchado por populares sequiosos de vingança, sendo salvo pela notícia de que um novo crime do assassino em série acaba de ser cometido.

[Truffaut] De fato, tudo isso faz de *O inquilino sinistro* o primeiro filme hitchcockiano, a começar pelo tema, que se tornará o tema de quase todos os seus filmes: o homem acusado de um crime que ele não cometeu.

[Hitchcock] É que o tema do homem acusado injustamente proporciona aos espectadores uma sensação maior de perigo, pois eles se imaginam mais facilmente na situação desse homem do que na de um culpado que está fugindo. Sempre levo o público em consideração.

[Truffaut] Em outras palavras, esse tema satisfaz no público o desejo de assistir ao espetáculo de episódios clandestinos e também o desejo de se identificar com um personagem próximo de si mesmo. O tema de seus filmes é o homem comum mergulhado em aventuras extraordinárias... (ibid., p. 53)

Mais relevante para os fins desta pesquisa, no entanto, *O Inquilino* aponta também o nascimento do suspense hitchcockiano que aqui identificamos como fruto de uma estrutura narrativa dupla, análoga à do conto literário. Embora singela, se comparada aos grandes suspenses que viria a alimentar, a trama de *O Inquilino* nos apresenta a história de um homem inocente injustamente acusado de um crime; paralelamente, no entanto, temos o desenrolar de uma história de um homem obcecado pelo desejo de vingar a morte da irmã pelo assassino com quem, ironicamente, acaba sendo confundido. É apenas ao chegarmos ao final que percebemos que os fatos e eventos da narrativa que levantam as suspeitas sobre o inquilino são, na verdade, indícios da história velada: seu desconforto diante de imagens de jovens loiras, mas, ao mesmo tempo, seu apego à filha de seus anfitriões; seu constante nervosismo e tristeza, a foto de uma das primeiras vítimas do assassino e um mapa dos locais dos crimes encontrados entre seus pertences, todos esses elementos que o condenam em um primeiro momento, em outro o tiram da condição de algoz para apresentá-lo como vítima.

É interessante ressaltar, no entanto, que o fim desejado por Hitchcock não era esse, mas a consciência das reações do público face às estrelas do cinema o leva a aceitar um final mais convencional.

[Truffaut] Na verdade, o herói era inocente, não era o Vingador.

[Hitchcock] Era essa a dificuldade. O ator principal, Ivor Novello, era um astro do teatro na Inglaterra. Aí está um dos problemas que devemos enfrentar com o *star system*: volta e meia a história fica comprometida porque a estrela não pode ser um vilão.

[Truffaut] Seria preferível que o personagem fosse de fato o Vingador?

[Hitchcock] Não necessariamente, mas numa história desse tipo gostaria que ele fosse embora, de noite, e que jamais conseguíssemos saber. Mas não se pode fazer isso com um herói interpretado por um astro. É preciso dizer: ele é inocente.(...)

Dezesseis anos depois, deparei-me com o mesmo problema ao filmar *Suspeita*, com Cary Grant. Era impossível fazer de Cary Grant um assassino. (ibid., p. 49)

Se nos reportarmos às teses de Ricardo Piglia (2004b), podemos perceber claramente a analogia com o conto literário. Ao aceitar o final convencional, Hitchcock optou por “resolver a tensão” entre as duas histórias da narrativa, aproximando-se das narrativas clássicas de Poe. Já se tivesse levado a cabo seu intento de não explicar o comportamento suspeito do inquilino, Hitchcock teria estabelecido um diálogo com o conto contemporâneo, concluindo uma das histórias, mas deixando a outra em aberto. Talvez a segunda opção se mostrasse mais rica à crítica cinematográfica, tendo em vista que finais em aberto dão margem a mais possibilidades interpretativas, enriquecendo sobremaneira a experiência do leitor/espectador. Mas é preciso ter em mente que o público cinematográfico, em especial na década de 20, não estava acostumado a tais exercícios narrativos e dificilmente perdoaria um jovem diretor que deliberadamente deixasse pesar dúvidas e suspeitas insolúveis sobre um personagem interpretado por um astro.

Aqui, aliás, pode-se perceber claramente que já estava presente no jovem Hitchcock a preocupação que pautaria toda a sua obra: é preciso agradar o público. Para Hitchcock, de nada adiantava contar uma excelente história ou criar um filme tecnicamente perfeito se este não oferecesse ao público uma experiência catártica. Anos mais tarde, em 1964, Hitchcock verbalizaria¹⁹ essa consciência e preocupação com a aceitação pelo público de forma direta e sem pudores: quando questionado quanto a se realizava seus filmes com um público específico em mente, Hitchcock não hesitou antes de responder que sim, que fazia seus filmes

¹⁹ Em entrevista com Huw Wheldon para o programa de televisão *Monitor*, da rede britânica BBC (HITCHCOCK, 1964).

para agradar às mulheres, tendo em vista que correspondiam a 80% do público cinematográfico. Na mesma entrevista, o diretor revelaria ainda sua busca deliberada pelo efeito catártico que o jogo de tensão e distensão da narrativa pode originar, procurando dar ao seu público preferencial “*a good cry*”, expressão que ele alega ter ouvido de uma agradecida e emocionada fã, mas que nem mesmo ele sabia dizer ao certo o que significava. Evidentemente, é bastante provável que tais fatores, tão evidentes para o diretor em uma entrevista em 1964, fossem meras intuições do jovem Hitchcock em 1926, mas, como já referido, *O Inquilino* marca o início, e não o auge, de um processo de aperfeiçoamento técnico, narrativo e estético.

Também em *O Inquilino* pode-se observar os princípios de Hitchcock quanto ao tratamento de roteiros adaptados de obras literárias. Em sua entrevista a Truffaut (2004, p. 49), Hitchcock revela que o filme foi inspirado pela peça *Quem é ele?*, a qual, por sua vez, é baseada no romance *The lodger*, de Marie Belloc-Lowndes (1913). Embora reconhecesse a primazia do texto literário como fonte, mesmo o jovem Hitchcock já exercitava a liberdade criativa e tradutória de apropriar-se das histórias para contá-las a seu modo, alterando absolutamente tudo que julgasse necessário, haja vista sua intenção, não levada a cabo, de criar um final em aberto. É interessante observar, no entanto, que essa mesma liberdade tradutória face a determinados textos constitui a razão exata por que o diretor jamais aceitou adaptar para a linguagem cinematográfica obras literárias de grande valor artístico e cultural.

[Truffaut] (...) Há em sua obra uma profusão de adaptações, mas no mais das vezes se trata de uma literatura estritamente recreativa, romances populares que você remaneja como bem entende até que eles se transformem em filmes de Hitchcock. Entre os que o admiram, alguns desejariam vê-lo se lançando em adaptações de obras importantes e ambiciosas, como *Crime e castigo*, de Dostoiévski, por exemplo.

[Hitchcock] Sim, mas jamais o farei porque, justamente, *Crime e castigo* é obra de outro. Volta e meia fala-se de cineastas que, em Hollywood, deformam a obra original. Minha intenção é não fazer isso nunca. Leio uma história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e fabrico cinema. Seria incapaz de lhe contar *Os pássaros* de Daphne du Maurier. Só o li uma vez, rapidamente. O que não entendo é que alguém se apodere totalmente de uma obra, de um bom romance que o autor levou três ou quatro anos para escrever e que é toda a vida dele. Alguém fica remexendo nisso, cercado de artesãos e técnicos de qualidade, e vira candidato ao Oscar, ao passo que o autor se dissolve no segundo plano. Não se pensa mais nele. (ibid., p. 73-4)

O posicionamento ético de Hitchcock em relação à adaptação literária para o cinema pode, de fato, ser questionado: por que razão o “respeito ao texto original”, a fidelidade, deva se aplicar às obras canônicas da literatura, mas possa ser relativizado para obras que ele, como leitor, julgue menores e meramente recreativas? Ainda que possa denotar certo preconceito ou elitismo, tal concepção tem sua lógica quando analisada pela ótica de um homem com uma incomum capacidade de conceber histórias visualmente, e não verbalmente.

[Truffaut] Isso explica por que você não filmará *Crime e castigo*.

[Hitchcock] Acrescento que, de qualquer maneira, se filmasse *Crime e castigo* não ficaria bom.

[Truffaut] Por quê?

[Hitchcock] Se você pega um romance de Dostoiévski, não apenas *Crime e castigo*, qualquer um, há muitas palavras lá dentro e todas têm uma função.

[Truffaut] E por definição uma obra-prima é alguma coisa que encontrou sua forma perfeita, sua forma definitiva?

[Hitchcock] Exatamente. E para expressar a mesma coisa de modo cinematográfico, seria preciso fazer um filme que substituísse as palavras pela linguagem da câmera, durasse seis ou dez horas, do contrário não seria sério. (ibid., p. 74)

Por fim, outra “marca registrada” de Hitchcock encontrada já em sua obra de 1926 é a introdução de uma cena breve em que o próprio diretor aparece, uma ponta, prática que, mais tarde, elevaria quase que à categoria de “assinatura visual”.

[Truffaut] Creio que é em *O inquilino sinistro* que você aparece pela primeira vez em um filme seu?

[Hitchcock] De fato, eu estava sentado na mesa de uma redação de jornal.

[Truffaut] Era uma *gag*, uma superstição, ou simplesmente prático porque você não tinha figurantes suficientes?

[Hitchcock] Era estritamente prático, eu precisava encher a tela. Mais tarde tornou-se uma superstição, e depois virou uma *gag*. Mas agora é uma *gag* bastante constrangedora, e para permitir que as pessoas assistam tranquilas ao filme tenho o cuidado de me mostrar ostensivamente nos cinco primeiros minutos da projeção. (ibid., p. 53-4)

Embora tais aparições breves, chamadas *cameos*, tenham tido uma origem prosaica e, posteriormente, tenham constituído uma brincadeira sem maiores conseqüências, seu uso continuado, paralelamente à ascensão de Hitchcock à categoria de celebridade da indústria cinematográfica, viria a ter grandes implicações narrativas. Por um lado, a superstição que demandava as “pontas” do diretor em seus filmes levou a interessantes exercícios de

cenografia, em especial em filmes ambientados em espaços confinados e com reduzido número de personagens e figurantes. A mais criativa de tais experiências talvez seja a de *Um barco e nove destinos* (1943), trama que, como sugere o título, se passa em um barco à deriva e envolve apenas nove personagens. Desafiado por essa limitação, Hitchcock encontra uma inusitada solução: a inclusão de sua fotografia em um anúncio de remédio para emagrecimento no melhor estilo “antes e depois”, o anúncio sendo ostensivamente mostrado em um jornal que os passageiros do barco têm a bordo.



Figura 2

Por outro lado, o conhecimento da “brincadeira” dos *cameos* por parte do público, somado à popularidade de “Hitch”, aumentada significativamente por sua atuação também na televisão com a série *Alfred Hitchcock Presents*, a partir de 1955, deram origem um “jogo de esconde-esconde” entre o criador e seu público. Ainda que esse jogo possa ter estreitado significativamente os laços entre o diretor e seus admiradores, ajudando-o a aumentar ainda mais sua popularidade, a venda de ingressos e o retorno financeiro de suas produções, Hitchcock acabou por perceber que a brincadeira comprometia seriamente a manutenção do suspense, o que o levou, então, à medida de mostrar-se ostensivamente no início do filme. Por meio desse artifício narrativo, o diretor não desapontava sua platéia, dando continuidade ao jogo, mas, ao mesmo tempo, evitava que seus espectadores deixassem de prestar atenção à trama para tentar localizar sua rápida e inócua aparição.

A prática dos *cameos*, inaugurada ainda em 1926, também nos permite pontuar o caráter ostensivamente comercial do cinema hitchcockiano. Evidentemente, já houve outros

diretores que, por diversas razões, realizaram breves aparições em seus próprios filmes; nenhum deles, no entanto, fez dessa prática um exercício de autoria e de popularização de sua imagem. Somando-se a isso a ênfase dada ao nome do diretor quando do lançamento de suas obras, bem como o uso de fotografias ou do célebre desenho de sua silhueta em cartazes em que rivalizava em visibilidade com as estrelas contratadas, percebe-se que Hitchcock criou um personagem de si mesmo, o qual empregou em seu texto cinematográfico com incomum talento para o *marketing*.

Retornando a *O Inquilino*, é realmente interessante, e talvez até inusitado, que tantos elementos do aclamado estilo hitchcockiano – um estilo amadurecido e consolidado ao longo de cerca de cinquenta anos – já se anunciem de forma tão evidente em sua terceira experiência como diretor, ainda mais em se tratando de um filme mudo e sem os recursos tecnológicos que, posteriormente, Hitchcock aprenderia a manipular para a criação dos efeitos desejados. Entretanto, é exatamente nesse aparente paradoxo que está a chave para a compreensão do suspense hitchcockiano: o advento do filme sonoro pouco acrescentou ao estilo do mestre do suspense, pois suas histórias são contadas de forma essencialmente visual, o som e as falas devendo ser relegados à composição da atmosfera.

[Wheldon] When you talk about putting bits of film together and then creating, in terms of what you call “pure cinema”, the sequence that you’re going for, I can imagine that it must have a bit of a shock to you personally when “talkies” came?

[Hitchcock] Well, the only thing wrong with the silent picture was that mouths opened and no sound came out. Unfortunately, when talk came in, the vulgarians -- the money-changers of the industry – immediately commenced to cash in by photographing stage plays. So, that took the whole thing away from cinema completely.

It’s like a lot of films one sees today, not that I see very many, but to me they are what I call “photographs of people talking”. It bears no relation to the art of the cinema, and the point is that the power of the cinema, in its purest form, is so vast because it can go over the whole world. On a given night a film can play in Tokyo, West Berlin, London, New York, and the same audience is responding emotionally to the same things.

No other medium can do this – the theatre doesn’t do it, because you’ve got different sets of people... but remember, in a film, they’re the same actors. A book is translated – how well do we know, I don’t know. The risk is, in translating even a film – what they call “dubbing”, you know – is that there’s liable to be a loss, and therefore, when one’s thinking of a film globally, the talk is reduced to a minimum. And, if possible, tell the story visually, and let the talk be part of the atmosphere. (WHELDON, 1964).

Observe-se, no entanto, que a opção pelo visual em detrimento do sonoro, ainda que possivelmente resultante do percurso profissional de Hitchcock, não constitui uma limitação de um diretor de filmes mudos que não soube se adaptar à sonorização. Muito pelo contrário, o primeiro filme sonoro de Hitchcock, *Chantagem e Confissão*, de 1929, foi realizado com maestria, apesar das muitas dificuldades. Produzido inicialmente para ser mudo, o filme já estava praticamente pronto quando os produtores decidiram incorporar o som. Anny Ondra, a atriz principal, tinha um sotaque germânico extremamente carregado, o qual teve de ser substituído com a gravação das falas dubladas por outra atriz, Joan Barry. Como as técnicas de sincronização de dublagens e imagens não existiam àquela época, a solução foi refilmar as cenas faladas de Anny Ondra com esta apenas fazendo a mímica de suas falas, enquanto a voz de Joan Barry era gravada simultaneamente em uma cabine montada no estúdio.

Por engenhoso e eficiente que tenha sido tal expediente, no entanto, não é pela mera adição de vozes e sons que o primeiro *talkie* de Hitchcock tem seus méritos. O enredo é bastante simples e, em certa medida, previsível: tentando defender-se de uma tentativa de estupro por parte de um pintor para quem posava, a jovem heroína acaba por matá-lo com uma faca. Seu noivo, detetive da Scotland Yard, é designado para o caso, vindo a encontrar pistas que a incriminam. Um chantagista confirma as suspeitas, mas morre quando é perseguido no British Museum. Não suportando mais o peso da culpa, a jovem resolve confessar seu crime e entregar-se à polícia, mas, ao chegar à delegacia, é encaminhada ao noivo, o qual a manda libertar. A despeito dessa simplicidade, no entanto, já em sua primeira incursão no cinema falado, Hitchcock demonstraria que, assim como as imagens, também os sons deveriam ser utilizados de forma estilizada a fim de contribuir para a especificidade da linguagem cinematográfica, produzindo novos efeitos e, conseqüentemente, novos significados.

In the family breakfast sequence which follows, the traumatized Alice attempts the banalities of the morning routine with her parents and a gossip neighbor who discusses the now publicized murder. "What an awful way to kill a man," whines the visitor, "with a *knife*! Now a good stiff whack over the 'ead with a brick is one thing — there's something British about that! But a *knife*? No, *knives* is not right! Now mind you, a *knife* is a difficult thing handle. Not just any *knife* will do ... a *knife* . . . and with a *knife* . . . And if you come to Chelsea, you mustn't bring a *knife*!" As the woman rambles on in this speech, Hitchcock moves his camera toward Alice's face — and simultaneously he brilliantly exploited the possibilities of sound by distorting the woman's voice on the soundtrack: we hear only the subjective impression of what Alice hears. The words seem to blur and run together and only the single word *knife*

stabs out at Alice and at us from the track. Alice's father then asks her to cut a bit of bread; she distractedly grasps a knife identical to the one (also on a plate of bread) she used to kill the artist; but just as the neighbor says "knife" one last time it seems to leap from Alice's hands and fly to the floor. (SPOTO, 1992, p. 23-24)

Através de uma estrutura análoga à dupla narrativa do conto literário, Hitchcock apresenta um diálogo banal que só ganha relevância pela constante repetição da palavra *knife* (faca), causando reações da protagonista que podemos acompanhar através da narrativa visual. Ao longo de sua carreira, Hitchcock iria ainda experimentar muitas vezes essa dissociação do significado da imagem daquele dos diálogos, como salienta Truffaut em sua leitura de *A tortura do silêncio*.

[Truffaut] (...) Há uma cena especificamente hitchcockiana, a do café-da-manhã, quando a mulher de Otto Keller serve o café a todos os padres e passa e repassa atrás de Montgomery Clift, cujas intenções ela tenta adivinhar. Por trás do diálogo inofensivo dos padres, acontece de fato alguma coisa entre Clift e aquela mulher, e compreendemos tudo pela imagem. Não conheço nenhum outro diretor de cinema que saiba fazer isso ou até mesmo que tente fazer isso.

[Hitchcock] Você quer dizer que o diálogo diz uma coisa e a imagem diz outra? É um ponto fundamental da direção. Parece-me que na vida é freqüente que as coisas aconteçam assim. As pessoas não expressam seus pensamentos mais profundos, procuram ler no olhar de seus interlocutores, e volta e meia trocam banalidades enquanto tentam adivinhar algo profundo e sutil. (TRUFFAUT, 2004, p. 202-30)

Entretanto, por mais que tenha feito excelente uso da sonoridade em sua obra (como imaginar a cena do chuveiro de *Psicose*, por exemplo, sem sua antológica trilha sonora?), Hitchcock sempre concebeu a imagem como o cerne da linguagem cinematográfica. Mais especificamente, era ao sequenciamento das imagens a partir das técnicas de montagem que o diretor atribuía o diferencial do cinema como arte, e foi com a exploração e o aperfeiçoamento desse recurso que construiu seu estilo próprio de narrar, como aludido na entrevista a Wheldon anteriormente citada.

Além da montagem, também os enquadramentos em Hitchcock viriam a ter mais significação do que páginas inteiras de diálogos. Se observarmos uma sequência do *storyboard* de *Os Pássaros*, de 1963, podemos perceber claramente a construção da narrativa – e do suspense – a partir tão somente do agrupamento das fotografias.

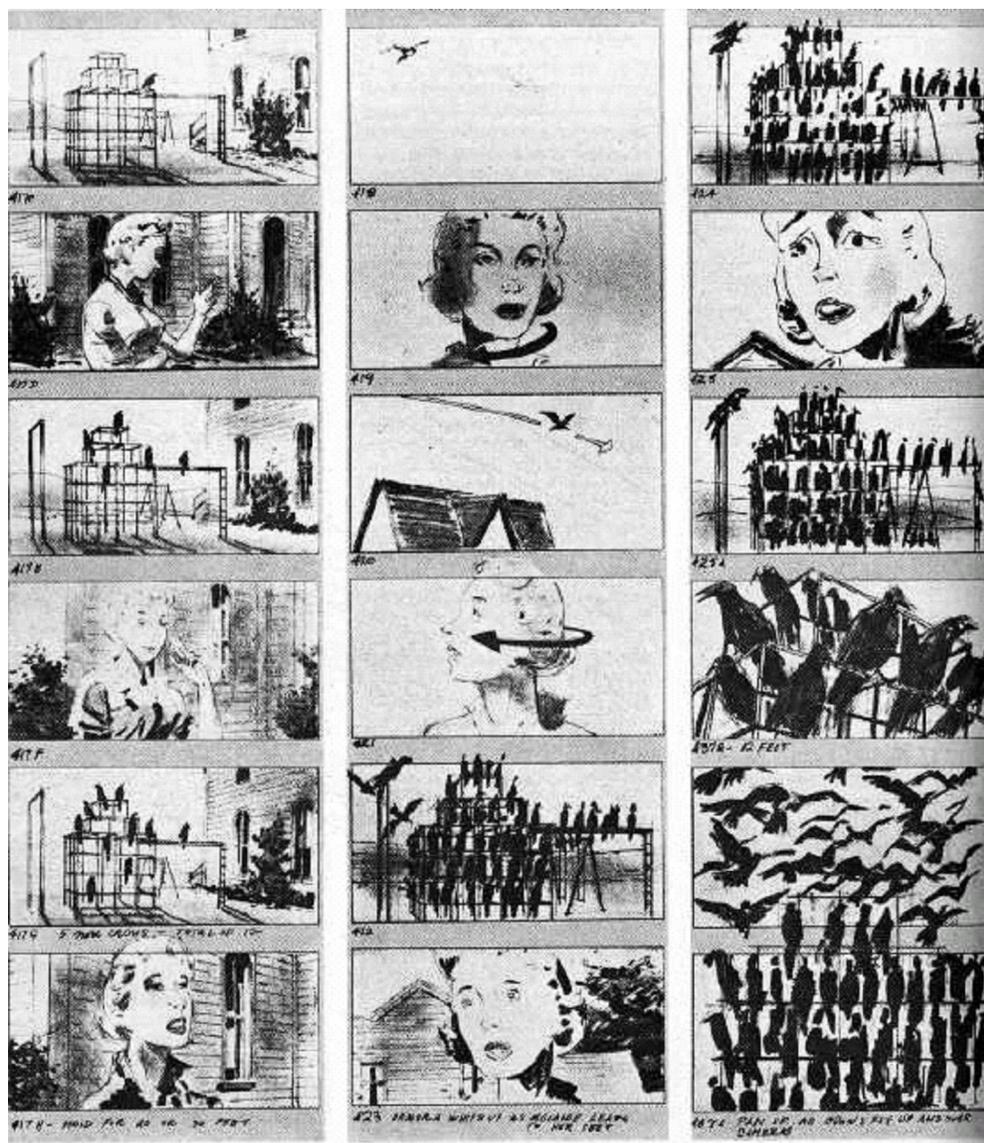


Figura 3²⁰

Ao privilegiar a montagem como elemento significativo de sua obra, Hitchcock alinha-se a Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein, cineastas russos célebres por seus experimentos narrativos que visavam explorar diferentes possibilidades de combinação de imagens, exercícios que, dentre todas as formas de expressão artística, apenas o cinema viabiliza por meio da montagem. Tal associação nada tinha de casual, no entanto, pois Hitchcock deixa clara sua adesão aos postulados formalistas dos mestres russos ao

²⁰ Disponível em <<http://doe.concordia.ca/cslp/Downloads/PDF/jobajds/Storyboarding.pdf>>. Data do acesso: 08 nov. 2007.

comentar o ponto de vista narrativo empregado em uma de suas obras-primas: *Janela indiscreta* (1954).

[Truffaut] Imagino que, no início, o que o tentou foi o desafio técnico, pagar para ver. Um único cenário imenso e todo o filme visto pelos olhos do mesmo personagem...

[Hitchcock] Exatamente, pois você tinha aqui uma possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico. Você tem o homem imóvel que olha para fora... É um primeiro pedaço de filme. O segundo pedaço mostra o que ele vê e o terceiro mostra a reação dele. Isso representa o que conhecemos como a mais pura expressão da idéia cinematográfica.

Você sabe o que Pudovkin escreveu a respeito disso, num de seus livros sobre a arte da montagem, em que contou a experiência feita por seu mestre Liev Kulechov (sic). A coisa consistia em mostrar um primeiro plano de Ivan Mosjugin e, logo em seguida, o plano de um bebê morto. No rosto de Mosjugin lê-se a compaixão. Retira-se o plano do bebê morto e coloca-se a imagem de um prato de comida. No mesmo primeiro plano de Mosjugin, agora você lê o apetite.

Da mesma maneira, pegamos um primeiro plano de James Stewart. Ele olha pela janela e vê, por exemplo, um cachorrinho que desce, dentro de uma cesta, até o pátio; voltamos a Stewart, ele sorri. Agora, no lugar do cachorrinho que desce dentro da cesta, mostramos uma moça nua que se requebra diante de sua janela aberta; voltamos ao mesmo primeiro plano de James Stewart sorridente e, agora, ele é um velho safado! (TRUFFAUT, 2004, p. 213)

O experimento narrativo de Kulechov mencionado por Hitchcock tornou-se uma referência clássica em estudos de montagem. Apesar do espantoso progresso técnico experimentado pelo cinema após tal filmagem, ainda é curioso observar quanto do significado cinematográfico pode, de fato, ser transmitido apenas a partir da justaposição e projeção a 24 quadros por segundo (qps) de imagens pré-selecionadas e arranjadas.

Figura 4²¹

Sem dúvida, a apresentação das fotografias acima em uma página impressa lhes tira muito da expressividade, deixando transparecer o que realmente são: uma série de fotografias aparentemente aleatórias e que não guardam nexos relacionais entre si; essa percepção, no entanto, se altera quando da projeção das imagens. Há que se admitir, também, que o experimento de Kulechov é ainda bastante incipiente, até pela exposição mais lenta do que os 24qps a que estamos acostumados. Hitchcock, no entanto, elevaria tal técnica a insuspeitados patamares de sofisticação, contando histórias visualmente pela justaposição de quadros independentes e forçando seu espectador a inferir as relações temporais e causais entre eles por meio do criterioso sequenciamento.

Em quase todos os seus filmes podemos encontrar cenas que, por meio da montagem, resultaram altamente expressivas a despeito das interpretações dos atores. Em *Janela indiscreta* chama a atenção o intenso uso de tal recurso, tendo em vista que toda a trama deriva das observações que o protagonista, interpretado por James Stewart, realiza a partir da janela de seu apartamento. A fábula dessa obra deu a Hitchcock uma oportunidade perfeita para exercitar sua montagem de forte influência russa, alternando uma limitada gama de

²¹ Disponível em <<http://lrduarte.com/ai/historyoffilmediting/weekone/index.html>>. Data do acesso: 07 set. 2009.

fotografias de Stewart sentado “observando a vizinhança” com os diferentes quadros que o personagem vê e recorta, como se pode observar na sequência abaixo.



Figura 5

Entretanto, é em *Psicose* (1960) que chegamos à maturidade da técnica, do suspense e do estilo hitchcockianos. Enquanto muitos filmes outrora considerados “aterrorizantes” já não causam o mesmo efeito junto a públicos mais jovens, seja porque sua linguagem, um tanto desgastada pelo uso, se tornou previsível, seja pelo aumento considerável e um tanto apelativo de elementos chocantes, nauseantes e assustadores de muitas produções mais recentes que visam causar o terror por meio do sadismo explícito e doses maciças de efeitos visuais e maquiagem, *Psicose* sobrevive como uma obra tensa e assustadora, com seu suspense “elegante” e sua alta dosagem de sugestão. Embora sejam vários os elementos que garantem a qualidade da obra, o que detalharemos em seção específica mais adiante, a antológica cena do chuveiro responde por muito de sua fama e impacto. O efeito de tal cena, por sua vez, é majoritariamente construído a partir de uma montagem acelerada para tomadas de diferentes e inusitados ângulos, como se observa no *storyboard* abaixo, intercalado com algumas das tomadas do filme.



Figura 6²²

Considerada uma cena de grande violência, tal sequência revela-se uma obra prima cinematográfica por deixar claro o poder de sugestão do processo de encadeamento de tomadas. Ao todo, a cena do assassinato compreende cerca de 75 fotografias, a contar do momento em que a personagem entra no banheiro, e dura apenas 2min12seg, dado que deixa clara a alta velocidade de sucessão dos quadros (menos de 2seg de exposição para cada). O mero sequenciamento acelerado, evidentemente, não responde por toda a qualidade da cena, pois também os diferentes ângulos assumidos pela câmera denotam a minuciosa construção de um riquíssimo texto imagético.

²² Disponível em <<http://www.hitchcockmania.it/filmografia/psycho/storyboard.htm>>. Data do acesso: 08 nov. 2009.

Por paradoxal que possa parecer, um dos assassinatos mais violentos que o cinema já retratou, quando analisado de forma pormenorizada, revela-se uma obra de sutileza. Tendo sido editada de forma a mais sugerir do que mostrar, a cena evita toda e qualquer forma de “apelação”, preservando a nudez da atriz e criando um terror psicológico intenso e duradouro. Isso porque jamais vemos a faca atingindo a atriz Janet Leigh: vemos a faca de um ângulo baixo e assumimos o ponto de vista da protagonista que está sendo atacada; vemos as reações desesperadas da atriz representando pânico e dor; por fim, vemos o sangue (na verdade, xarope de chocolate) escorrendo pelo ralo, a mão que vai perdendo a força, a cortina arrebatada, o chuveiro ainda aberto e interpretamos que ali houve um brutal assassinato, mas em momento algum efetivamente vemos os cortes que vitimam a heroína. Em outras palavras, a consciência da enorme violência de um assassinato por esfaqueamento só se realiza a partir das inferências de nexos entre as tomadas, o que fazemos de forma absolutamente automática e instintiva, levados no ritmo de uma sequência frenética, devidamente intensificada pela trilha sonora ímpar.

De certa forma, pode-se dizer que *Psicose* sintetiza muito do estilo hitchcockiano, já que em cinquenta por cento de sua duração, conforme observa Truffaut (2004, p. 287), a obra se configura como um filme mudo, com uma montagem sofisticadíssima que permite ao diretor ter o absoluto domínio sobre as reações de seu público. Não por acaso, Hitchcock sempre teve indisfarçável orgulho de sua criação:

[Hitchcock] Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. E, com *Psicose*, realizamos isso. Não foi uma mensagem que intrigou o público. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro.

[Truffaut] É verdade...

[Hitchcock] E daí vem o orgulho que sinto de *Psicose*: é um filme que pertence a nós, cineastas, a você e a mim, mais do que todos os filmes que fiz. Eu não conseguiria ter com ninguém uma verdadeira discussão sobre esse filme nos termos que estamos empregando neste momento. As pessoas dirão: "Não era uma coisa para se filmar, o tema era horroroso, os protagonistas eram pequenos, não havia personagens". Claro, mas o modo de construir a história e de contá-la levou o público a reagir de um modo emocional. (TRUFFAUT, 2004, p. 287)

Note-se que, em inúmeras entrevistas e novamente aqui, Hitchcock refere-se à manipulação da narrativa por meio da montagem e de outros elementos técnicos como sendo a essência da criação cinematográfica propriamente dita, ou seja, como “cinema puro”. Entretanto, essa mesma expressão foi adotada pelo conceituado crítico cinematográfico francês André Bazin para referir um conceito diametralmente oposto à percepção de Hitchcock. Fascinado pelo neo-realismo italiano e sua pretensa objetividade, Bazin entendia que o diferencial do cinema como forma de representação seria sua neutralidade, a não-interferência do artista na captação e representação da realidade.

Com isso, *Ladrões de bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Nada de atores, de história, de *mise-en-scène*, vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: nada de cinema. (BAZIN, 1985, p. 277)

Evidentemente, a noção de cinema puro, para Bazin, não corresponde à documentação accidental de cenas da vida, mas configura uma atitude estética que, ao contrário da concepção hitchcockiana, minimiza a ação do artista na manipulação das imagens para criação de sentidos e/ou efeitos.

Ao desaparecimento da noção de ator na transparência de uma perfeição aparentemente natural como a própria vida, responde o desaparecimento da *mise-en-scène*. Entendamo-nos: o filme de De Sica teve uma preparação demorada e tudo foi tão minuciosamente previsto quanto numa superprodução de estúdio (o que, aliás, permitiu as improvisações de última hora), mas não me lembro de um só plano no qual um efeito dramático viesse da "decupagem" propriamente dita. Esta parece ser tão neutra quanto num filme de Carlitos. Entretanto, se analisarmos o filme, descobriremos um número e uma nomenclatura de planos que não distinguem sensivelmente *Ladrões de bicicleta* de um filme comum. Mas a escolha deles tende apenas para uma valorização mais límpida do evento, com um mínimo de índice de refrigência pelo estilo. (...) Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com ângulos ou arbitrariedades da câmera, é porque ele conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que permite à arte desmascarar uma natureza que afinal se parece com ela. Por isso a impressão que nos deixa *Ladrões de bicicleta* é constantemente a da verdade. (ibid., p. 274-5)

Não deixa de ser curioso que um dos maiores críticos do cinema e um de seus grandes autores, sendo contemporâneos, tivessem visões tão distintas quanto ao que sejam a essência e o objetivo da linguagem cinematográfica. Enquanto Bazin parece buscar um cinema em que a interferência do artista seja reduzida ao mínimo, orientado por um ideal talvez um tanto

utópico de realismo, Hitchcock põe a arte a serviço do entretenimento de massa, maximizando seu controle sobre o enredo de forma a garantir boas histórias contadas de forma eletrizante. Isso porque, para ele:

What is reality? I don't think many people want reality, whether it is in the theater or films. I think it must look real, but it never must be. Because reality is something that none of us can really stand... at any time. (WHELDON, 1964)

Embora tenha dirigido filmes cômicos, como *Um Casal do Barulho* (1941) e *O terceiro tiro* (1956), e até mesmo algumas sequências do musical *Elstree calling* (1930), foi no longa-metragem de suspense que Hitchcock pôde exercitar seu maior interesse: a manipulação do público a partir de uma “narrativa de efeito”. Por isso mesmo, seus parâmetros de avaliação das obras contemplavam seu vasto conhecimento da técnica cinematográfica, mas também, e talvez acima de tudo, as reações e aceitação do público. A riqueza e fama que obteve foram frutos de um trabalho coerente e muito bem feito, por isso o diretor mostrava-se bastante à vontade com os números de bilheteria de seus maiores sucessos e mesmo com a referência pejorativa à sua obra como “comercial”.

[Truffaut] Sei que você produziu pessoalmente *Psicose*. O filme fez muito sucesso?

[Hitchcock] *Psicose* custou apenas oitocentos mil dólares e até agora rendeu mais ou menos treze milhões de dólares.

[Truffaut] É fantástico! É o seu maior sucesso até hoje!

[Hitchcock] É, e gostaria que você fizesse um filme que lhe rendesse o mesmo, mundo afora! Esse é um terreno em que devemos estar muito felizes com o próprio trabalho, do ponto de vista técnico, não necessariamente do ponto de vista do roteiro. Num filme desse gênero, a câmera é que faz todo o trabalho. Claro, você não conseguirá necessariamente as melhores críticas, pois os críticos só se interessam pelo roteiro.

É preciso desenhar o seu filme como Shakespeare construía suas peças, para o público. (TRUFFAUT, 2004, p.287)

A capacidade de Hitch de obter grandes obras cinematográficas a partir da exploração da forma do filme, de sua construção narrativa, muitas vezes a despeito de uma história fraca e sem grandes atrativos é, sem dúvida, um de seus maiores predicados. Mas, parafraseando Cortázar, já sabemos que até mesmo uma pedra pode ser um bom tema para um grande artista. Não espanta, portanto, que o diretor buscasse conscientemente esvaziar de sentido o

móvel do suspense, o fato da fábula que dá origem à narrativa, ao qual ele, com seu habitual senso de humor, atribuía o apelido de MacGuffin.

[Truffaut] O MacGuffin é o pretexto, é isso?

[Hitchcock] É um expediente, um truque, um recurso para uma situação problemática, é o que se chama um *gimmick*.

Então, a história do MacGuffin é a seguinte. Você sabe que Kipling costumava escrever sobre a Índia e os britânicos que lutavam contra os nativos na fronteira do Afeganistão. Todas as histórias de espionagem escritas nesse ambiente eram invariavelmente sobre o roubo dos planos da fortaleza. Isso era o MacGuffin. Portanto, MacGuffin é o nome que se dá a esse tipo de ação: roubar... os papéis; roubar... os documentos; roubar... um segredo. Na prática, isso não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade no MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os "papéis" ou os "documentos" ou os "segredos" de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens do filme mas sem nenhuma importância para mim, o narrador.

Agora, de onde vem o termo MacGuffin? Ele evoca um nome escocês e pode-se imaginar uma conversa entre dois homens num trem. Um diz ao outro: "O que é esse embrulho que você colocou no bagageiro?". O outro: "Ah, isso! É um MacGuffin". Então, o primeiro: "O que é um MacGuffin?". O outro: "Pois bem! É um aparelho para pegar leões nas montanhas Adirondak". O primeiro: "Mas não há leões nas Adirondak". Então o outro conclui: "Nesse caso, não é um MacGuffin". Essa anedota mostra o vazio do MacGuffin... o nada do MacGuffin. (TRUFFAUT, 2004, p. 137-8)

Trazendo tal elucidação para o paralelo aqui proposto com o conto literário, não é difícil perceber que o MacGuffin consiste em um engenhoso expediente para se esconder a história que se desenrola em segundo plano, mesmo que ela seja, assim como o próprio MacGuffin, desprovida de significados mais profundos. A cativante trama de suspense, portanto, pode vir a ser tecida em torno de duas histórias vazias e banais, mas mesmo o conhecimento desse fato não diminui o efeito angustiante da narrativa.

[Hitchcock] Meu melhor MacGuffin — e, por melhor, entendo o mais vazio, o mais inexistente, o mais irrisório — é o de *Intriga internacional*. É um filme de espionagem e a única pergunta feita pelo roteiro é: "O que procuram esses espões?". Ora, durante a cena no campo de aviação em Chicago, o homem da Agência Central de Inteligência (CIA) explica tudo a Cary Grant, que lhe pergunta, referindo-se ao personagem de James Mason: "O que é que ele faz?". O outro responde: "Digamos que é um sujeito que faz *export-import*". "Mas o que é que ele vende?" "Ah!... só

segredos do governo!" Você vê que, aí, reduzimos o MacGuffin à sua mais pura expressão: nada.

[Truffaut] Nada de concreto, sim, e isso, evidentemente, prova que você está muito consciente do que faz e domina o seu trabalho à perfeição. Filmes desse gênero, construídos em cima de um MacGuffin, fazem alguns críticos comentar: Hitchcock não tem nada para dizer e, nesse momento, acho que a única resposta seria: "Um cineasta não tem nada para dizer, tem para mostrar". (ibid., p. 139)

O humor que se percebe facilmente na passagem acima é, também, uma das características do estilo hitchcockiano. Sendo um estilo de narrar, o suspense de Hitchcock não se limita ao macabro, misterioso e surpreendente, mas manifesta-se também no corriqueiro e mesmo nas mais ridículas das situações. Exemplo bastante claro disso é o já referido *O terceiro tiro*, onde os personagens se vêem às voltas com um cadáver de um homem que, acreditam, foi morto acidentalmente em uma caçada, mas que, ao final, descobre-se que morrerá de causas naturais. As cenas em que se enterra, desenterra e se esconde o corpo são quase todas à luz do dia em um cenário bucólico, tendo sua comicidade um tanto ridícula intensificada pelas referências ao homem morto como se fora um mero pacote que estorva a rotina em um belo dia de sol. Evidentemente, o grau de tensão obtido em tal narrativa não rivaliza com aquele de *Psicose*, mas não deixa de ser interessante comprovar que, contrariamente ao que parece ditar o senso comum, suspense e comédia não são auto-excludentes.

Por isso mesmo, não chega a surpreender, ao menos ao conhecedor da obra hitchcockiana, a constatação de que o humor está presente em muitos de seus filmes, mesmo aqueles com alta carga de tensão e voltados para a criação de efeitos de temor e ansiedade. Muitas vezes, o humor é usado como *comic relief*, atenuando sutilmente o nível de tensão para que seja retomado mais adiante, como as tiradas espirituosas e debochadas do personagem de James Stewart em *Festim Diabólico*. Em outras circunstâncias, o humor hitchcockiano é empregado como contraponto, intensificando a tensão, como nos casos de diálogos desconexos e bobos sobrepostos a imagens e *close-ups* de rostos tensos e apreensivos, como já referido. Mas talvez o emprego mais interessante do humor no suspense, e mais caracteristicamente hitchcockiano, seja para fins de prolongamento do tempo narrativo, como na cena abaixo, em que o personagem de James Stewart em *O Homem que sabia demais* (1956), freneticamente luta para, a um só tempo, salvar seu filho sequestrado e evitar o atentado contra um embaixador; como a luta corporal entre Stewart e seus perseguidores

ocorre no ateliê de um taxidermista, o pobre homem tenta evitar que suas obras sejam danificadas.



Figura 7

Evidentemente, em um momento em que o protagonista se vê atacado por seus inimigos, Hitchcock não deseja diminuir a tensão. A ação do taxidermista não chega a interferir no resultado da luta, mas a atenção que damos a ela, ocorrendo em paralelo ao que realmente nos interessa, significativamente prolonga a cena, aumentando o temor de que o herói seja, a exemplo de seu filho, levado pelos terroristas.

Essa técnica de prolongamento do tempo narrativo por meio de elementos que “atrapalham” a história central é, sem dúvida, uma das marcas registradas de Hitchcock. Outra cena antológica pelo uso de tal recurso é encontrada em *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964). Após roubar o cofre da empresa em que trabalha, Marnie prepara-se para fugir furtivamente, mas então percebe que há uma funcionária limpando o chão. O cenário e o posicionamento da câmera permitem que vejamos ambas as mulheres em paralelo simultaneamente; tal enquadramento permite observarmos que, enquanto Marnie prepara-se para deixar a sala do cofre, também a faxineira avança em direção ao hall, onde, inevitavelmente as duas se encontrarão.



Figura 8

Com isso, a tensão em torno do roubo aumenta, pois temos mais tempo para pensar nas consequências de um encontro entre as duas mulheres naquelas circunstâncias. Quando Marnie está prestes a sair da sala, percebe a presença da faxineira, a qual, abaixada, não a vê através do vidro; Marnie, então, coloca os sapatos nos bolsos do casaco para poder caminhar sem ser percebida pelo pequeno hall que a separa das escadas, mas um dos sapatos cai, causando barulho; neste ponto, tanto os espectadores quanto Marnie querem instintivamente e imediatamente saber se a faxineira percebeu sua presença ali, mas Hitchcock prolonga propositalmente tal agonia, filmando a reação de Marnie em um *close-up* extremamente lento em que ela se volta para a direção da faxineira e constata que esta não a viu ou ouviu.

Com esse tipo de artifício narrativo, Hitchcock logra obter suspense, tensão, apreensão e mesmo medo em relação a seus personagens, ainda que muitas vezes seus comportamentos nos levem a questionar em que medida são, ou não, dignos de tal preocupação, como as ladras Marnie e Marion (*Psicose*), a assassina Alice de *Chantagem e Confissão* ou mesmo os psicopatas Philip e Brandon, de *Festim diabólico*. Evidentemente, há que se considerar que estamos tratando de filmes *hollywoodianos*, onde, inevitavelmente, os atores emprestam aos seus personagens muito de sua simpatia e aceitação junto ao público. Nesse sentido, seria um exercício interessante avaliar as possibilidades de um diretor obter êxito com um filme em que Grace Kelly, por exemplo, interpretasse uma cruel assassina presa por um personagem interpretado por um ator de menor carisma. Ainda assim, deve-se observar que, dado o distanciamento temporal, as platéias de hoje já não experimentam tal identificação com os atores das obras hitchcockianas, mas também se veem “torcendo” por esses personagens de caráter questionável. Acreditamos, assim como Hitchcock, que a razão para tal

comportamento está na construção narrativa; o envolvimento com a trama não deixa espaço para tais questionamentos éticos, e somos levados a reagir exatamente do modo como o diretor deseja, como referido anteriormente, quando da distinção entre surpresa e suspense.

É interessante observar, ainda, que a manipulação do tempo da narrativa no cinema vai na direção contrária à do conto; no conto, é preciso contrair o tempo, de forma a narrar apenas o essencial para a criação do efeito em um tempo de leitura que não permita interrupções. Evidentemente, o tempo de leitura de uma passagem literária é sempre mais longo do que aquele necessário para a apreensão dos mesmos eventos em linguagem cinematográfica. Por mais sintético que um escritor possa ser ou por mais rápido que seja seu leitor, jamais o texto literário conseguirá dar conta de uma cena, ainda que eliminando todos os detalhes supérfluos, com a mesma rapidez que o faz uma única tomada de um filme. Entretanto, se a tensão e o suspense da narrativa dependem da atenção a algum detalhe ou da consciência de determinado elemento, então a velocidade da exposição cinematográfica compromete a construção do efeito, devendo, portanto, ser retardada.

[Truffaut] Creio também que o seu estilo e as necessidades do suspense o levam constantemente a jogar com o tempo, a contrai-lo de vez em quando, mas ainda com mais frequência a dilatá-lo, e é por isso que o trabalho de adaptação de um livro é muito mais difícil para você do que para a maioria dos cineastas.

[Hitchcock] É, mas contrair ou dilatar o tempo não é a primeira missão do diretor de cinema? Você não acha que no cinema o tempo jamais deveria ter relação com o tempo real?

[Truffaut] Certamente, é um jogo essencial, mas que só se pode descobrir rodando o seu primeiro filme; por exemplo, as ações rápidas devem ser exageradas e dilatadas, sob pena de serem quase imperceptíveis para o espectador. É preciso tarimba e autoridade para controlar bem isso. (TRUFFAUT, 2004, p. 74-5)

Aqui Hitchcock demonstra que não apenas sabia manipular o tempo narrativo cinematográfico com maestria, mas tinha absoluta consciência de que os artifícios que empregava para tal distanciavam seu estilo de contar histórias da estrutura do romance.

[Hitchcock] Para mim é óbvio que as seqüências de um filme jamais devem ficar se arrastando, mas devem sempre ir adiante, tal qual um trem que avança roda após roda, ou, mais exatamente, como um trem de cremalheira que escala a estrada de ferro na montanha dente após dente. Nunca se deveria comparar um filme com uma peça de teatro ou com um romance. O que mais se aproxima é uma novela, cuja regra geral é conter

uma só idéia que termina de ser expressa no momento em que a ação atinge seu ponto dramático culminante.

Você deve ter reparado que raramente uma novela é deixada em repouso, o que a aproxima do filme. Essa exigência implica a necessidade de um sólido desenvolvimento do enredo e a criação de situações pungentes que decorram desse próprio enredo, devendo todas, acima de tudo, ser apresentadas com habilidade visual. Isso nos leva ao suspense, que é o meio mais poderoso de prender a atenção do espectador, seja o suspense de situação, seja o que incita o espectador a se indagar: "E agora, o que vai acontecer?". (ibid., p. 75)

Cabe lembrar que a obra citada acima é de origem francesa e que, portanto, o termo traduzido como "novela" seria, provavelmente, "nouvelle" no original, termo que, muitas vezes, denota obras que, em língua portuguesa, chamamos de "contos". Em outras palavras, é bastante provável que na entrevista original, Hitchcock tenha feito referência expressa à estrutura da *short story*, e não *novella*; independentemente de qual gênero literário tenha, de fato, mencionado, a concepção narrativa expressa na citação permite-nos concluir que Hitchcock compartilhava da impressão que aqui exploramos quanto à relação de analogia entre as estruturas narrativas de contos literários e de seus próprios filmes.

4. DIÁLOGOS COM O CONTO CLÁSSICO

4.1. *Festim Diabólico*

Como foi demonstrado anteriormente, a distinção que aqui fazemos entre contos *clássicos* e *contemporâneos* está baseada nas teses de Ricardo Piglia (2004b) e repousa no tratamento dado aos dois relatos que os textos encerram e não, como sugerem alguns críticos, na estrutura narrativa ou tampouco nos temas privilegiados pelos escritores mais representativos de cada uma das correntes. Na medida em que o diálogo que aqui nos propomos a analisar entre o longa-metragem de suspense de Alfred Hitchcock e o conto literário se dá em nível de estrutura narrativa, talvez essa distinção fosse, então, desnecessária, posto que a dupla estrutura narrativa é uma característica do gênero literário como um todo, e não apenas desta ou daquela variante.

Entretanto, a caracterização das obras que compõem nosso *corpus* como “narrativas de efeito”, expressa já no título desta pesquisa, demanda que contemplemos, também, os efeitos que causam em seus leitores/observadores por meio de técnicas e instrumentais próprios de suas respectivas linguagens. Por essa razão, a distinção entre as correntes do conto literário torna-se relevante já que, novamente segundo Piglia (2004b), os efeitos variam conforme a opção do autor por resolver ou não, ao final, a tensão estabelecida entre os dois relatos paralelos.

Sendo assim, ao propormos um cotejo de filmes de Hitchcock com contos literários que se enquadram na chamada estética clássica, a seleção de obras passa, necessariamente, pela contística de Edgar Allan Poe. Em princípio, qualquer uma das narrativas encontradas em uma coletânea de contos de Poe serviria aos nossos intentos, já que, como exposto anteriormente, o escritor não apenas é a figura central do conto clássico, mas também constitui o modelo por excelência dessa variante do gênero literário em função da notável coerência com que pôs em prática, em sua obra ficcional, os princípios teórico-críticos que advogava para a criação de histórias cativantes. Por mais que quiséssemos centrar o diálogo na metódica construção narrativa, a fim de evitar reforçar a percepção de que a influência

de Poe sobre Hitchcock se manifesta nos temas misteriosos e macabros ou na opção pelo gótico, abordagem já privilegiada em diversas outras pesquisas, torna-se difícil ignorar mais este ponto de contato, de tamanha obviedade e abrangência, entre os dois autores. Tal é o caso do filme *Festim Diabólico* (1948), uma obra inspirada em fatos reais, mas que, ainda assim, guarda claras semelhanças com os contos *O gato preto* e *O coração denunciador*, de Poe.

Primeiro filme produzido por Hitchcock, com roteiro de Arthur Laurents, adaptado de peça homônima de Patrick Hamilton, *Festim diabólico (Rope)* é inspirado no famoso caso policial “Leopold e Loeb”, em que dois amigos jovens, ricos e brilhantes planejaram e executaram o sequestro e assassinato de um menino de 14 anos apenas pelo prazer e a excitação de cometerem o “crime perfeito”, algo que acreditavam só poder ser realizado por homens superiores, como julgavam ser. Apesar do impacto que a história real já lograria obter se transposta fielmente para a grande tela, Hitchcock acrescentaria ao seu texto ainda mais macabros toques de humor negro e sadismo, além de insinuações de homossexualismo, sem dúvida um tema muito controverso à época. Isso porque os amigos Philip Morgan e Brandon Shaw, personagens interpretados por Farley Granger e John Dall, respectivamente, não contentes em matar David Kentley, colega de faculdade tido por eles como “inferior”, depositam seu corpo em um baú e, sobre este, arranjam um elaborado bufê a ser consumido por amigos e mesmo os pais da vítima em uma festa em sua homenagem. Certo do sucesso de seu plano e sequioso por emoções mais fortes, Brandon vai ainda além e convida para a festa o professor e, ao menos em sua perturbada percepção, mentor intelectual Rupert Cadell (James Stewart), o qual explora o notório nervosismo de Philip de forma a desvendar o motivo da ausência de David em uma festa em que ele próprio deveria ser o centro das atenções.

Festim Diabólico, portanto, narra a história de um brutal e fútil assassinato fria e metodicamente calculado. Sendo um filme de suspense, o que o público já sabe mesmo antes de assisti-lo, tendo em vista que se trata de uma obra de Hitchcock, seria natural que esperássemos encontrar nas primeiras cenas uma contextualização da história, seguida, então, pelas etapas de planejamento, preparação e, posteriormente, a execução do crime, já que é a expectativa do crime, e não sua consumação, que costuma ser usada para a manipulação da tensão e, por extensão, do suspense. Hitchcock mesmo valeu-se de tal expediente para intensificar consideravelmente a tensão em várias de suas obras, como em *Disque M para Matar* (1954), onde boa parte do suspense deriva do conhecimento, por parte do público, de que, se tudo correr conforme o planejado, a personagem de Grace Kelly será assassinada ao atender o telefonema do marido.

Em *Festim Diabólico*, no entanto, Hitchcock quebra tal expectativa já na cena de abertura: em uma tarde ensolarada e aparentemente tranquila, acompanhamos a câmera aproximar-se de uma janela de apartamento com as cortinas fechadas e de onde ouvimos sair um grito de dor levemente abafado. Na cena seguinte, já introduzidos ao apartamento, nos deparamos com uma tomada em *close-up* que nos mostra os instantes finais do assassinato em função do qual toda a narrativa irá desenvolver-se. Assim, juntamente com o narrador-câmera, somos introduzidos visualmente ao elegante e assustador universo de Philip e Brandon, para ali observarmos seu plano de concluir com “chave de ouro” um crime perfeito.

A opção de iniciar a narrativa no momento em que se conclui o crime mostra-se duplamente eficiente, pois, além de quebrar a expectativa do público e deixá-lo sobressaltado logo de saída, reforça a percepção de que o suspense dessa história não é intensificado pelo risco que corre a vítima do estrangulamento, mas sim pelo risco de seus assassinos serem descobertos. Vemos aqui a aplicação do princípio hitchcockiano de que a tensão da narrativa se instaura independentemente da simpatia que possamos ter ou não pelos personagens e/ou seus atos. Além disso, a ausência de referências ao planejamento e execução do assassinato reitera a insignificância e futilidade dos motivos que movem os jovens psicopatas. Tal como defendia Poe, portanto, Hitchcock não contempla na narrativa dados supérfluos que não contribuem para o efeito desejado.

Apenas alguns segundos de observação da segunda cena, no entanto, bastam para percebermos que *Festim Diabólico* não se estrutura narrativamente do mesmo modo que os demais filmes hitchcockianos. Após o corte que nos leva do exterior do edifício para o interior da sala de estar do apartamento, não há nenhuma outra sequência montada nos próximos 81 minutos de duração do filme. Esse diferencial da obra foi meticulosamente perseguido por Hitchcock, algo que, posteriormente, ele mesmo viria a considerar uma cilada:

[Truffaut] Chegamos a 1948. É uma etapa importante na sua carreira, pois você vai se tornar seu próprio produtor, com *Festim diabólico*, que será também o seu primeiro filme em cores e ao mesmo tempo um enorme desafio técnico. Primeiramente eu lhe perguntaria se a adaptação se afasta muito da peça de Patrick Hamilton.

[Hitchcock] Não, não muito. Trabalhei um pouco com Hume Cronyn e os diálogos são em parte da peça e em parte de Arthur Laurents. De fato, não sei por que me deixei arrastar para essa cilada do *Festim diabólico*, só posso chamar isso de cilada.

A peça durava o mesmo tempo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar da mesma maneira? A resposta era, evidentemente, que a técnica do filme também seria contínua e que não

faríamos nenhuma interrupção ao longo de uma história que começa às 19h30 e acaba às 21h15. Então imaginei essa idéia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano. (TRUFFAUT, 2004, p.177)

A cilada reside no fato de, como exposto anteriormente, o estilo hitchcockiano sempre ter consistido em fazer uma série de tomadas rápidas, para, então, explorar ao máximo a flexibilidade combinatória que um grande número de planos garante ao diretor. Os filmes mais “decupados” de Hitchcock contam com mais de mil planos. *Os Pássaros*, por exemplo, é constituído por nada menos que 1360 planos, todos devidamente previstos em um detalhado *storyboard* e, posteriormente, arranjados em sequência no processo de edição. Nesse sentido, essa experiência, que, posteriormente, o próprio autor reputaria “idiota”, em muito contrariava seus princípios acerca da linguagem cinematográfica, aproximando-se, ainda que ligeiramente, da estética realista que André Bazin concebia como o “cinema puro”, baseada na busca pela mínima estilização da narrativa.

[Hitchcock] Agora, quando penso nisso, percebo que era completamente idiota porque eu rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e sobre as potencialidades da montagem para contar visualmente uma história. (...)

[Truffaut] Você é severo quando fala de *Festim diabólico* como uma experiência idiota; acho que esse filme representa algo muito importante numa carreira; é a realização de um sonho que todo diretor deve afagar a certa altura da vida, é o sonho de querer juntar as coisas a fim de obter um só movimento. No entanto, ainda assim, e isso se verifica quando examinamos a carreira de todos os grandes diretores, creio que quanto mais se reflete sobre o cinema, mais se tende a fazer as pazes com a boa e velha decupagem clássica, que, desde Griffith, nunca deixou de comprovar sua eficácia. É sua opinião?

[Hitchcock] É. Precisamos decupar os filmes. *Festim diabólico* é uma experiência perdoável. O erro imperdoável foi ter me obstinado em conservar parcialmente essa técnica em *Sob o signo de Capricórnio...* (idid., p. 177 – 181).

Em cinema, no entanto, as intenções do autor estão sempre condicionadas à viabilidade tecnológica e, no caso de *Festim Diabólico*, a limitação física da metragem dos rolos de filme impediu Hitchcock de levar a cabo sua intenção original, pois não havia como filmar ininterruptamente toda a narrativa, já que cada rolo durava exatos dez minutos de filmagem. Diante da impossibilidade de levar a cabo a experiência de um filme inteiro sem cortes, Hitchcock contentou-se em criar ao menos a impressão de um único plano sequência. Para isso, o diretor concebeu um engenhoso artifício: ao final de cada rolo, a câmera se

aproxima de um objeto escuro e imóvel, fechando a tomada; o rolo é, então, substituído e a filmagem retomada a partir do mesmo *close-up*, o que mascara o inevitável corte.

Mesmo tendo restringido os cortes ao mínimo necessário e criando uma narrativa tão distante de seus padrões usuais de composição cinematográfica, Hitchcock ainda conseguiu manter muito de seu estilo ao substituir a montagem pelos movimentos de câmera e enquadramentos.

No entanto, fiz esse filme tal como ele tinha sido previamente montado; os movimentos da câmera e os movimentos dos atores reconstituíam exatamente meu modo habitual de decupar, ou seja, eu mantinha o princípio da mudança de proporções das imagens em relação à importância emocional de determinados momentos. Claro que tive muitas dificuldades para fazer isso, e não só com a câmera. (ibid., p. 177)

Evidentemente, uma das grandes dificuldades para a operacionalização dessa inovadora experiência cinematográfica dizia respeito ao cenário, tendo em vista que, em cada tomada de 10 minutos, a câmera deveria poder contemplar e acompanhar a atuação dos atores a partir de diferentes ângulos, com graus maiores ou menores de aproximação e através de quatro cômodos contíguos.

As the enormous Technicolor camera was moved sinuously from living room to foyer to dining room to kitchen door and back again, walls were whisked silently up into the studio flies, grips stood just off-camera removing and redepositing chairs and accessories, and actors had marked points on the floor to indicate their precise positions for each moment of dialogue. (...) If a mistake happened (and there were many), the entire complicated take had to recommence. Camera movements and positions all had to be rigorously prearranged down to every detail. (SPOTO, 1992, p. 167-8)

Não bastasse tais dificuldades, especialmente desafiadoras para um diretor de cinema que sempre privilegiou a montagem em detrimento de tais exercícios de dramaturgia, *Festim Diabólico* foi o primeiro filme de Hitchcock filmado em cores, outro desafio que lhe roubou a segurança da fotografia em preto e branco que tão bem dominava na construção de seus suspenses de inspiração expressionista.

[Truffaut] E os problemas com a cor?

[Hitchcock] No fim da filmagem, percebi que, a partir do quarto rolo, ou seja, no pôr-do-sol, tínhamos na imagem uma dominante laranja de fato

excessiva. E tive de filmar de novo os cinco últimos rolos só por essa razão... Permita-me fazer uma pequena digressão, ainda a propósito da cor... Um diretor de fotografia mediano é um excelente técnico. Pode conseguir que uma mulher fique bonita, pode criar luzes naturais muito verossímeis e sem nenhum exagero, mas com o filme em cores surge um problema, o do gosto puramente artístico do operador. Será que o diretor de fotografia tem o sentido da cor? Será que tem bom gosto na escolha das cores? No caso do operador de *Festim Diabólico*, ele disse simplesmente: "Muito bem! É um pôr-do-sol", e é bem provável que fizesse muito tempo que não visse um, se é que algum dia em sua vida tinha visto um pôr-do-sol! Era como um cartão-postal vulgar, absolutamente inaceitável. (...) o diretor de fotografia ficou "doente" depois de quatro ou cinco dias e nunca mais o revimos. Então me deparei sozinho com o consultor do sistema Technicolor, que se virou como pôde, junto com o eletricitista-chefe. (TRUFFAUT, 2004, p. 179)

Por fim, a metódica busca de Hitchcock pela aparência de realidade a partir de métodos estranhos ao estilo que já o consagrara se completaria com a sonorização, sem dúvida um elaborado exercício digno de nota, ainda mais por parte de um autor que, por boa parte de sua carreira, considerou acessório, ou mesmo supérfluo, o uso do som no cinema.

Antes de deixarmos *Festim Diabólico*, gostaria que falássemos um pouco de sua busca de realismo, pois a trilha sonora do filme é de fato alucinante em matéria de realidade, por exemplo no final da noite, quando James Stewart abre a janela, dá um tiro em plena noite, e ouvimos todos os barulhos da rua subirem.

Você empregou a expressão: "Ouvimos os barulhos da rua subirem". Pois é! Justamente, mandei colocar um microfone fora do estúdio, a uma altura de seis andares, e lá embaixo juntei pessoas para que começassem a falar. Quanto à sirene da polícia, me disseram: "Temos uma na nossa fonoteca". Pergunto: "Como teremos a sensação da distância?". "Bem, vamos ligá-la bem baixinho e aumentaremos o volume cada vez mais." "Não, assim não dá." Mandei alugar uma ambulância com uma sirene, coloquei o microfone no portão do estúdio e despachei a ambulância para dois quilômetros dali, e foi assim que gravamos o som. (ibid., p. 181)

Tantas inovações estilísticas levam-nos a concluir que, no que se refere ao emprego da montagem, *Festim Diabólico* é o menos "hitchcockiano" dos filmes aqui analisados. Ainda assim, a despeito das experimentações tecnológicas e narrativas, podemos encontrar diversos elementos característicos do estilo do mestre do suspense. O mais marcante de tais elementos talvez seja o uso contrastivo de diálogos e imagens, técnica que Hitchcock já experimentara em seu primeiro filme sonorizado e que, desde então, aprimorara como fonte de suspense, já que estabelece um contraponto, um desvio de atenção ou simplesmente prolonga o tempo

narrativo, como anteriormente referido. No caso de uma obra que se propõe a fazer coincidir o tempo das ações com o tempo da narrativa, a questão do prolongamento temporal como meio de gerar tensão é de suma importância; como “alongar” essa história de tão poucos eventos e ainda torná-la tensa e cativante? Mesmo sem poder contar com o recurso da montagem, e gravando o som diretamente da encenação no estúdio, Hitchcock obtém o desejado suspense focando olhares e sutis movimentos altamente significativos enquanto ouvimos os diálogos descompromissados ou mesmo vazios, condizentes com a ambientação festiva.

Esse exercício fica bastante evidente nas cenas em que Rupert Cadell (James Stewart) começa a desconfiar que o comportamento nervoso de Philip, a ausência de David e a autoconfiança um tanto exagerada e forçada de Brandon possam ser atribuídos a um mesmo fator. A desconfiança de Cadell só será verbalizada por Stewart ao final da festa, fato que acelera a conclusão da trama; entretanto, desde a cena em que Philip mostra-se nervoso por ser reconhecido como excelente estrangulador de galinhas, é na fotografia que Hitchcock registra a suspeita, focando os expressivos e inquisidores olhos de Stewart enquanto um diálogo, de sentido bem menos relevante, é mantido entre os demais participantes da trama. A figura abaixo, em que Cadell apenas observa a alteração entre Brandon e Philip acerca do estrangulamento de uma galinha, ilustra um desses momentos em que Hitchcock retoma a aproximação de seu filme do seu próprio ideal de “cinema puro”, apesar da não interferência do diretor nos processos de seleção e montagem dos quadros após a filmagem.



Figura 9

A despeito das inovações estilísticas, portanto, *Festim diabólico* é, ainda assim, um filme de suspense hithcockiano, tanto mais pelo fato que consideramos aqui a chave para a construção do suspense: o duplo relato encerrado na narrativa. Enquanto acompanhamos ansiosos e tensos o desenrolar de uma festa sem quaisquer atrativos para descobrirmos se os assassinos irão obter êxito em seu “crime perfeito”, tomamos os questionamentos de Cadell apenas como a curiosidade de um homem perspicaz que percebe algo de estranho nas circunstâncias daquele encontro. Fixados no relato do desfecho do crime, portanto, não observamos o relato que se constrói acerca das causas deste: exatamente na cena ilustrada acima, quando Cadell percebe um certo nervosismo entre os jovens em função da referência a um estrangulamento, o professor passa a verbalizar sua apologia do assassinato, mantendo um tom ao mesmo tempo jocoso e professoral que não nos permite concluir com certeza se está brincando ou se realmente acredita em tamanho disparate.

A partir desse ponto, as suspeitas de Cadell aumentam gradativamente, na mesma proporção em que seu senso de humor se apaga e ele passa a se mostrar preocupado. Em que medida tal mudança de Cadell se dá apenas pela desconfiança de que algo terrível possa ter acontecido com David ou quanto dessa crescente preocupação pode ser atribuída à consciência de que suas próprias palavras podem ter sido levadas a sério demais pelos ex-alunos? Impossível responder a tais perguntas, pois o suspense do filme repousa no delicado equilíbrio entre essas duas linhas narrativas, o qual é garantido pela maestria de Hitchcock e por uma excelente atuação de James Stewart²³. Ao chegarmos ao final, os dois relatos se fundem: Cadell descobre o corpo do rapaz assassinado e, ao mesmo tempo, ouve de Brandon que aquela seria a materialização das teses acerca de “homens superiores” defendidas desde sempre pelo professor. Horrorizado com o crime em si e, mais ainda, com a responsabilidade que lhe imputa Brandon, Cadell dispara alguns tiros para fora da janela a fim de atrair a polícia e então senta-se incrédulo, impotente e terrivelmente abatido junto aos dois assassinos. A partir daí, o público dá sequência à história desse caso com base em suas especulações: o que será feito dos rapazes assassinos; como reagirão a família e os amigos da vítima; todas são perguntas que se voltam para o pretexto desse suspense, o MacGuffin. O que será do

²³ Nesse filme diferenciado, a atuação ganha relevo. Embora Hitchcock tenha substituído a decupagem por enquadramentos que lhe garantissem ainda um elevado grau de controle sobre as tomadas, a experiência dos planos-sequência de dez minutos exigiu dos atores de *Festim diabólico* uma verdadeira atuação dramática, diferentemente da maior parte dos filmes hithcockianos, onde, como se viu, a interpretação dos atores é relegada a um segundo nível de importância, a maior parte do significado das cenas sendo veiculado pela montagem.

professor Cadell e sua “politicamente incorreta” defesa do assassinato de pessoas ditas “inferiores” é o que resta saber.

Percebe-se, com isso, que o diálogo de *Festim diabólico* com o conto já está garantido pela estrutura narrativa calcada no duplo relato. Entretanto, como apontado anteriormente, há ainda algumas semelhanças temáticas entre o filme os contos de Poe *O gato preto* e *O coração denunciador*, o que enriquece ainda mais esse interessante diálogo intersemiótico.

Em *O gato preto*, o assassino nos informa que seu crime foi desvendado em virtude de sua excessiva confiança: após ter emparedado o corpo da esposa acidentalmente morta, ele recebe a polícia para averiguações de rotina quanto ao paradeiro da vítima; certo de sua impunidade, põe-se, então, a bater na parede em que jaz o corpo, elogiando-lhe a estrutura, o que faz reagir e miar o gato preto que, despercebidamente, havia sido emparedado vivo junto à dona.

Já em *O coração denunciador*, o assassino dispõe do corpo de sua vítima de forma semelhante – esquartejando-o e escondendo suas partes sob o assoalho. Entretanto, aqui não há gato ou qualquer outro ser para denunciar os feitos macabros do narrador, mas sua própria loucura, a qual ele insiste em rotular como mera hipersensibilidade auditiva, é que se encarrega de sua punição. Acreditando ouvir o bater do coração do velho que matara, o assassino torna-se, gradativamente, inquieto e nervoso, e mesmo a completa desatenção dos policiais presentes não lhe garante o sossego, pois sua loucura o leva a crer tratar-se de dissimulação, que estão brincando com seus nervos. Em um rompante, enfim, ele admite o feito de quem ninguém sequer suspeitava.

Contando com dois assassinos, *Festim diabólico* dialoga, no nível temático, com ambas as histórias a um só tempo. Por um lado, o comportamento de Brandon evoca o deboche, a excessiva autoconfiança e a arrogância do narrador de *O gato preto*; é por sua absoluta certeza da infalibilidade de seu plano que o perspicaz Rupert Cadell é convidado. Da mesma forma, não é exatamente por culpa sua que o assassinato é descoberto, já que é Philip quem termina por denunciar o crime. Por outro lado, Cadell não seria, por si só, uma ameaça aos intentos criminosos dos jovens amigos. Assim como o narrador de *O coração denunciador*, a consciência pesada, as dúvidas e o medo de Philip atraem as suspeitas de Cadell. A partir daí, o jogo de “gato e rato”, como chama Philip, ganha ímpeto e as suspeitas crescem em efeito cascata até a absoluta falência dos nervos de Philip e de sua capacidade de dissimulação.

Observe-se que em *O gato preto*, o protagonista mata a própria esposa em um acesso de fúria, quando tentava, na verdade, matar o gato que, por parecer-se muito com outro que

tivera e matara, lhe atormenta a consciência. Diferentemente de Brandon e Philip, portanto, o protagonista desse conto torna-se um assassino por conta de seu alcoolismo e das circunstâncias. Seu lado frio e calculista irá revelar-se apenas quando da necessidade de esconder o corpo, quando, então, o assassino parece mesmo divertir-se com sua astúcia e a iminência da impunidade.

No quarto dia, depois do crime, chegou, bastante inesperadamente, à casa, um grupo de policiais, que procedeu de novo a rigorosa investigação dos lugares. Confiando, porém, na impenetrabilidade de meu esconderijo, não senti o menor incômodo. Os agentes ordenaram-me que os acompanhasse em sua busca. Nenhum escaninho ou recanto deixaram inexplorado. Por fim, pela terceira ou quarta vez, desceram à adega. Nenhum músculo meu estremeceu. Meu coração batia calmamente, como o de quem dorme o sono da inocência. Caminhava pela adega de ponta a ponta; cruzei os braços no peito e passeava tranqüilo para lá e para cá. Os policiais ficaram inteiramente satisfeitos e prepararam-se para sair. O júbilo de meu coração era demasiado forte para ser contido. Ardia por dizer pelo menos uma palavra, a modo de triunfo, e para tornar indubitavelmente segura a certeza neles de minha inculpabilidade. (POE, *O gato preto*, p. 390-91)

Já em *O coração denunciador*, encontramos ainda outro ponto de contato com *Festim Diabólico*: uma motivação fútil, sem sentido, para assassinatos fria e metodicamente calculados e executados, o que denuncia o grau de comprometimento mental dos protagonistas.

É impossível dizer como a idéia me penetrou primeiro no cérebro; uma vez concebida, porém, ela me perseguiu dia e noite. Não havia motivo. Não havia cólera. Eu gostava do velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me insultara. Eu não desejava seu ouro. Penso que era o olhar dele! Sim, era isso! Um de seus olhos se parecia com o de um abutre... um olho de cor azul pálida, que sofria de catarata. Meu sangue se enregelava, sempre que ele caía sobre mim; e assim, pouco a pouco, bem lentamente, fui-me decidindo a tirar a vida do velho e assim libertar-me daquele olho para sempre. (POE, *O coração denunciador*, p. 392)

Nessas duas obras, portanto, observa-se que Hitchcock e Poe exploram um dos conceitos mais populares e igualmente controversos dos estudos de criminalística e de psiquiatria: o de que certos tipos de criminosos, particularmente psicopatas e assassinos seriais, demonstram um desejo, normalmente inconsciente, de serem pegos. Quer seja pela vaidade de se fazerem conhecer como autores de grandes crimes, quer pela necessidade de

verem-se punidos pelos seus feitos (a culpa é um tema recorrente na filmografia de Hitchcock), tais personagens enriquecem sobremaneira as narrativas de suspense. A exemplo das tramas em que ganham vida, suas ações são premeditadas, meticulosamente planejadas e levadas a cabo, e não fruto de reações intempestivas que, por horripilantes que sejam, logram causar, no máximo, a emoção fugaz da surpresa.

Conclui-se, portanto, que, apesar de ser considerado um filme de menor expressão na carreira de Alfred Hitchcock, até por não ser tão representativo do estilo que o celebrizou, *Festim diabólico* já aponta, de forma clara e inequívoca, a grande influência de Edgar Allan Poe sobre o cineasta, manifesta na escolha dos temas, na construção dos personagens e, acima de tudo, na dupla estruturação da narrativa de suspense.

4.2. *Psicose*

Enquanto *Festim diabólico* dialoga com os contos *O coração denunciador* e *O gato preto* tanto em níveis estrutural quanto temático de forma bastante perceptível, parece-nos ainda mais evidente a relação entre as obras-primas *Psicose* (1960) e *A queda da casa Usher* (POE, 1944). A exploração do imaginário das casas em torno às quais se desenrolam as narrativas, a presença marcante do *duplo* e mesmo as sugestões de relações incestuosas são alguns dos elementos que evidenciam símbolos, mistérios e tabus que ambos os artistas reiteradamente enfatizaram em várias de suas obras, mas que nessas configuram o cerne do suspense. Entretanto, apesar da evidência desse diálogo intersemiótico pela exploração de elementos góticos e misteriosos, procuraremos demonstrar que, assim como no diálogo anteriormente analisado, a influência de Poe sobre a construção de *Psicose* se instaura no momento em que Hitchcock se propõe a contar um história relativamente banal como meio de fazer-nos ingressar em um universo e um relato nada normais, reforçando a aproximação entre o longa-metragem de suspense e o conto literário pelo emprego da narrativa dupla.

Produzido e dirigido por Hitchcock em 1960 a partir da adaptação do romance homônimo de Robert Bloch, o qual fora inspirado em fatos reais apenas ligeiramente similares, *Psicose* é, sem dúvida alguma, uma das grandes obras do cineasta e, diferentemente de *Festim Diabólico*, uma experiência que Hitch considerou muito gratificante, em grande parte por retornar ao seu habitual modo de narrar por meio da montagem e pela intensa manipulação das reações do público.

A construção desse filme é muito interessante e é minha experiência mais apaixonante de jogo com o público. Com *Psicose*, fiz a direção dos espectadores, exatamente como se eu tocasse órgão. (TRUFFAUT, 2004, p. 275)

Certamente um dos méritos de *Psicose* é conseguir criar enorme tensão e suspense a partir de uma história em que todos os personagens são pouco carismáticos, o que, normalmente, constitui um entrave à identificação e o envolvimento do público. Basicamente, o filme inicia apresentando-nos Marion (Janet Leigh), uma jovem que aproveita seu horário de almoço para encontrar-se com o namorado Sam (John Gavin) e que se mostra insatisfeita com o caráter um tanto clandestino de seu relacionamento, desejando casar-se e ter uma vida “correta”, o que tem sido adiado em função das dívidas que Sam acumula. Tomada por tal sentimento e decidida a dar novo rumo à sua vida, a jovem rouba quarenta mil dólares que seu chefe havia lhe pedido que depositasse no banco e foge da cidade, indo ao encontro de Sam. No caminho, no entanto, decide passar a noite em um motel pouco frequentado. Ali conhece o proprietário, o solícito Norman Bates (Anthony Perkins), com quem conversa um pouco. Percebendo que Bates tem problemas de relacionamento com a mãe, que ele alega ser doente, a moça encerra a conversa, volta para seu quarto e, enquanto toma seu banho, é atacada e morta, supostamente, pela mãe de Bates. Ao tomar conhecimento do ocorrido, o rapaz se mostra chocado, mas antecipa-se em livrar-se do corpo e das evidências do crime cometido, afundando o carro, o corpo e os pertences de Marion, incluindo o dinheiro roubado, em um pântano próximo.

Enquanto isso, a irmã de Marion, Lila (Vera Miles), vai ao encontro de Sam na esperança de descobrir o paradeiro da irmã desaparecida; conhece, então, Arbogast (Martin Balsam), um detetive particular contratado pelo chefe de Marion para recuperar o dinheiro roubado. Este consegue descobrir o último paradeiro de Marion, o Motel Bates, onde conhece o jovem Norman, cujos comportamento e referências à mãe doente dão margem a dúvidas e suspeitas. Arbogast fala de seu achado a Lila, mas também é morto pela mãe de Bates quando volta à casa da família para perguntar-lhe sobre Marion. Lila e Sam decidem ir à polícia e informam o que Arbogast descobriu; o xerife, então, conta-lhes que a mãe de Bates está morta há oito anos. Intrigados, Sam e Lila vão pessoalmente ao motel e acabam por desmascarar Norman, o verdadeiro assassino. Ao final, o psiquiatra da polícia explica que Norman teria desenvolvido um transtorno de dupla personalidade após ter assassinado a mãe e seu companheiro por envenenamento; como forma de compensar o terrível crime de matricídio, a

personalidade do devotado filho vai aos poucos sucumbindo à da mãe, a qual, na cena final, parece ter-se sobreposto em definitivo à do atormentado Norman.

Contado dessa forma, o enredo de *Psicose* não parece apresentar maiores atrativos, mas, mesmo aqui, pode-se perceber claramente a lógica da narrativa literária curta identificada por Piglia e de onde deriva boa parte do suspense da obra: a narrativa encerra duas histórias. Na primeira, e na qual nos fixaremos por quase toda a primeira metade do filme, acompanhamos uma moça deixar-se levar pelo apelo do crime fácil e, em um momento de desatino, roubar quarenta mil dólares, acreditando que, com isso, poderá consertar tudo o que está errado em sua vida; em seguida, acompanhamos sua fuga, seu assassinato e as buscas por ela. Na segunda história, vemos um rapaz profundamente perturbado pela culpa que carrega por um crime cometido anos antes e que recorre a ainda outros crimes a fim de manter guardado o terrível segredo que paira sobre sua família e sua casa. Naturalmente, o foco da narrativa é a segunda história, o que fica evidenciado na própria escolha do título. A história de Marion e de seu roubo, portanto, constitui um mero pretexto para a apresentação de Bates, o MacGuffin, e, é claro, o eixo em torno do qual Hitchcock mantém seus espectadores “orbitando” de forma a não perceberem o desenrolar macabro da história central e serem surpreendidos por ela.

[Truffaut] Por outro lado, não há em *Psicose* nenhum personagem simpático com quem o público consiga se identificar.

[Hitchcock] Porque não era necessário. Ainda assim, creio que o público teve pena de Janet Leigh no momento da morte. Na verdade, a primeira parte da história é exatamente o que aqui em Hollywood se chama de "arenque vermelho", ou seja, um truque destinado a desviar a atenção, a fim de intensificar o assassinato, a fim de que ele seja uma surpresa total. Todo o início devia ser propositadamente um pouco longo, tudo o que se refere ao roubo do dinheiro e à fuga de Janet Leigh, a fim de encaminhar o público para a pergunta: "Será que a moça vai ser pega ou não?". Lembre-se de minha insistência nos quarenta mil dólares; trabalhei antes do filme, durante o filme e até o fim da filmagem para aumentar a importância desse dinheiro. (ibid, p. 274-5)

Ciente de que o suspense só se instaura quando o público tem parte da informação, mas não a totalidade, Hitchcock joga até mesmo as conveções do *star system* norte-americano a fim de criar expectativas para, então, contrariá-las, evitando o clichê. Isso demonstra claramente, que, ao menos em Hitchcock, o suspense é, de fato, uma construção cinematográfica e não apenas fílmica.

Aposto tudo o que você quiser que, numa produção comum, teriam dado a Janet Leigh o outro papel, o da irmã que investiga, pois não é hábito matar a estrela na primeira terça parte do filme. Quanto a mim, foi de propósito que matei a estrela, pois assim o crime era mais inesperado ainda. Aliás, foi por isso que, mais adiante, insisti para que não se deixasse o público entrar depois de o filme ter começado, pois os retardatários ficariam esperando o momento de ver Janet Leigh, quando na verdade ela já teria deixado a tela e morrido! (ibid, p. 275)

O uso de tais subterfúgios também permite ao diretor prolongar o tempo da narrativa, gerando tensão. É necessário ter em mente que, mesmo antes de Marion haver roubado o dinheiro que deveria levar ao banco, o público já sabe que se trata de um filme de suspense e aguarda ansiosamente que o diretor lhe dê as informações em torno das quais irá fazer suas suposições. Isso porque, em 1960, Hitchcock já era considerado o *mestre do suspense*, e seu público comparecia aos cinemas com tais expectativas em mente, a despeito de qualquer elemento que pudesse conhecer da obra em si. Some-se a isso o fato de o diretor ter providenciado para *Psicose* uma trilha sonora que, desde o início da projeção, não deixa dúvidas quanto ao tom da obra. Assim, ao prolongar consideravelmente as ações do primeiro relato, Hitchcock logra obter um grau satisfatório de tensão em torno de um crime menor cometido por uma personagem desprovida de maior apelo; isso, no entanto, constitui uma mera introdução para emoções bem mais intensas e duradouras.

Você sabe que o público sempre procura prever e gosta de poder dizer: "Ah! sei o que vai acontecer agora". Então, temos não só de levar isso em conta como temos de dirigir completamente os pensamentos do espectador. Quanto mais detalhes fornecermos sobre a viagem de carro da moça, mais o público ficará absorvido com sua fuga e é por isso que demos tanta importância ao policial motociclista de óculos pretos e à mudança de automóvel. Mais tarde, Anthony Perkins descreve a Janet Leigh sua vida no motel, trocam impressões e, também aí, o diálogo tem a ver com o problema da moça. Supõe-se que ela resolveu voltar para Phoenix e devolver o dinheiro. É provável que a parcela do público que procura adivinhar pense: "Ah, bem! Esse rapaz está tentando fazê-la mudar de opinião". Fazemos com que o público fique quebrando a cabeça, o mantemos tão longe quanto possível do que vai acontecer. (ibid, p. 275)

Segundo Joseph Stefano²⁴, roteirista de *Psicose*, a manipulação do público por Hitchcock extrapolava seus filmes, pois o diretor sabia usar a máquina *hollywoodiana* a seu favor. Ciente de que uma produção sua estrelada por Janet Leigh atrairia bastante atenção e de

²⁴ Em entrevista que compõe o *making-of* do filme, disponível na versão brasileira em DVD.

que reportagens inoportunas poderiam arruinar completamente o suspense da obra, o diretor teria dado origem a boatos acerca da escolha de uma atriz para o papel da “mãe” de Norman Bates.



Figura 10

Assim, tendo o público “nas suas mãos” Hitchcock constrói o suspense paulatinamente com o somatório de elementos de tensão (o prolongamento do relato referente a Marion, as constantes referências visuais ao dinheiro roubado, a trilha sonora tensa, a tempestade durante a noite, etc.), mas não há nada que prepare o espectador para a cena do chuveiro, em que Marion é assassinada. A introdução do segundo relato não se dá da forma gradual e sutil com que o suspense é normalmente construído, mas irrompe de forma brutal e surpreendente, tanto para a personagem assassinada quanto para o público. De acordo com os próprios moldes hitchcockianos, portanto, a cena mais célebre de *Psicose* não constitui um momento de suspense, mas de chocante surpresa, o que, paradoxalmente, afastaria a obra do “gênero suspense” para aproximá-la dos filmes de terror.

Embora tal desvio em relação à estrutura tradicional do suspense hitchcockiano ocorra apenas na cena do chuveiro, sabemos que uma sequência tão meticulosamente idealizada e realizada, como visto no detalhado *storyboard*, não deve ser subestimada. Nesse sentido, a identificação com o terror deve ser investigada, mais ainda quando se observa a presença na

obra de diversos elementos comumente associados às “matrizes narrativas” desse gênero, como observa K. E. Sullivan em sua resenha da obra de Rhona Berenstein.

Berenstein here examines four popular assumptions about representations of gender within horror films. First, she challenges the assumption that the historical audience of classic horror was predominantly male, and that the infrequent female viewer cowered in fear. Second, she problematizes the assertion that classic horror narratives center around (monstrous) heterosexual desire. Third, she challenges the argument that horror constructs an ideal viewer who is not only male, but also sadistic. And fourth, she critiques the assumption that, at the textual level, the sadism of the male viewer both depends on and is given expression through the terror and suffering of passive female heroines. (SULLIVAN, 1997, p.40)

As *fórmulas* do terror clássico, portanto, estariam fortemente ligadas à questão sexual, seja por colocar as personagens femininas em situação passiva de vítima da agressão, seja por dar conotações sexuais à própria violência perpetrada. Essa mesma associação da violência com o sexo é bastante comum na obra hitchcockiana, explorada com maior ou menor ênfase em diversos filmes de sua carreira; em *Psicose*, no entanto, a relação é óbvia: o crime é desencadeado pelo desejo e *voyerismo* de Bates, e a morte da moça nua por meio de repetidas penetrações da faca não deixa dúvidas do caráter sexual desse crime.

Entretanto, reconhecer a presença de tais elementos que dialogam com a tradição dos filmes de terror não significa atribuir-lhes um papel dominante na narrativa. Como demonstrado anteriormente, Hitchcock costumava usar até mesmo humor em diversas cenas de seus filmes, mas nem por isso tais obras podem ser lidas como comédias. Da mesma forma, supervalorizar os elementos surpreendentes de *Psicose*, procurando fazê-lo conformar-se a qualquer outra categoria que não o suspense constitui, no mínimo, uma interpretação muito superficial da obra.

This is, of course, the film for which Alfred Hitchcock is most famous — a horror film, most people might call it. But to say that about *Psycho* is a little like describing *Hamlet* as a play about a confused young man who doesn't much like his family. Or that Van Gogh's *Starry Night* is a distorted vision of the Dutch countryside. Or that *Oedipus* is about a neurotic royal clan. The statements are more or less true in a crude gradeschool way, but they don't begin to describe the richness and depth of each work. (SPOTO, 1992, p. 313)

A percepção de Spoto é, em larga medida, reforçada pelo próprio cineasta, o qual se encarregou de deixar registrado, em numerosos escritos e entrevistas, sua visão um tanto desabonadora dos filmes de terror e do quanto buscava, com sua obra, distanciar-se de tal categoria.

[Wheldon] Have you ever been tempted to make what is nowadays called a horror film, which is different from a Hitchcock film?

[Hitchcock] No, because it's too easy. Are you talking about visual horror like *Frankenstein* and that kind of thing?

[Wheldon] Yes.

[Hitchcock] No, they're... they're props. I believe in putting the horror in the mind of the audience and not necessarily on the screen. I once made a movie, rather tongue-in-cheek, called "*Psycho*". And, of course, a lot of people looked at this thing and said "What a dreadful thing to do. How awful.", and so forth. But, of course it was to me... it had great elements of the cinema in it.(...)

Now, this film had a horrible scene at the beginning with a girl being murdered in a shower. Well, I deliberately made that pretty rough, but as the film developed, I put less and less physical horror into it because I was leaving that in the mind of the audience and, as the film went on, there was less and less violence but the tension, in the mind of the viewer, was increased considerably. I was transferring it from the film into their minds. So, towards the end, I had no violence at all. But the audience by this time was screaming in agony... thank goodness!
(HITCHCOCK, 1964)

A despeito dos elementos surpreendentes e mesmo aterrorizantes, portanto, *Psicose* é, essencialmente, um filme de suspense que, assim como as demais obras-primas de Hitchcock, além de propiciar a catarse específica de experiência cinematográfica, tem um efeito que se prolonga para além da sessão de cinema, pois deixa ainda algumas questões incômodas e que requerem uma digestão mais demorada.

For most, a first viewing of *Psycho* is marked by suspense, even mounting terror, and by a sense of decay and death permeating the whole. Yet, for all its overt terror, repeated viewings leave one mostly with a profound sense of sadness. For *Psycho* describes, as perhaps no other American film before or since, the inordinate expense of wasted lives in a world so comfortably familiar as to appear initially unthreatening: the world of office girls and lunch time liaisons, of half-eaten cheese sandwiches, of motels just off the main road, of shy young men and maternal devotion. But these become the flimsiest veils for moral and psychic disarray of horrifying proportions.

Psycho postulates that the American dream can easily become a nightmare, and that all its facile components can play us false. Hitchcock

reveals the fraudulence of the fantasy that a woman can flee to her lover and begin an Edenic new life, forgetting the past: love stolen at midday, like cash stolen in late afternoon, amounts to nothing. He shatters the notion that intense filial devotion can conquer death and cancel the past, and he treats with satiric, Swiftian vengeance the two great American psychological obsessions: the role of Mother, and the embarrassed secretiveness that surrounds both lovemaking and the bathroom. (SPOTO, 1992, p. 326-7)

Curiosamente, embora Hitchcock deliberadamente atenuie a violência das cenas subsequentes ao assassinato, a tensão não se desfaz por completo nem mesmo ao final. Embora o público ainda possa experimentar, em *Psicose*, o alívio catártico de acompanhar o suspense e o medo sabendo-se seguro, existem elementos do filme que intensificam e prolongam sensivelmente as sensações experimentadas. Em larga medida, isso talvez possa ser atribuído à cena do chuveiro, não apenas pela sua violência, mas, como indica Donald Spoto, por explorar a intimidade de uma pessoa como o cinema jamais fizera antes (*Psicose* foi o primeiro filme em que se viu um vaso sanitário, por exemplo), demonstrando o quão frágeis somos nesses momentos em que nos imaginamos sós. Não é por acaso que a própria Janet Leigh declara, na entrevista que compõe o *making of* na versão em DVD, que, apesar de não ter experimentado quaisquer traumas no *set* de filmagem, após ver a obra acabada, sentiu-se absolutamente aterrorizada com o grau de fragilidade e impotência de uma pessoa atacada naquelas circunstâncias, o que a levaria a nunca mais tomar banhos de chuveiro.

Outro elemento que contribui diretamente para essa persistência do medo e demais sensações catalisadas pelo filme para além de sua projeção é o final, o qual, assim como na contística clássica, resolve a tensão entre os dois relatos da narrativa, mas, nesse caso, aponta para algo terrível e ainda em processo. Isso porque, após ouvirmos o psiquiatra da polícia explicar²⁵ que a personalidade da mãe se sobrepôs à de Norman, anulando-a, vemos um policial informar que o prisioneiro está com frio e pede um cobertor. Ao seguirmos o policial, que retorna com o cobertor à sala do interrogatório, ouvimos uma voz feminina agradecer pela atenção. Então, introduzidos à sala onde Norman está preso, acompanhamos a digressão “da mãe” em *voice-over*, como se lêssemos seus pensamentos, e descobrimos que ela não tem qualquer remorso pelos crimes cometidos ou sequer por ter acusado “o filho” de tê-los cometido. Percebemos, então, que há, ainda, desdobramentos da história da família Bates, a batalha entre as duas personalidades que Norman abriga, e não é sem genuíno pesar que

²⁵ Segundo Joseph Stefano, essa cena não teve a imediata aprovação de Hitchcock, dada a conhecida resistência do diretor em “explicar” fatos de seus filmes por meio de diálogos em vez de imagens.

vemos “a mãe” apagar por completo o que restava do rapaz simpático e tímido. A morte de Bates teria resolvido por completo tal questão, mas ao mostrá-lo na prisão, Hitchcock deixa claro que esse dilema ainda está inconcluso, o que é muito bem representado pelo expressivo sorriso de Anthony Perkins.



Figura 11

Assim, Hitchcock deliberadamente prolonga o terror que seu filme inspira; não o terror da violência física, mas o terror psicológico que nem mesmo a mais apurada análise psiquiátrica é capaz de atenuar.

And the psychiatrist's "explanation" of it all at the end — far from cleansing the wounds and making everything comprehensible — is in fact reversed and itself mocked by what follows. No academic analysis can explain away the final horror of what we see and hear: the complete annihilation of Norman's personality, forever swallowed up in his own death-in-life, with Mother the only victor. Once we hear all this business about matricide and schizophrenia and split personalities, we can't shake it off so easily. Nothing, in the final analysis, is analyzable at all. The madness is inscrutable, capricious, apparently unpreventable. "Things go crazy from time to time," as *Shadow of a Doubt* had it. And to avoid the cliché that would have perhaps been indulged by most other directors, Hitchcock refuses to show us Sam and Lila departing the courthouse together as dawn breaks. We're left staring into Norman's mad smile — no, Mother's mad smile, and the doctor's words are only jargon. We're left with the incomprehensible horror, all of it ignited by the most ordinary events: the need for cash, an intense love affair, the fate of poor Mrs. Bates, once widowed with a five-year-old child to support and victimized by a hotel man from the East "who could've tricked her into anything." And a lonely, overprotected child who felt an alienation of

affection and, as a teenager, succumbed to some unimaginable moment of madness. (SPOTO, 1992, p. 326)

Não bastasse a força dos temas evocados e a força expressiva do estilo narrativo hitchcockiano, o efeito prolongado do terror e do suspense de *Psicose* passa, também, pela presença de vários elementos góticos e de suas profundas associações simbólicas. O gótico literário, nascido em meados do século XVIII como reação ao excesso de equilíbrio e racionalidade neo-classicistas, pautava-se pela exploração das paixões e dos aspectos selvagens da natureza humana. Posteriormente, diversos escritores românticos retomariam a estética gótica, dentre eles Edgar Allan Poe, que se encarregou de reforçar ainda mais a associação do gótico ao mistério e ao macabro.

Tendo bebido muito nas fontes da literatura, o cinema logo cedo percebeu o potencial da estética gótica para a criação de obras assustadoras, efeito que podia ser sensivelmente intensificado pela fotografia em preto e branco, com seus jogos de sombras e atmosferas opressivas. Sendo assim, os elementos característicos da estética gótica passaram, então, a ser mais um ponto de contato entre cinema e literatura. É interessante observar, no entanto, que, apesar da grande variedade de obras que inspirou, a estética gótica mantém, até hoje, um número limitado de elementos, o que facilita a identificação de sua ampla influência e penetração até mesmo em textos de diferentes linguagens.

Surely no other modern literary form as influential as the Gothic novel has also been as pervasively conventional. Once you know that a novel is of the Gothic kind (and you can tell that from the title), you can predict its contents with an unnerving certainty. You know the important features of its *mise en scène*: an oppressive ruin, a wild landscape, a Catholic or feudal society. You know about the trembling sensibility of the heroine and the impetuosity of her lover. You know about the tyrannical older man with the piercing glance who is going to imprison and try to rape or murder them. You know something about the novel's form: it is likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrator, and such framing devices as found manuscripts or interpolated histories. You also know that, whether with more or less relevance to the main plot, certain characteristic preoccupations will be aired. These include the priesthood and monastic institutions; sleeplike and deathlike states; subterranean spaces and live burial; doubles; the discovery of obscured family ties; affinities between narrative and pictorial art: possibilities of incest; unnatural echoes or silences, unintelligible writings, and the unspeakable; garrulous retainers; the poisonous effects of guilt and shame; nocturnal landscapes and dreams; apparitions from the past; Faust- and Wandering Jew-like figures; civil insurrections and fires; the charnel house and the madhouse. The chief incidents of a Gothic novel never go far beyond illustrating these few

themes, and even the most unified novel includes most of them.
(SEDGWICK, 1986, p. 09-10)

Nesse interessante estudo acerca do gótico, Eve Sedgwick aponta ainda que a enumeração dos elementos dessa estética pode soar limitante e superficial, reduzindo um rico estilo literário a uma “fórmula”. Entretanto, alega a pesquisadora, o gótico é, de fato, uma fórmula, e de sucesso, pois a recombinação de tais elementos recorrentes tem alimentado muitas obras literárias e cinematográficas de grande apelo junto ao público, mas, nem por isso, desprovidas de grandes qualidades estéticas e artísticas.

Tal é, sem dúvida alguma, o caso de *Psicose*, cuja relação com o gótico se manifesta a partir de vários elementos: a noite tempestuosa que leva a jovem Marion a hospedar-se no motel Bates; a taxidermia como hobby do misterioso e “monástico” Norman; a presença tirânica da mãe; a decadência; a sugestão de maldição hereditária implícita na invalidez da mãe e na sugestão da relação incestuosa; o corpo embalsamado da mãe e a “morte em vida” da personalidade do filho, ambas variantes do sepultamento em vida. Tudo isso é ainda intensificado pela opção de Hitchcock pela fotografia em preto em branco, evocando todo o potencial expressionista da técnica do *chiaroscuro*. Some-se a isso, a presença marcante do segredo, desde os mais tolos e inofensivos, até o terrível segredo de Norman Bates.

Everyone in this story has something to hide: Sam and Marion are lunchtime lovers; Marion's coworker Caroline (Patricia Hitchcock) hid tranquilizers on her wedding day; Cassidy (Frank Albertson) hides undeclared cash to avoid taxes; Lowery (Vaughn Taylor) hides a whiskey bottle in his desk; Marion lies and steals; Norman hides the worst secret of all. Arbogast sums it up neatly when he says of the Bates Motel: "This is the first place that looks like it's hiding from the world." (SPOTO, 1992, p. 316)

Entretanto, não bastassem tantos pontos de contato, os elementos góticos mais evidentes no filme talvez sejam a referência ao duplo e o cenário sombrio e opressivo em que se desenvolve o segundo relato da narrativa. A representação do duplo, passa, evidentemente, pela dupla personalidade de Bates, mas também está visualmente marcada em diversas tomadas de espelhos.

Accordingly, Marion stands before a mirror twice in the opening hotel scene. At her office she regards herself in her compact mirror. At home she again stands thinking before a mirror — and behind her the open bathroom door and drawn shower curtain reveal the ultimately fatal

locale at precisely the moment she decides to steal the money. Several times she glances at the pursuing trooper in her rearview car mirror. She counts out cash for her new car in the salesman's washroom, and the deed is shown reflected in a mirror. At the Bates Motel, she's reflected in a mirror as she checks in. There's a mirror in her room that splits her image — and so on and on. But not until one of the most jolting moments in the film does the meaning for all this mirror imagery become clear — and that's the moment when Lila is surprised by the double reflection of herself in Mrs. Bates's bedroom mirror. What she (and we) find frightening is the alarming impression of a split or doubled personality. This is immediately followed by Lila's discovery of an impression on Mrs. Bates's bed—an image which recalls the film's opening scene, with Marion on the hotel room bed. (ibid., p. 317)

Os espelhos, portanto, representam o duplo tanto pela multiplicação quanto pela divisão, evocando não apenas a personalidade dividida de Norman, mas também a de Marion, dividida entre o apelo do crime fácil e o desejo de uma vida correta, além, é claro, da divisão do espectador, dividido entre o desejo de ver Marion arrepender-se e consertar seu erro ou gozar da impunidade. Essa característica é também reforçada pelas inúmeras alusões visuais a cortes, seja no uso que Bates faz de facas para matar suas vítimas, seja nos créditos e no desenho do título da obra, ambos criados por Saul Bass, artista responsável também pelo *storyboard* da obra.

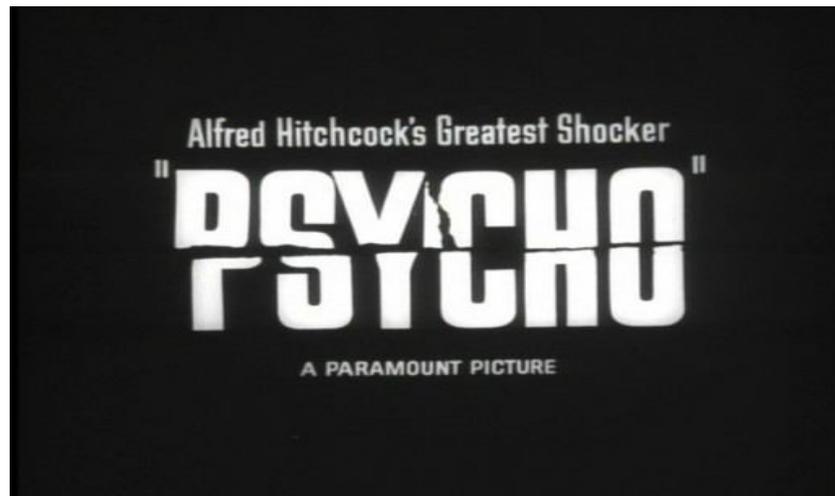


Figura 12

Também a célebre trilha sonora, criada por Bernard Herrmann apenas a partir de instrumentos de corda, pode ser caracterizada como absolutamente “cortante”, e muito acrescenta em tensão e surpresa mesmo às cenas meticulosamente planejadas por Hitchcock

para explorar ao máximo o potencial expressivo da fotografia e da montagem. Na cena do chuveiro, por exemplo, a trilha adiciona significativo impacto à sequência, reforçando a intenção do diretor de sugerir, através da montagem, que *cada corte é um corte*, como observa Janet Leigh na entrevista anteriormente citada. Ciente do efeito da música na composição da surpresa e da tensão dos ataques de Norman, Hitchcock repete o mesmo trecho usado na cena do chuveiro quando do ataque ao detetive Arbogast, criando assim uma associação do tema musical com os assassinatos. Com isso, a tensão em torno do destino de Lila, após a descoberta do corpo da mãe, é elevada à máxima potência; ainda que a visão desajustada de Anthony Perkins vestido como Sra. Bates seja um tanto risível, a repetição do tema musical das mortes anteriores a reveste de verdadeiro terror.

Além das inúmeras alusões ao duplo, o gótico em *Psicose* manifesta-se ainda, de forma inequívoca, na ambientação do segundo relato narrado.

[Truffaut] Há em *Psicose* todo um instrumental de terror que, normalmente, você procura evitar: um lado fantasmagórico, um ambiente misterioso, a casa velha...

[Hitchcock] Creio que o ambiente misterioso é, em certo sentido, acidental; por exemplo, na Califórnia do Norte [sic] você encontrará muitas casas isoladas que lembram a de *Psicose*; chamamos essas casas de "gótico californiano" e, quando são francamente feias, dizemos até: "pão-de-mel californiano".

Não iniciei meu trabalho tencionando reproduzir a atmosfera de um velho filme de terror da Universal, queria apenas ser autêntico. Ora, não há a menor dúvida, a casa é uma reprodução fiel de uma casa verdadeira, e o motel também é uma cópia exata. Escolhi essa casa e esse motel porque me dei conta de que a história não teria o mesmo efeito com um bangalô banal; esse gênero de arquitetura convinha ao clima do filme. (TRUFFAUT, 2004, p. 270-4)

Por mais que repete “acidental” o caráter misterioso da ambientação, parece-nos bastante improvável que Hitchcock não tenha deliberadamente buscado construir uma atmosfera aterrorizante a partir do referencial gótico, tanto que criou o cenário de forma a representá-la fielmente e não se contentou em buscar uma locação que a evocasse. Além disso, certamente não é acidental o uso da fotografia em preto e branco, a qual contribui para somar escuridão e jogos de sombra à atmosfera já naturalmente opressiva da casa. Assim como no conto literário, nada em Hitchcock é fortuito ou desconexo, e a expressividade da imagem abaixo levanta sérias dúvidas quanto à sinceridade do diretor quando fala da “casualidade” da escolha desse cenário.



Figura 13

O roteirista Joseph Stefano, na mesma entrevista anteriormente referida, aponta outros elementos que reforçam a percepção de que nada foi deixado ao acaso nessa obra-prima, apesar do baixo orçamento e da rapidez com que o filme foi produzido. O escritor informa que, a fim de dar a Anthony Perkins o máximo de referências para a composição de seu complexo personagem, teria dito ao ator que concebera Norman Bates como um personagem de uma tela do pintor norte-americano Edward Hopper (1882 - 1967). Embora o nome de Hopper não costume ser associado à estética gótica, tal informação tem grande relevância, pois sua obra, majoritariamente urbana e contemporânea, expressa, acima de tudo, a solidão, incomunicabilidade e estagnação da cena norte-americana, em especial no período da Grande Depressão. Não nos parece obra do acaso, portanto, que, dentre as belas telas do pintor, encontremos *House by the railroad*²⁶ (1925), possivelmente um tributo ao gótico californiano cujas semelhanças com a casa dos Bates saltam aos olhos, a despeito das cores mais suaves e da atmosfera menos opressiva.

²⁶ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2726>. Data do acesso: 27 set. 2009.



Figura 14

A presença da casa no filme, no entanto, não oferece apenas uma ambientação física opressiva e sombria, mas reveste-se de uma significação própria, em especial por compor o todo da propriedade identificada como “Motel Bates”. O nome Bates, portanto, refere-se tanto à família proprietária quanto à propriedade, reforçando a associação dos habitantes com a habitação.

Em lingüística, a palavra "casa" muitas vezes significa "homem" (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (de uma boa casa); ou ainda o grupo de origem (a casa dos Habsburgo, a casa dos Rotschild); a igreja é a "casa de Deus" (cf. Torre), o túmulo, a "última" ou a casa "eterna" (em latim "domus aeterna") até o Juízo Final (Fim do Mundo). (...) Para a psicologia profunda a casa é um símbolo importante, por exemplo no sonho. Os sonhos importantes falam da casa por antonomásia. O que acontece 'na casa' acontece dentro de nós. Frequentemente nós mesmos somos a casa. Certamente sabe-se que a psicologia freudiana associou o símbolo da casa à mulher, à mãe, e precisamente em um sentido sexual ou associado ao nascimento. Faz também parte da natureza da casa ser mais feminino-maternal do que masculina. Apesar disso, cada sonhador pode ele mesmo ser a casa organizada, a corrompida, a antiga ou a renovada de seu sonho. (BIEDERMAN, 1993, p. 76)

A citação acima aponta para várias possibilidades interpretativas para o papel da casa em *Psicose*, em especial a referência à mãe. Sendo um mestre na utilização do espaço na

construção do suspense, Hitchcock explora ao máximo tal simbologia. Externamente, além de evocar o estilo gótico, a casa aparece sempre em um nível bem mais alto do que o do motel, efeito que, na verdade, é obtido com a utilização de tomadas em *contra-plongée*, já que a construção não se encontra assim tão distanciada do nível da estrada e do motel, o que se pode observar em fotos do cenário, mas está também evidenciado na narrativa pela rapidez com os personagens transitam entre as construções. Com isso, o diretor maximiza a associação simbólica da casa à mãe dominadora e onisciente.

Já no interior da casa, Hitchcock vale-se de um de seus elementos espaciais preferidos na criação e manutenção do suspense: as escadas²⁷. Basicamente, o suspense da escada deriva do fato de ela levar, invariavelmente, a um único destino o qual, em geral, é conhecido pelo público, mas, quase sempre, desconhecido pelo personagem. Ciente do valor simbólico desse trânsito, Hitchcock demonstra toda sua maestria e método nas filmagens da cena em que o detetive Arbogast sobe as escadas para falar com a Sra. Bates.

[Hitchcock] Durante a filmagem fiquei de cama dois dias, com febre, e como não podia ir ao estúdio disse ao diretor de fotografia e ao assistente que filmassem a subida da escada utilizando os desenhos de Saul Bass. Não se tratava do crime, mas só do que o precede, a subida da escada. Então, havia um plano da mão do detetive deslizando no corrimão e um travelling pelas barras da escada, mostrando lateralmente os pés de Arbogast. Quando vi os copiões da cena, percebi que não estava bom, o que foi uma revelação interessante para mim. A subida da escada, decupada daquele jeito, não transmitia uma impressão de inocência, mas de culpa. Aqueles planos teriam servido caso se tratasse de um assassino subindo a escada, mas o espírito da cena era o oposto disso.

Lembre-se dos esforços que fizemos a fim de preparar o público para essa cena; estabelecemos que havia uma mulher misteriosa na casa, estabelecemos que essa mulher misteriosa tinha saído da casa e apunhalado até a morte uma moça no chuveiro. Tudo o que pudesse conferir suspense ao detetive subindo a escada estava contido nesses elementos. Por conseguinte, devíamos recorrer ali à extrema simplicidade; bastava-nos mostrar uma escada e um homem subindo essa escada com a maior simplicidade possível. (TRUFFAUT, 2004, p.278)

A arquitetura interna da casa também nos remete ao estudo proposto por Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (1993), já que a “mãe” habita um dos quartos no nível superior, tendo sido vista junto à janela que lhe oferece vista privilegiada do motel. Neste contexto, portanto, a mãe está no topo desse “organismo” que é a casa, representando sua

²⁷ Esse mesmo recurso foi utilizado, com excelentes resultados, em diversos outros filmes hitchcockianos, tais como *Suspeita* (1941), *A Sombra de Uma Dívida* (1943) e *Frenesi* (1972), como analisa Heitor Capuzzo (1995, p. 51-66).

mente e seus sentidos. Ao sentir-se ameaçado, no entanto, Bates logo providencia o traslado do corpo embalsamado da mãe para o porão, espaço associado aos segredos, o inconsciente, o que pode ser reprimido e controlado.

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. (...) Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida, enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o ser *obsuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (BACHELARD, 2005, p. 36-7)

Reforçando a análise de Biederman anteriormente citada, Bachelard também vê na representação da casa da infância uma profunda associação com a maternidade. A referência a esse espaço se dá, quase sempre, por meio da memória, do sonho ou do devaneio, evocando o carinho, o aconchego e a proteção experimentados no colo ou mesmo no útero maternos. A casa de Bates, portanto, personifica a mãe morta, oferecendo ao filho assassino o conforto e a mitigação de sua culpa. No interior da casa, o tempo retrocedeu e está parado na época em que o jovem Norman e sua mãe só tinham um ao outro e eram, em suas próprias palavras, *mais do que felizes*.

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (ibid., p. 28)

O quarto da mãe permanece intocado, suas roupas ainda estão no armário, e mesmo a decomposição de seu corpo foi interrompida. Ainda mais interessante, no entanto, é a visita ao quarto de Norman: um quarto de menino, onde se vê uma desbotada faixa de papel de parede ilustrado com palhaços, brinquedos velhos e uma cama de solteiro. O interior da casa, portanto, espelha fielmente a memória de Norman, e a riqueza da decoração do quarto da mãe, contrastando com o exterior decadente de toda a propriedade, é forte indicativo do valor

simbólico de tal ambiente como construção da imaginação de um homem que já não habita o mundo real, mas vive em um mundo imaginário a que se refere, em dois momentos distintos, tanto como seu “universo” quanto como uma “armadilha”.

Encontraremos essa mesma função simbólica da casa como um reduto da consciência em diversas obras de Edgar Allan Poe, e de forma ainda mais relevante em *A Queda da Casa de Usher*.

But let us return to Poe's typical room, and look now at its furnishings. They are generally weird, magnificent, and suggestive of great wealth. (...) Now, we must be careful to take all these riches in an allegorical sense. As we contemplate the splendor of any of Poe's rooms, we must remember that the room is a state of mind, and that everything in it is therefore a thought, a mental image. The allegorical meaning of the costliness of Poe's décor is simply this: that his heroes are richly imaginative. And since imagination is a gift rather than an acquisition, it is appropriate that riches in Poe should be inherited or found, but never earned (WILBUR, 2004, p. 818)

Percebe-se, com isso, que, no caso de *Psicose*, o diálogo com a contística de Poe não se limita à dupla estrutura narrativa, mas também se evidencia na opção pelo gótico e pela exploração dos profundos significados das casas e de suas relações com aqueles que as habitam, ambas características marcantes de *A Queda da Casa de Usher*. Aliás as referências góticas, em ambas as obras, já se evidenciam nos jogos de palavras que se observa nas escolhas dos nomes das famílias: enquanto *Usher* significa conduzir ou acompanhar, que é, basicamente, o que faz Roderick Usher em relação ao narrador, convidando-o por meio de carta para introduzi-lo ao seu próprio e bizarro mundo, *Bates*, palavra homófona a *bait*s (iscas), parece apontar para a forma como Norman atrai suas vítimas para seu universo e fantasia doentios, tal qual provavelmente faz com os pássaros que mantêm seu *hobby* da taxidermia.

Assim como no Motel Bates, no conto de Poe também observamos a fusão do nome da família ao da propriedade, o que seria, segundo o narrador, reflexo de uma linha sucessória direta, de pai para filho.

Eu conhecia, também, o fato, muito digno de nota, de que do tronco da família Usher, apesar de sua nobre antiguidade, jamais brotara, em qualquer época, um ramo duradouro; em outras palavras, a família inteira só se perpetuava por descendência direta e assim permanecera sempre, com variações muito efêmeras e sem importância. Era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do

aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no longo decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência, talvez, de um ramo colateral, e a conseqüente transmissão em linha reta, de pai a filho, do nome e do patrimônio, que afinal tanto identificara ambos, a ponto de dissolver o título original do domínio na estranha e equívoca denominação de “Casa de Usher”, denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família quanto a mansão familiar. (POE, *A queda da casa de Usher*, p. 398-99)

Curiosamente, no entanto, Roderick Usher tem uma irmã gêmea, Madeline, e o fato de nenhum dos irmãos ter constituído família, optando por uma vida comum em isolamento na mansão da família, aponta indícios de uma relação incestuosa. Essa é, também, a natureza do amor que Norman nutre pela mãe e, quando confrontado com a impossibilidade de tornar realidade sua fantasia, ele não hesita em matar o objeto de seu amor, substituindo-a por uma parte de si mesmo, no ápice de uma relação de co-dependência.

Não bastassem tais semelhanças simbólicas e temáticas, a casa do Bates sintetiza, também, as representações arquitetônicas de Poe.

We have now arrived at three notions about Poe's typical building. It is set apart in a valley or a sea or a waste place, and this remoteness is intended to express the retreat of the poet's mind from worldly consciousness into dream. It is a tottery structure, and this indicates that the dreamer within is in that unstable threshold condition called the hypnagogic state. Finally, Poe's typical building is crumbling or decomposing, and this means that the dreamer's mind is moving toward a perfect freedom from his material self and the material world. Let us now open the door — or mouth — of Poe's building and visit the mind inside. (WILBUR, 2004, p. 816)

Ainda segundo Richard Wilbur, em Poe, os espaços são quase sempre alegóricos, representando a dicotomia consciência x inconsciente por meio do paralelo exterior x interior.

Sometimes Poe emphasizes the circumscription of his heroes by multiple enclosures. Roderick Usher dwells in a great and crumbling mansion from which, as Poe tells us, he has not ventured forth in many years. This mansion stands islanded in a stagnant lake, which serves it as a defensive moat. And beyond the moat lies the Usher estate, a vast barren tract having its own peculiar and forbidding weather and atmosphere. You might say that Roderick Usher is defended in depth; and yet at the close of the story Poe compounds Roderick's inaccessibility by having the mansion and its occupant swallowed up by the waters of the tarn.

What does it mean that Poe's heroes are invariably enclosed or circumscribed? The answer is simple: circumscription, in Poe's tales, means the exclusion from consciousness of the so-called real world, the world of time and reason and physical fact; it means the isolation of the poetic soul in visionary reverie or trance. When we find one of Poe's characters in a remote valley, or a claustral room, we know that he is in the process of dreaming his way out of the world. (op. cit., p. 812)

A partir dessa interpretação, Wilbur conclui que a “casa” de Usher é, na verdade, a consciência do narrador, que lá encontra seu duplo – Roderick Usher – e, ao final do seu devaneio, todas as imagens perdem-se nas águas profundas do sono e dos sonhos, aniquilação da consciência.

Analisado desse ponto de vista, portanto, o célebre e misterioso conto e sua atmosfera opressiva revestem-se de roupagem bem menos assustadora, pois tudo se passa apenas na imaginação do narrador. O mesmo, no entanto, não pode ser dito de *Psicose*, onde a imaginação doentia e macabra de Bates ganha manifestação concreta na casa e, por isso, já não está abrigada da intervenção externa. É essa exteriorização do que jamais deveria ter deixado de ser apenas o interior de uma mente doente que confere ao filme um caráter profundamente assustador e inquietante. Com isso, *Psicose* configura-se, a um só tempo, uma grande história de terror e um grande texto de suspense, denso em conteúdo, rico em simbolismo e, a despeito de seu estreito relacionamento com o conto literário, essencialmente visual; uma verdadeira obra-prima do cinema norte-americano.

4.3. *Janela indiscreta*

Uma pesquisa que se proponha a abarcar o diálogo entre o cinema hitchcockiano e o conto literário não poderia deixar de contemplar *Janela indiscreta* (1954). Não porque esse seja um filme adaptado de um conto de Cornell Woolrich²⁸; a motivação para uma abordagem a essa obra não é de ordem tradutória, mesmo porque apenas a idéia central do conto foi mantida, a exemplo do tratamento dado a quase todos os roteiros adaptados usados por Hitchcock. A análise dessa obra encontra sua justificativa em aspectos puramente cinematográficos, pois, segundo o multifuncional homem de cinema Peter Bogdanovich²⁹, se precisássemos explicar a totalidade da obra hitchcockiana a alguém que a desconhecesse

²⁸ *It had to be murder*, de 1942.

²⁹ Em entrevista que compõe o *making-of* de *Janela indiscreta*, disponível na versão brasileira em DVD.

valendo-nos de apenas um de seus filmes, *Janela indiscreta* seria a escolha mais coerente. Seja pelo estilo de narrar, explicitamente baseado no uso da montagem clássica, como anteriormente referido, seja no caráter metalinguístico que evidencia o fazer e o assistir cinematográficos como variantes do *voyerismo*, *Janela indiscreta* não apenas se vale dos elementos típicos da estética hitchcockiana, mas também os tematiza, fazendo-nos questionar nosso próprio papel enquanto espectadores.

Diferentemente das análises de *Festim diabólico* e *Psicose*, o estudo de *Janela indiscreta* não se detém no diálogo entre o filme e um conto literário específico, mas, explorando a riqueza de elementos significativos da obra, privilegia sua estrutura narrativa dupla e as relações que estabelece com diversas obras literárias curtas, não apenas de autoria de Edgar Allan Poe. Com isso, reforça-se a tese de que o diálogo com o conto ocorre em nível estrutural mesmo quando não há coincidência de temas ou estilos. Da mesma forma, a análise de obras de outros contistas comprova que o paralelo de que aqui tratamos é entre o conto como gênero literário e o suspense de Hitchcock e que, nesse sentido, a influência de Poe se verifica indiretamente por meio de seus postulados teórico-críticos mesmo em filmes em que Hitchcock se distancia do estilo e temas góticos que ambos os autores tanto valorizaram em suas respectivas obras.

Em termos de fábula, *Janela indiscreta* dialoga, a um só tempo, com dois contos distintos: o original de Woolrich, *It had to be murder*, e *Through a window*, de H. G. Wells (1894), publicado no Brasil com o sugestivo e, talvez, um tanto oportunista título idêntico ao da obra de Hitchcock, muito embora não tenhamos encontrado nenhuma evidência de que o diretor sequer tenha tido conhecimento de tal obra³⁰.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a obra de Woolrich narra a mesma história de *Janela Indiscreta*, apenas com sutis diferenças: Hal Jeffries, um homem temporariamente circunscrito ao seu quarto por conta de uma perna engessada, observa os vizinhos dos edifícios que têm os fundos voltados para sua janela. Ao perceber o comportamento estranho de um dos vizinhos, começa a tecer teorias que expliquem a ausência de sua esposa doente, chegando à certeza de que testemunhou, ainda que sem propriamente “ver”, um crime. Após envolver um amigo policial e seu enfermeiro em buscas e investigações, “Jeff” acaba por provar que o vizinho matou a esposa, enterrando seu corpo esquartejado no chão recém-cimentado do apartamento em obras no andar superior.

³⁰ A edição brasileira inclui ainda a seguinte nota: “Título original: *Through a window*. Tudo indica que Alfred Hitchcock tenha se inspirado neste conto para realizar sua obra-prima *Janela Indiscreta* (WELLS, 1993, p. 207).

O conto de Wells, por sua vez, apresenta uma atmosfera bastante diferenciada: Bailey, um homem aparentemente paralisado ou amputado, é colocado em seu próprio estúdio em frente a uma janela de onde observa uma bela paisagem rural onde se destaca um rio com grande afluxo de navegações. Tal paisagem constitui o único consolo para sua, aparentemente, permanente invalidez, e ele chega mesmo a declarar que desejaria ver um naufrágio, apenas para ter algo mais com que se envolver. Seu desejo acaba por realizar-se parcialmente, pois um dia vê a fuga de um marinheiro malaio que, transtornado, mata indiscriminadamente as pessoas que cruzam seu caminho, sendo perseguido por homens armados. Quando o fugitivo e seus perseguidores saem de seu campo de visão, Bailey mostra-se frustrado por já não conseguir acompanhar a caçada humana. De repente, no entanto, o marinheiro sobe por uma árvore até a sacada do quarto, o que é observado primeiramente por uma apavorada Mrs. Green, a governanta. Não tendo qualquer outra forma de se defender do iminente ataque, Bailey apenas atira um frasco de remédios na direção do assassino, mas um tiro de rifle ouvido à distância mata o agressor, que cai sobre as pernas do protagonista, manchando de sangue as ataduras brancas que as revestem.

Sem dúvida alguma, existem muito mais pontos de contato entre o filme e o conto de Woolrich do que com o de Wells, o que não chega a surpreender, dada a fonte reconhecida do roteiro adaptado. Os nomes do protagonista (Jeffries) e de seu antagonista (Thorwald); o amigo policial, o cenário urbano, as táticas para desmascarar o assassino (mobilização da polícia, busca no apartamento, falsa chantagem), enfim, quase todos os elementos do relato mais superficial do filme estão previstos já na obra de Woolrich. Além do núcleo comum a esse dois textos – um homem imobilizado observa as redondezas a partir de sua janela –, a narrativa de Wells apresenta apenas dois outros elementos encontrados no filme e que não aparecem no conto de Woolrich: um interlocutor a quem o protagonista fala de seu tédio absoluto (no filme, a conversa entre Jeff e seu editor se dá por telefone; no conto, o amigo Wilderspin visita o protagonista) e Mrs. Green, encarregada de zelar pelo conforto do protagonista, da mesma forma que Stella.

O que nenhuma das duas obras literárias prevê, no entanto, é justamente o grande diferencial de *Janela Indiscreta* em termos de narrativa de suspense: a segunda história. Na verdade, a referência às obras de Wells e de Woolrich como sendo contos desafia as próprias teses de Piglia anteriormente referidas. Embora sejam narrativas curtas, tais obras não apresentam o duplo relato que, segundo o contista argentino, caracterizaria o conto literário. Em ambas, o que se observa é o desenvolvimento narrativo da observação dos assassinos por parte dos protagonistas e as consequências advindas desses atos de *voyerismo*. Não há

quaisquer indícios de que um segundo relato esteja sendo construído à medida que avançamos na leitura e, ao chegarmos ao epílogo, temos apenas a resolução do mistério, em Woolrich, e o fim de caçada ao assassino, em Wells.

Nesse sentido, talvez possamos dizer que ambas as histórias integram o gênero conto, mas não apresentam o mesmo grau de sofisticação narrativa identificado por Piglia como diferencial dos grandes mestres desse gênero literário. A inexistência da dupla narrativa reduz o conto ao mero exercício de contar uma boa história, a atenção e o envolvimento do leitor dependendo, portanto, exclusivamente da qualidade da fábula e não da rica elaboração de um enredo. No caso de Woolrich, o mistério em torno do vizinho assassino e os riscos que a descoberta do crime acarreta são suficientes para prender a atenção e satisfazer o leitor. O conto de Wells, no entanto, sendo completamente dependente do fator surpresa, não constrói tensão alguma, e seu efeito final se perde.

Talvez nunca venhamos a saber ao certo por que razão o roteirista John Michael Hayes e Hitchcock decidiram incluir o relato amoroso que se desenrola paralelamente ao mistério do crime em *Janela indiscreta*, se por adesão aos princípios desta tese acerca do suspense, ou às fórmulas *hollywoodianas* que preveem melhores resultados de bilheteria quando da existência de um par romântico. De qualquer modo, o fato é que tal decisão não constitui apenas uma prosaica adição de um personagem e de alguns diálogos, mas acarreta uma profunda revisão dos temas desenvolvidos na obra e, evidentemente, toda uma nova construção narrativa, mais sofisticada, mais tensa e mais cativante do que previa o texto original de Woolrich.

There are thus two interdependent lines of action: the mystery (What has happened to Mrs. Thorwald? Will Jeff prove that she was killed? Can Lisa find evidence?) and the romance (Will Jeff and Lisa break up?). What makes the film useful to us here is its blending of explicit and implicit appeals to spectatorial activity. The mystery plot line tends to state assumptions, hypotheses, evidence, and inferences very baldly. Characters talk about how they build up expectations, select information, and draw conclusions. The spectator shares in the characters' battle for a solution to the mystery. At certain moments in the mystery action, however, the viewer is tossed information which the characters do not possess. Thus we must sometimes qualify or challenge the characters' problem-solving processes. And in the romance plot line, the spectator must construct the story without benefit of such overt cues. For example, the spectator must discover that the absolute opposition which Jeff creates—Lisa and urban boredom versus himself and high adventure—is a false one; one can find adventure in the most mundane urban milieu. (BORDWELL, 1985, p. 40)

Em uma primeira e superficial análise, pode-se ter a impressão de que o romance constitua apenas um dos usuais subterfúgios hitchcockianos para prolongar a ação ou intensificar nossa identificação com personagens, aumentando a tensão. A criteriosa análise proposta por David Bordwell (op. cit.), entretanto, aponta para uma relação bem mais complexa de interdependência dos relatos, e mesmo de sua “hierarquia”, pois é a história do crime que interrompe, prolonga e, por fim, ajuda a concluir a história do, aparentemente, impossível romance entre uma sofisticada modelo nova-iorquina e um aventureiro e inquieto fotógrafo.

In early scenes, Jeff reiterates the impossibility of any alliance between himself and Lisa: he mocks marriage, resists Stella's advice, and insists that neither he nor Lisa can change. He employs detailed contrasts to show that with respect to food, clothes, locale, taste, and safety his and Lisa's worlds are mutually exclusive. His rude remarks travesty Lisa's catered dinner and bring her to the edge of breaking off their romance. But he holds back: "Couldn't we just keep things status quo?" "Without any future?" she asks. But in the end, she agrees to see him again tomorrow night. This portion of the film corresponds to the "state of affairs" phase of our canonical story, and what it portrays is a stalemate. It is at this point that Jeff hears the scream that initiates the murder plot. (ibid., p. 43)

O fato de a discussão quanto ao futuro do relacionamento entre Jeff e Lisa ser a linha condutora da obra, já que “abre” e “fecha” a narrativa, não acarretaria, necessariamente, maior relevância a essa história em comparação com o relato do crime. Entretanto, ao levarmos em conta a caracterização dos vizinhos que Jeff observa e as inferências a que somos levados pelos seus atos, percebemos que a obra tem como tema central as complexas e diversificadas relações entre homens e mulheres, representadas em sua faceta mais radical e violenta no próprio assassinato que motiva a narrativa de mistério. Essa percepção torna-se ainda mais clara se compararmos o grupo de vizinhos do filme com aqueles idealizados por Woolrich em *It had to be murder*; no conto, além do casal Thorwald, os únicos vizinhos descritos pelo narrador são um jovem casal recém-casado que nunca fica em casa à noite e uma jovem mãe, talvez viúva, que aparenta tristeza e melancolia, a despeito do carinho com que trata seu bebê. Além disso, o narrador dedica a tais personagens apenas os quatro parágrafos iniciais de sua história, o que nos permite concluir que constituem mero preâmbulo para a introdução do único apartamento cuja observação realmente interessa narrar.

Em *Janela indiscreta*, porém, cada um dos demais moradores dos apartamentos vizinhos tem um papel na história central, pois suas janelas são como pequenas telas em que

Jeff projeta seus pensamentos e inquietações acerca de Lisa e da possibilidade de um relacionamento sério e duradouro com ela.

But each of the female neighbors is a variant on what Lisa could become in the future: one lives with her befuddled, balding husband but lavishes all her affection on their small dog; another is a shapely dancer entertaining many men at a party but rebuffing their advances and faithfully awaiting the return of her boyfriend from the army ("You said it reminded you of my apartment," Lisa tells Jeff); another is a dumpy sculptress fashioning an abstraction of "Hunger"; another is a sexually voracious young bride who is soon furious with her disaffected groom. Most of all – and most related to Lisa – is the pathetic "Miss Lonelyhearts," the desperate spinster saved from suicide by a neighbor's haunting piano-playing. For much of the film Lisa wears a pale green suit; Miss Lonelyhearts is shown in a brilliant green dress the night she picks up a young stranger, brings him to her apartment and then becomes hysterical when he does exactly what she thinks she wanted but clearly does not. (SPOTO, 1992, p. 220)

A análise de Spoto deixa de contemplar apenas uma das vizinhas, Anna Thorwald, uma das primeiras a merecer a atenção e o comentário de Jeff na cena em que ele conversa com seu editor e, ao mesmo tempo, observa o casal Thorwald em aparente desavença.

Jeff – You've got to get me out of here. Six weeks sitting in a two-room apartment with nothing to do but look out the window at the neighbours.
 Gunnison – Bye, Jeff.
 Jeff – No, Gunnison, I... If you don't pull me out of this swamp of boredom, I'm gonna do something drastic.
 Gunnison – Like what?
 Jeff – "Like what?" Get married. Then I'll never be able to go anywhere.
 Gunnison – It's about time you got married, before you turn into a lonesome and bitter, old man.
 Jeff – Yeah, can't you just see me? Rushing home to a hot apartment to listen to the automatic laundry and the electric dishwasher and the garbage disposal and the nagging wife.
 Gunnison – Jeff, wives don't nag any more, they discuss.
 Jeff – Is that so? Is that so? Maybe in the high-rent district they discuss. In my neighborhood, they still nag. (HAYES, 1953)³¹

Como salientado anteriormente, o casal Thorwald representa a forma mais absoluta e radical de infelicidade conjugal, razão pela qual, desde o início, chama a atenção de Jeff, a despeito mesmo da bela bailarina que dança em trajes mínimos na janela logo em frente. Não

³¹ Todas as reproduções de diálogos do filme são extraídas do roteiro original e incluem as adaptações feitas na filmagem.

estivesse analisando as diferentes possibilidades de vida amorosa que observa nos apartamentos vizinhos, Jeff possivelmente sequer perceberia qualquer anomalia no comportamento de Thorwald, e o crime passaria despercebido. Com isso, torna-se evidente o uso que Hitchcock faz do terrível crime de Thorwald: ele constitui apenas um recurso para prolongar e contrapor-se ao relato central quanto ao futuro amoroso de Jeff e Lisa.

That Hitchcock is frankly unconcerned with the killer and his wife is obvious when we keep in mind (1) that we don't see the actual crime; (2) that we know nothing about this man and woman, nor about their histories, their life together or the nature of her "illness" (she seems quite hale and lovely); and (3) that they are always shown from afar, and that Thorwald's ultimate entrance into Jeff's apartment (as suspenseful a moment as it is) has the quality of a sudden nightmare. There is something indefinable, even slightly unreal about the Thorwalds. In any case, from first frame to last, Hitchcock shows cavalier disinterest in the private life of the killer; he's more concerned with the reactions of the watchers — both those on-screen and those in the audience. The Thorwald murder is the MacGuffin, merely a pretext to examine the movie's central concern, the affective relationship of Jeff to Lisa. The killing is rather like the bottled uranium ore (in *Notorious*) — it gets the real story going, allowing its more important aspects to flourish. (SPOTO, 1992, p. 216)

A caracterização do relato do crime como mero *MacGuffin* reforça a noção aqui defendida de que o suspense deriva exclusivamente da construção narrativa e não, como parece apontar o senso comum, dos temas abordados. *Janela indiscreta* é um filme de suspense construído sobre o prosaico questionamento acerca da viabilidade ou não de um dado relacionamento amoroso. Ao mesmo tempo, ao reduzir a história de um crime brutal à condição de pretexto, *Janela indiscreta* alinha-se aos já referidos *As babas do diabo*, de Cortázar, e *Blowup*, de Antonioni, já que todas essas obras privilegiam a atividade de fotógrafos / *voyers* em detrimento das implicações morais, éticas e psicológicas dos crimes narrados em segundo plano.

Diferentemente de Roberto Michel e de Thomas, protagonistas de Cortázar e de Antonioni, respectivamente, Jeff não fotografa cenas do crime que acredita ter acontecido, e mostra-se genuinamente determinado a prová-lo antes que o assassino tenha a chance de fugir. Embora chegue a envolver a polícia, percebe-se claramente que a obsessão de Jeff com o comportamento de Thorwald se deve apenas a motivações pessoais, seja a necessidade de algo que acabe com seu tédio, o fato de a investigação lhe permitir manter o relacionamento com Lisa "*status quo*", o desafio de provar sua percepção e inteligência, solucionando um

crime muito bem arquitetado, ou ainda o prazer de ver o envolvimento de Lisa e sua faceta aventureira até então desconhecida e mesmo negada por ele.

De parte das duas outras personagens que acreditam na versão de Jeff, Lisa e Stella, também não se percebe qualquer reação de horror, choque ou revolta diante das evidências do crime. Embora inicialmente condene a indiscrição de Jeff em observar os vizinhos, Stella acompanha as especulações de seu paciente com curiosidade e seus característicos humor e senso prático, cumprindo com seus horários regulares de visita ao paciente e seguindo as orientações de Jeff nesse “jogo de detetive”. Lisa, por sua vez, inicialmente parece opor-se ao *voyerismo* de forma mais veemente, questionando a ética da fotografia como profissão, fechando as cortinas de Jeff ou afastando sua cadeira de rodas da janela. Mais do que questionamentos éticos, no entanto, tais atitudes configuram tentativas de ganhar a atenção de Jeff, pois é seu *voyerismo*, seja como fotógrafo, seja como vizinho intrometido, que a deixa em segundo plano, levando-a mesmo a verbalizar seu desejo: “Preste atenção em mim”.

Ainda assim, é Lisa quem se dá conta da distorção dos valores que motivam a investigação iniciada por Jeff. Após a coerente e, até aquele ponto, inapelável exposição do policial Doyle de que não há nada de criminoso na relação dos Thorwald e de que as “evidências” de Jeff não passam de suposições maldosas de alguém que se infiltra na intimidade alheia e dela tira conclusões precipitadas, Jeff e Lisa sequer conseguem esconder sua frustração com a hipótese de estarem errados e Anna Thorwald estar viva.

Lisa – Jeff, if someone came in here, they wouldn't believe what they'd see.

Jeff - What?

Lisa - You and me with long faces, plunged into despair because we find out a man *didn't* kill his wife. We're two of the most frightening ghouls I've ever known. You'd think we could be a bit happy that the poor woman is alive and well. Whatever happened to that old saying, "Love thy neighbor"? (HAYES, 1953)

Esse momento de auto-crítica, no entanto, é fugaz, pois a descoberta da morte do cãozinho que farejava os canteiros e a indiferença de Thorwald diante da comoção dos vizinhos são imediatamente traduzidas por Jeff e Lisa como novas evidências do crime, e a investigação é retomada com renovado ímpeto. A partir de então, Lisa envolve-se completamente no grande interesse de Jeff, não hesitando em pôr em risco sua própria vida para fazer-se útil ao namorado, demonstrando que há interesses comuns entre eles e que ela sabe ser aventureira e audaz, mesmo na mais urbana e prosaica das paisagens.

When she gamely climbs into Thorwald's apartment, she finds his wife's wedding ring and slips it on her finger, proudly displaying it to Jeff as he watches through binoculars. (...) With this scene, therefore, Hitchcock closes the circle of his intention: Lisa has seen the entire adventure as a way of showing Jeff what a good wife she'd be; she slips on the ring not only to prove their suspicions about the fate of Mrs. Thorwald but also as a kind of proposal to Jeff. (SPOTO, 1992, p. 221)

Percebe-se, portanto, que esse descaso dos personagens para com as causas e as implicações de um assassinato evidencia, assim como em *As Babas do Diabo* e em *Blowup*, uma supervalorização da observação e, por extensão, nos leva a um questionamento quanto ao papel do observador. Nessas três obras, a verdade por trás dos fatos ocorridos, registrados por câmeras fotográficas ou apenas pela memória dos personagens, é secundária, pois o que interessa aos narradores são as inferências feitas a partir dos pedaços de informação, o que pode ser resumido na fala de Lisa: “Let's start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw – and what you think it means” (HAYES, 1953).

O ato de ver, ou de fotografar, não leva à compreensão. É preciso interpretar o que é visto, traduzir a imagem em palavras, ainda que apenas mentalmente, mas ao fazê-lo, o mero sequenciamento das informações e o ponto de vista privilegiado dão margem à inferência de nexos temporais e causais, criando um enredo e, com ele, uma narrativa. Assim, quando interpretam o que fotografam ou veem, Roberto Michel, Thomas e Jeff criam as narrativas que lemos ou a que assistimos. Sendo assim, os dois filmes e o conto de Cortázar dialogam a partir do caráter metalinguístico de que estão revestidos, narrando histórias que questionam as concepções e os processos por trás do próprio ato de narrar e evidenciando o alto grau de subjetividade inerente mesmo ao que se supõe a forma realista de se relatar um fato ou evento.

Segundo David Bordwell (1985), *Janela indiscreta* constitui um verdadeiro “tratado cinematográfico” não apenas da atividade do espectador, representada no *voyerismo* de Jeff, mas da própria construção narrativa como a compreendia Hitchcock.

[Hitchcock] (...) você tinha aqui [em *Janela indiscreta*] uma possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico. Você tem o homem imóvel que olha para fora... É um primeiro pedaço de filme. O segundo pedaço mostra o que ele vê e o terceiro mostra a reação dele. Isso representa o que conhecemos como a mais pura expressão da idéia cinematográfica. (TRUFFAUT, 2004, p. 213)

Embora a estrutura básica do filme expresse, de forma explícita, a adesão de seu criador aos princípios norteadores da montagem clássica, da qual faz intenso uso, Hitchcock não se limita a tal recurso para demonstrar que, tal qual Jeff, inferimos relações entre quaisquer dados que captamos em uma sequência. A cena inicial do filme, uma longa e ininterrupta tomada que nos leva do pátio dos fundos para o interior do apartamento de Jeff, já nos dá mostras de como a narrativa que ali se inicia irá testar, a todo tempo, a capacidade de observação e inferência tanto de personagens quanto do espectador.

From the outset, *Rear Window* emphasizes the probabilistic quality of seeing and knowing. The tour of the courtyard, with the camera panning slowly left to right from within Jeff's window, provides information that is principally visual (supplemented by music and street noises). We see the neighbors composing music, practicing dance, and so on, and we infer that these are habitual and typical activities. When the camera moves into and around Jeff's apartment, our inferences must come thick and fast. Track left to reveal his leg in a cast. (How did the leg get injured?) Then to a shattered press camera. (He's a photographer. Did he break his leg on the job?) Then to photographs of an auto race, a fire, a battered woman, an atomic bomb. (He probably did; he takes hazardous assignments.) Then down a line of cameras and flashbulbs. (Almost certainly a professional photographer.) Finally to a framed negative of a model and to a stack of magazines with the photo on the cover. (He can also do fashion photography.) Yet these inferences remain only probable until the next scene. Now most of the inferences we had made get corroborated by Jeff's phone conversation with his editor. The pattern is set: this film will encourage us to construct a story on the basis of visual information (objects, behavior) and then confirm or disconfirm that construction through verbal comment. (BORDWELL, 1985, p. 41)

Após essa cena inicial, no entanto, assumimos o ponto de vista do protagonista e, durante quase todo o filme, a narração segue esse mesmo padrão: Jeff vê uma cena e, em seguida, a traduz para seus interlocutores – Lisa, Stella e/ou Doyle – assim como para seus espectadores, construindo o relato acerca do crime. A narração de Jeff, portanto, o coloca em posição análoga à do diretor.

"Jeff" is in fact a surrogate for "Hitch" in this regard: chair-bound, he takes up a camera with a telephoto lens and then field glasses, through which he peers into the rectangular windows of his neighbors and sees people, gives them names, makes up stories about them, tells others these stories and then directs a "crew" (Lisa, Stella, Doyle) he sends forth onto the "set." *Rear Window* is, on this level, nothing so much as a movie about moviemaking Hitchcock-style. (SPOTO, 1992, p. 219)

Entretanto, é preciso atenção à sutil narração da câmera de Hitchcock. Se restrito a tal esquema, em que só vemos e sabemos o que Jeff vê e sabe, o filme não construiria o suspense nos moldes hitchcockianos, pois este depende de o público ter informações que o personagem desconhece. Por essa razão, Hitchcock inclui apenas algumas poucas e rápidas cenas, durante a construção do relato do crime, em que vemos algo que Jeff não vê, e é essa sutil troca de ponto de vista que nos convida a participar da construção narrativa, colocando-nos a par de dados que demandam interpretação e, com isso, envolvendo-nos na trama de forma mais efetiva e empolgante. A primeira de tais cenas ocorre quando Thorwald deixa seu apartamento na companhia de uma mulher enquanto Jeff dorme em frente à janela.

We thus gain information that he [Jeff] does not have, and it creates a hypothesis that competes with the murder hypothesis. Everything that Jeff sees and will later see could also be explained by the hypothesis that the wife took a trip. But this is not to say that we reject Jeff's hypothesis completely. The murder hypothesis, however unlikely in real life, is highly likely in a Hitchcock film (transtextual motivation), and the fact that the film would equivocate about the woman's identity makes the viewer adopt a wait-and-see attitude. Perhaps this new information can be fitted into a more global explanation. (Lisa will show us how later.) For Hitchcock the division of knowledge between characters and audience is fundamental to suspense, which he describes as "providing the audience with information that the characters do not have." This is only a half-truth, though. In most of his films, such data are never pure; they always come filtered through a narration that withholds crucial facts. Though we are more knowledgeable than the protagonists, we remain less knowledgeable than the narration, and the film rubs our noses in the partial and ambiguous quality of our information. (BORDWELL, 1985, p. 42)

Da mesma forma, a única cena do desenvolvimento da narrativa que é filmada de fora do apartamento de Jeff nos convida a interpretar os fatos “por conta própria”. Após Doyle deixar Lisa e Jeff entregues a pensamentos e visivelmente inconformados com as evidências da inocência de Thorwald, ouvimos um grito vindo do outro lado no pátio, quando a dona do cachorrinho o encontra morto no jardim. A cortina de Jeff é rapidamente aberta, mas, diferentemente de Jeff e Lisa, já não testemunhamos os gritos, acusações e desabafo da vizinha, assim como a comoção dos demais moradores, a partir de uma janela; as tomadas aqui são feitas a partir do pátio, e, pela proximidade, registram expressões faciais e eloquência que não poderiam ser captadas da distância em que Jeff e Lisa se encontram. Observamos os vizinhos em flagrante consternação, exceto um, Thorwald, o único que não corre à janela para ver o que está se passando. A partir dessa informação visual, temos condições de inferir a

culpa de Thorwald antes mesmo de Lisa e Jeff o fazerem, o que acontece na cena seguinte, já de volta ao apartamento, quando confirmamos a suspeita ao constatarmos, juntamente com os protagonistas, que Thorwald se mostra impassível diante da comoção toda, fumando com as luzes apagadas.

Com tais recursos narrativos, Hitchcock exorta seu espectador a ter papel ativo na experiência cinematográfica, interpretando as “pistas” que lhe fornece e colocando-o um passo à frente do protagonista, de modo que as ações deste possam servir de mera confirmação ou, quando contrárias à expectativa ou desejo do espectador, fonte de angústia e tensão. Tal é o caso, por exemplo, da cena em que Lisa coloca o bilhete sob a porta de Thorwald. Todas as atenções voltam-se para ela e, em seguida, para a reação de Thorwald ao ler a nota que questiona o paradeiro de sua esposa. Ainda assim, Stella chama a atenção para Miss Lonelyhearts, que acaba de separar uma grande quantidade de calmantes. Imediatamente, somos levados a concluir, em grande parte pela interpretação do *clichê*, que a solitária mulher está prestes a cometer suicídio.

Jeff e Stella parecem concluir o mesmo, mas em seguida, excitados com a evolução de suas investigações e com o retorno de uma empolgada Lisa, encaminham os próximos passos de seu plano, deixando de lado a vizinha em risco. O narrador, no entanto, sem ignorar os diálogos dos personagens, continua a nos mostrar os preparativos da solitária vizinha, empregando a conhecida dissociação hitchcockiana de diálogos e imagens. Quando, após a saída das mulheres, Jeff volta-se, novamente, para o apartamento da vizinha, a vê escrevendo algo, possivelmente uma carta; como não testemunhou aquilo que o narrador apontou apenas para nós, espectadores, o fotógrafo conclui que ela está bem, e que Stella estava enganada. Já orientados, pelas cenas anteriores, a interpretar as pistas do narrador mesmo em detrimento das opiniões do protagonista, temos elementos suficientes para discordar da inferência de Jeff, pois nossa leitura da sequência de ações estabelece os devidos nexos, levando-nos a concluir que o que Miss Lonelyhearts escreve é um bilhete ou carta de despedida ou de justificativa para seu ato extremado. Assim, a mesma cena que traz algum alívio e satisfação para Jeff, redobra a tensão do espectador, não apenas por confirmar a hipótese de suicídio, mas por indicar que a única pessoa que poderia impedir tal ato não o fará, pois não tem consciência de sua iminência. Nessa cena curta e, aparentemente, supérflua, Hitchcock sintetiza sua técnica do suspense e em que este difere da mera surpresa.

When Stella returns, she notices Miss Lonelyhearts about to swallow her pills. Now the characters catch up with us and recognize that two lines of

action have been running simultaneously. (What is surprise for them has been suspense for us.) Jeff can call the police to tell them of Miss Lonelyhearts, or he can call Thorwald's apartment to warn Lisa. A long shot of the apartment block brilliantly stages the problem, as Thorwald returns down the corridor, Lisa hesitates in Thorwald's living room, and Miss Lonelyhearts languishes in the apartment below. As it turns out, Miss Lonelyhearts was only (again) a delaying device, for the sound of the composer's song halts her suicide attempt; but by then Thorwald has discovered Lisa. (BORDWELL, 1985, p. 46)

Por fim, após a resolução do mistério e a conclusão do relato do crime, somos convidados, pelo mesmo movimento de câmera da cena inicial, a retornar ao cenário daqueles acontecimentos e, evidentemente, acompanhar o desfecho da outra história que ficara em suspenso até então: o futuro do relacionamento de Jeff e Lisa. Com isso, Hitchcock fecha sua história dentro dos moldes da contística clássica, desfazendo a tensão entre os dois relatos, já que os acontecimentos pertinentes à narrativa do crime parecem ter aproximado ainda mais os protagonistas e desfeito as dúvidas de Jeff, sugerindo uma solução “natural” para o impasse amoroso. O interessante, no entanto, é que, mesmo no epílogo, o diretor foge às explicações de caráter mais simplista, deixando para o espectador a tarefa de inferir como tal história se encerra. Para isso, o diretor fornece apenas informações visuais e os ruídos da vizinhança, mas invoca, também, o conhecimento transtextual de cada espectador.

Whatever the cues in this film, our expectations are funded by knowledge of other films in the tradition. We motivate transtextually. Just as our experience of thrillers leads us to expect that Jeff is right about the murder, our knowledge of narrative conventions lets us expect that the romantic problems will be resolved before the end. They are, but somewhat equivocally. The camera surveys the court-yard in a movement parallel to that of the first scene, revealing the composer and Miss Lonelyhearts together, painters cleaning Thorwald's apartment, the older couple with a new dog, Miss Torso's boyfriend/husband returning from the army, and the newlyweds bickering. The camera then moves inside to reveal Jeff asleep in his chair, now with two broken legs. Pan right to Lisa on his daybed, curled up in a blouse and blue jeans reading *Beyond the High Himalayas*. The joke depends partly on the echo with the glamorous woman on the magazine cover in the first scene; Lisa the model has become Lisa the mountaineer. But then she picks up *Harper's Bazaar* and begins thumbing through it. The spectator can draw either of two conclusions: Lisa has bridged the gap between the two worlds, or she has reinstated the old opposition by revealing that her concession to the rugged life is superficial and provisional. It is not a question here of interpreting the film one way or the other. The throwaway nature of this last shot reiterates the game of visual information and alternative hypotheses that has informed the whole film. After all the demands on

the spectator to draw conclusions about murder and romance, the film ends with information that calls up exclusive and equally probable hypotheses about the stability of the couple without firmly backing either one. (ibid., p. 44)

Com tais artifícios narrativos, Hitchcock logra criar um filme que rivaliza em tensão e excitação com filmes de frenética e intensa ação sem que seu protagonista sequer levante de sua cadeira ou afaste-se de sua janela. Essa situação, no entanto, não é de todo incomum, pois ecoa os contos de detetives, em especial aqueles que deram origem a tal subgênero, *A Carta Furtada*, *Os crimes da Rua Morgue* e *O mistério de Maria Roget*, de Edgar Allan Poe. Tal qual o detetive Dupin, portanto, Jeff vale-se de sua aguçada percepção e apurado intelecto, além do auxílio de outras pessoas que farão o levantamento físico de indícios e provas, para solucionar casos misteriosos. Assim como Poe, Hitchcock demonstra especial zelo pela verossimilhança em *Janela indiscreta*, recriando em um estúdio e na narrativa todas as condições necessárias para que o crime e sua solução pudessem ser, de fato, verificáveis.

For the record, Hitchcock and his crew did their homework: Thorwald's apartment, we're told, is at 125 West Ninth Street. But West Ninth Street ends at Sixth Avenue (Avenue of the Americas) in Manhattan; thenceforward, West Ninth is called Christopher Street. In 1953, moviemakers had to refrain from using actual addresses for murderers, but at number 125 Christopher Street (at the corner of Hudson Street; it was, of course, originally 125 West Ninth) is the building that exactly inspired the design of the Thorwald apartment. A courtyard separates that building from Jeff's, which is on Tenth Street, just east of Hudson. This explains why, when they're summoned, the police arrive after only a few seconds: the Sixth Precinct of Manhattan's Police Department is right there on Tenth, directly across from Jeff's flat. It also explains the business about Hotel Albert (now rehabbed as apartments), at Tenth Street and University Place, a short walk away. (SPOTO, 1992, p. 217-8)

A resolução dos mistérios de Dupin ou do que envolve a esposa de Thorwald, no entanto, não se dá por mera observação, mas por um processo analítico em que o detetive precisa, primeiramente, descobrir como pensa o criminoso para, então, inferir seu *modus operandi*. Tal operação evidencia a opção pelo duplo, opção sabidamente valorizada tanto por Poe quanto por Hitchcock, como já discutido na análise de *Psicose*.

Doubling tends, of course, to be a standard element of the analytic detective story, in that the usual method of apprehending the criminal involves the detective's doubling the criminal's thought process so as to

anticipate his next move and end up one jump ahead of him. (IRWIN, 2004, p. 945-6)

O processo de identificação de Jeff com Lars Thorwald, no entanto, não se inicia apenas quando do desaparecimento da esposa deste, mas já se anuncia na segunda cena do filme, quando Jeff, ao telefone, queixa-se ao seu editor enquanto observa o casal de vizinhos e traduz seus pensamentos em uma visão altamente desabonadora da vida conjugal. Aqui, Jeff vê Thorwald como uma vítima – do calor, do barulho dos eletrodomésticos e da mulher queixosa –, preso a uma relação desgastante, enfadonha e sem saída. Nas cenas que se seguem, o humor de Jeff continua denunciando tais pensamentos, e ele não apenas revela a Stella suas opiniões acerca do casamento, mas age de forma grosseira com a devotada e sedutora Lisa simplesmente por saber que ela espera dele o comprometimento amoroso que, naquele momento, ele não concebe como diferente da relação dos Thorwald. Nesse sentido, pode-se aventar a hipótese de que Jeff desconfia do comportamento do vizinho desde o início de suas ações criminosas por mera projeção: se ele é capaz de magoar e ofender uma linda mulher a quem realmente ama e que só quer lhe agradar, que tipo de violência não seria capaz de cometer se submetido às estressantes circunstâncias de Thorwald?

O *voyerismo* de Jeff, portanto, constitui uma faca de dois gumes: de um lado, permite que ele descubra as terríveis ações de seu vizinho; de outro, no entanto, projeta no exterior o que Jeff precisa observar em si mesmo e em suas circunstâncias e, conseqüentemente, prejudica sua autoconsciência e dificulta suas tomadas de decisão. Além disso, essa mera curiosidade reduz o “outro” a uma tela, ou espelho, e nada que não cause imediata identificação do observador recebe a devida atenção. Com isso, é possível mantermos o distanciamento e a frieza diante de um crime de absurda brutalidade, ou não perceber a gravidade de uma situação de iminente suicídio, envolvendo-nos com tais ações com igual intensidade com que acompanhamos o desenrolar de um bom filme, pois, independentemente do que venhamos a ver, sabemos-nos seguros e resguardados. Por paradoxal que seja, o excesso de observação leva à não-identificação, ao não-envolvimento, e é justamente essa a natureza do desabafo da vizinha que tem seu cachorrinho morto: mesmo sabendo que apenas uma pessoa deve ser responsável pela morte do cão, seu discurso é direcionado a todos os vizinhos:

Which one of you did it?
Which one of you killed my dog?
You don't know the meaning of the word 'neighbors'.

Neighbors like each other, speak to each other, care if anybody lives or dies! But none of you do!
 But I couldn't imagine any of you being so low that you'd kill a helpless, friendly dog. The only thing in this whole neighborhood who liked anybody!
 Did you kill him because he liked you? Just because he liked you?
 (HAYES, 1953)

Como referido anteriormente, apenas nessa cena Hitchcock muda o ponto de vista, a fim de focar os rostos dos moradores consternados pela morte do cãozinho e tocados pelas palavras da vizinha. Em seguida, no entanto, todos voltam para seus respectivos apartamentos e retomam suas atividades, seja uma festa, como no apartamento do compositor, seja a investigação de um suposto assassinato. Hitchcock deixa claro, portanto, que o *voyerismo* redonda em um identificação superficial e transitória, facilmente substituível por novas atrações e emoções.

Furthering the theme of voyeurism is the richly comic mother figure of Stella (in a rendering of pure gold by Thelma Ritter). "We've become a race of Peeping Toms," she says with homey wisdom. "What people ought to do is get outside their own house and look in for a change!" Jeff is urged to look into his own house — into himself — and not to make psychological projections onto other people. To put the matter plainly, *Rear Window* endorses introspection rather than voyeurism. Stella calls Jeff a "window-shopper" when he stares at the shapely dancer in her apartment: Jeff does his shopping in a chair, much as Hitchcock did in his director's seat and the moviegoer does in his place. (SPOTO, 1992, p. 222)

Percebe-se, com isso, que *Janela indiscreta* é uma obra essencialmente metalinguística, uma vez que tematiza a construção narrativa, explora nossos mecanismos interpretativos e, por fim, questiona as implicações morais e éticas do *voyerismo*, da inferência e do papel do espectador passivo. Seu grande diferencial artístico, no entanto, não repousa somente em tais elementos, mas, acima de tudo, no fato de dar margem a esses profundos e inquietantes questionamentos enquanto entretém as mais diversificadas platéias com uma história simples, envolvente e de fácil assimilação.

5. DIÁLOGOS COM O CONTO CONTEMPORÂNEO

5.1. *O Homem Errado*

Assim como nem só de Edgar Allan Poe vive o conto literário clássico, também é verdadeiro afirmar que nem só com seu estilo narrativo dialoga o longa-metragem de suspense de Alfred Hitchcock. Como citado anteriormente, para Ricardo Piglia (2004b) a diferença entre os contos literários clássicos e contemporâneos reside no tratamento que os contistas dão à tensão existente entre os dois relatos que cada obra encerra. Uma vez que é justamente tal construção narrativa dupla que identificamos como cerne do suspense hitchcockiano, percebe-se que o diálogo entre a obra de Hitchcock e o conto literário não apenas extrapola a relação com Poe, várias vezes apontada pelas afinidades temáticas, mas abarca, também, contatos com a contística contemporânea.

Ainda que suspense e surpresa sejam elementos de naturezas diferentes, os contos clássicos costumam valer-se de ambos na criação de seus efeitos finais. Tradicionalmente, o contista constrói o suspense por meio da narrativa “superficial” para surpreender-nos com a revelação da segunda história e de sua relação com a primeira. Já no conto contemporâneo, as duas histórias correm em paralelo, com graus maiores ou menores de visibilidade, e o final pouco oferece no sentido de esclarecer a relação entre elas.

Em geral, o conto contemporâneo ocupa-se, como visto, de estados e sensações. Sendo uma obra narrativa, no entanto, o conto não se fixa na descrição ou sugestão de tais estados, mais os catalisa ou faz conhecer pelo leitor através da narração de eventos criteriosamente selecionados. Dentre os estados retratados, são comuns aqueles que evocam o vazio, o niilismo, o absurdo, a circularidade e mesmo o ridículo da existência humana. Diferentemente das narrativas clássicas, aqui quase não há surpresas, mas o desenrolar paulatino e inexorável de experiências ordinárias vistas de um novo ponto de vista. O conto contemporâneo, portanto, é altamente sugestivo, introspectivo, subjetivo e, muitas vezes, experimental, buscando não apenas suscitar emoções e impressões, mas prolongá-las para além da leitura.

Para criação desse efeito, um dos recursos de que se vale com frequência é o final em aberto, se não da narrativa como um todo, ao menos de um dos relatos que ela encerra.

Com tamanha carga de lirismo, o conto contemporâneo não é facilmente transposto para o cinema, menos ainda para o cinema comercial, mais afeito a narrativas didaticamente contextualizadas e explicadas e dependente de matrizes narrativas já utilizadas e consagradas que, como salienta Heitor Capuzzo (1995), têm a função de facilitar a compreensão do texto cinematográfico. Tendo sido um diretor consciente e deliberadamente identificado com o cinema comercial, uma vez que prezava o sucesso de bilheteria como forma de aferir a satisfação do público, Hitchcock não nos legou muitas obras que dialogam com o altamente sugestivo e introspectivo conto contemporâneo. *O Homem Errado*³² (1957), no entanto, parece ser uma das poucas exceções que confirmam essa regra.

O caráter excepcional de *O Homem Errado* é também reforçado pelo fato de ser um o único filme de Hitchcock de tal forma orientado pelos fatos reais em que seu roteiro foi baseado que até mesmo os nomes dos personagens foram mantidos. Contrariando sua própria visão quanto ao cinema e quanto ao que acreditava ser o interesse do público, Hitchcock não buscou, nessa obra, apenas a aparência de realidade que, como citado anteriormente, sempre pautou seu trabalho, mas permitiu-se flertar com um realismo mais próximo da concepção de “cinema puro” defendida por André Bazin, sem, evidentemente, cair no radicalismo de abrir mão da encenação, dos atores e de um roteiro e *storyboard* detalhados.

[Truffaut] Compreendo o que o seduziu nessa idéia: uma ilustração vívida e concreta do seu tema preferido — o homem acusado de um crime cometido por outro — com todas as suspeitas razoavelmente dirigidas para ele, devido ao jogo de circunstâncias da vida corrente.

Estou curioso para saber até que ponto o seu filme é real — ou seja, em que momentos e por que razões você foi obrigado a se afastar da verdade?

[Hitchcock] Bem, quase nunca me afastei da verdade e, rodando esse filme, aprendi muitas coisas. Por exemplo, a fim de se obter uma autenticidade absoluta, tudo foi minuciosamente reconstituído com a colaboração dos heróis do drama, tanto quanto possível filmado com atores pouco conhecidos e até mesmo, às vezes, nos papéis episódicos, com os que viveram o drama. Tudo isso no próprio local da ação. Na cadeia, observamos como os detidos recebem suas roupas de cama, suas próprias roupas, e em seguida escolhemos para Henry Fonda uma cela vazia e o mandamos fazer o que os outros presos acabavam de fazer

³² Observa-se uma discrepância de datas de produção e lançamento dos filmes de Hitchcock entre as obras de Donald Spoto (1992) e de Truffaut (2004). Enquanto Spoto registra 1956 como sendo o ano de *O Homem Errado*, Truffaut registra 1957. Optamos por seguir a datação de Truffaut em função de esta ser reforçada em diversos trechos da entrevista com Hitchcock, o que sugere a confirmação do diretor.

diante de nossos olhos. A mesma coisa para as cenas que se passam no hospital psiquiátrico, onde os médicos interpretavam seus próprios papéis. (TRUFFAUT, 2004, p. 237-9)

Ainda que o público desconhecesse tais detalhes quanto ao realismo da obra, a opção de adaptação do estilo hitchcockiano fica clara já na cena de abertura do filme, onde o diretor, em vez de infiltrar-se entre figurantes para garantir seu habitual *cameo*, surge em uma tomada distante em que só vemos sua silhueta, praticamente às escuras, no que parece ser um estúdio vazio, e dirige-se ao espectador com incomum pouco usual.

This is Alfred Hitchcock speaking. In the past I have given you many kinds of suspense pictures. But this time, I would like you to see a different one. The difference lies in the fact that this is a true story; every word of it. And yet it contains elements that are stranger than all the fiction that has gone into many of the thrillers that I've made before.³³

O roteiro, escrito por Maxwell Anderson e Angus MacPhail a partir dos fatos reais envolvendo o músico Christopher Emmanuel Balestrero e sua esposa em 1953, ateu-se o quanto pôde ao registro histórico: passando por dificuldades financeiras, Balestrero (Henry Fonda) recorre a um empréstimo, junto a uma companhia seguradora, para pagar o dispendioso tratamento dentário de sua esposa. Lá, no entanto, é confundido com o homem que assaltara o escritório por duas vezes alguns meses antes. À noite, ao chegar em casa, é abordado por policiais e levado a estabelecimentos comerciais diversos, onde outras vítimas do assaltante confirmam a acusação, apesar de visivelmente indecisas quanto à sua culpa. Após uma humilhante e devastadora noite na cadeia, Manny, como é chamado pela família e amigos, é libertado sob fiança. Ele procura, então, um advogado e, juntamente com a esposa, Rose (Vera Miles), passa a preparar-se para o julgamento. O processo de coleta de dados e busca por testemunhas mostra-se penoso e infrutífero e, gradativamente, Rose começa a se retrair e distanciar da terrível realidade que a circunda, sendo internada em um sanatório. Por fim, desesperado e impotente, Manny segue o conselho da mãe e põe-se a rezar; enquanto isso, um assaltante com características físicas muito semelhantes às dele é preso em flagrante, sendo logo acusado dos crimes que haviam sido imputados a Manny anteriormente. Finalmente inocentado, o músico vai ao sanatório informar as boas novas à esposa, confiante de que isso a fará recuperar-se. Lá, no entanto, percebe que a doença de Rose já não pode ser

³³ Texto extraído da versão brasileira em DVD.

revertida com a mera solução dos problemas que a desencadearam e que sua cura, se houver, será lenta.

Donald Spoto (1992, p. 257) revela que esse era o enredo como o desejava Hitchcock. Entretanto, o estúdio, que não acatava um final tão trágico para um filme comercial, deliberadamente suavizou o epílogo, sob os veementes protestos do diretor. Isso foi feito com a adição de um texto, sobreposto à cena em que Manny deixa o sanatório, no qual somos informados de que Rose permaneceu internada por mais dois anos, recebendo alta já totalmente curada para voltar a viver em harmonia com a família, com quem se muda para a Flórida. Por fim, vemos, a certa distância, o casal e os dois filhos caminharem de mãos dadas em um cenário ensolarado e tropical, numa clara tradução imagética para a fórmula “e viveram felizes para sempre”.

Além de configurar uma intromissão desrespeitosa na obra de Hitchcock, a interferência do estúdio constitui, também, uma medida de certo mau-gosto, visto que verdadeira família Balestrero, à época do lançamento do filme, ainda lutava para superar todas as dificuldades financeiras e psicológicas causadas pelos acontecimentos de 1953. Mais do que isso, tal opção arbitrária se apresenta, do ponto de vista narrativo e estético, desconexa e inconsistente, pois a radical mudança de registro contrasta com a trágica cena final no sanatório, criando uma cisão que, apesar da informação “reconfortante”, em quase nada contribui para atenuar os sentimentos de profunda tristeza, indignação e incredulidade que o filme gera, além, evidentemente, de pôr por terra os esforços realistas despendidos por Hitchcock.

O diálogo final do casal no sanatório dá a dimensão da tragédia que assolou a família Balestrero, pois o estado de Rose é de tal complexidade que não pode ser interpretado meramente como uma resposta a um evento específico (a acusação infundada contra seu marido), mas demonstra um abandono e descrença de raízes mais profundas.

Manny: I'm free now, Rose. They caught the real criminal. We can go back home now.

Rose: That's fine for you — fine.

Manny: Doesn't it help you, too?

Rose: No.

Manny: Have I done something wrong?

Rose: No. It's nothing you've done. Nothing can help me. No one. You can go now.

Manny: Don't you want to come with me?

Rose: It doesn't matter where I am. Or where anybody is. It's fine for you. You can go now. (apud SPOTO, 1992, p. 260)

A dimensão pessoal da tragédia dos Balestrero, aliás, era justamente o ponto que Hitchcock visava enfatizar.

[Hitchcock] Meu filme é feito do ponto de vista do sujeito na prisão. Assim, no início, quando Henry Fonda vai ser preso, está no carro entre dois inspetores: close-up em seu rosto, ele olha para a esquerda e vemos, de sua perspectiva, o perfil maciço do seu primeiro guarda; olha para a direita: seu segundo guarda acende um charuto; olha para a frente e, no retrovisor, avista os olhos do motorista, que olha para ele. O carro sai e ele ainda tem tempo de dar uma olhadela para sua casa: na esquina da rua fica o bar aonde costumava ir, e na frente dele brincam umas garotinhas; num carro estacionado, uma moça bonita liga o rádio. No mundo exterior, a vida continua como se nada houvesse, tudo se passa normalmente, mas ele está na radiopatrulha, preso. (TRUFFAUT, 2004, p. 241)

Aos conhecedores da biografia de Hitchcock, não é difícil prever o impacto e a atração que o caso Balestrero deve ter causado no diretor, tendo em vista seu muito comentado trauma de infância.

François Truffaut — Alfred Hitchcock, você nasceu em Londres no dia 13 de agosto de 1899. De sua infância, só conheço uma história, a da delegacia. É uma história verdadeira?

Alfred Hitchcock — É. Eu devia ter quatro ou cinco anos... Meu pai me mandou à delegacia de polícia com uma carta. O delegado leu e me trancou numa cela por cinco ou dez minutos, me dizendo: "É isso que se faz com os garotinhos levados".

[Truffaut] – E o que você fez para merecer isso?

[Hitchcock] – Não consigo imaginar — meu pai sempre me chamava de "minha ovelhinha imaculada". Realmente não consigo imaginar o que pude ter feito. (ibid., p. 33)

O temor de uma prisão injusta, no entanto, não constitui a única interferência da biografia de Hitchcock nesse filme tão distinto de suas demais obras. Também aqui a forte influência católica do diretor se faz sentir. Evidentemente, isso é facilitado pela fábula, já que Manny, descendente de italianos, mostra-se profundamente religioso. Mas as diversas tomadas do rosário que o protagonista conserva consigo durante os momentos de maior tensão são escolhas conscientes do diretor. Da mesma forma, a reviravolta no relato da acusação de Manny evidencia as arraigadas crenças do diretor em um filme que questiona a capacidade humana de julgar e fazer justiça. Aconselhado pela mãe, Manny põe-se a rezar,

olhando fixamente um quadro de Jesus que tem em seu quarto; o *close-up* de seu rosto, então, funde-se com o da imagem sacra, e, sutilmente, uma terceira imagem surge na composição, a de um homem de feições bastante parecidas com as de Manny; trata-se do ladrão que irá tentar roubar uma loja, mas será detido pelo casal de proprietários e entregue à polícia, sendo, então, acusado dos demais crimes que haviam sido imputados a Manny. Tal sobreposição de tomadas reforça os nexos causais e temporais que a montagem clássica lograria inferir, levando-nos a concluir que a resolução do drama de Manny ocorre em função de e simultaneamente à sua oração.

O caráter intimista e opressivo da narrativa é ainda reforçado pela fotografia em preto e branco, opção narrativa de clara influência expressionista que Hitchcock também vai buscar em sua bagagem, mais precisamente em suas primeiras experiências como diretor de cinema em solo alemão. Além do jogo de sombras, a fotografia emprega, ainda, pontos de vista subjetivos e pouco convencionais para um filme *hollywoodiano*.

[Hitchcock] Toda a encenação é subjetiva: assim, passaram-lhe algemas que o prendem ao pulso de quem o acompanha; durante o trajeto da delegacia à prisão, ele muda várias vezes de carcereiro mas, como está envergonhado, olha fixamente para a ponta dos sapatos e se mantém o tempo todo de cabeça baixa, portanto não vemos os seus carcereiros; de vez em quando, uma algema se abre e um novo pulso o dirige; da mesma forma, só vemos durante esse trajeto os pés dos policiais, a parte de baixo das pernas, o chão, a parte de baixo das portas. (TRUFFAUT, 2004, p. 241)

Curiosamente, as opções narrativas e estéticas, tão ricas aos olhos de críticos exigentes e sensíveis como François Truffaut, parecem ter sido a causa do insucesso de *O Homem Errado* junto ao público e, por extensão, da insatisfação de seu criador frente à obra acabada. Basicamente, a fraqueza do filme reside no fato de Hitchcock ter tentado associar seu estilo altamente elaborado de narrar ao interesse de contar uma história de forma realista e objetiva. Possivelmente por estar ainda sob o impacto emocional da tragédia daquele homem (que provavelmente assistiria ao filme), Hitchcock sentiu-se compelido a narrar a “verdade”.

[Truffaut] (...) Considera que O homem errado foi um filme que deu certo?

[Hitchcock] Bem, minha vontade ferrenha de seguir fielmente a história original foi a causa de graves fraquezas na construção. O primeiro ponto fraco é que a história do homem foi interrompida um longo momento pela de sua mulher, que se encaminha para a loucura, e por isso o instante em que chegávamos ao julgamento era antidramático. Em seguida, o

juízo se concluiu de forma muito brusca, como aconteceu na vida real.

Meu desejo de me aproximar da verdade foi grande demais e morri de medo de me conceder a licença dramática necessária. (ibid., p. 241)

Esse desejo de manter-se fiel à realidade dos fatos o fez optar por um filme quase documental, o que, no entanto, não se coaduna com o estilo de fortes influências formalistas e expressionistas que o consagrou, como salienta Truffaut.

[Truffaut] Acho sobretudo que o seu estilo, que chegou à perfeição no campo da ficção, está forçosamente em contradição com a estética do puro documentário. Essa contradição é sensível ao longo de todo o filme. Você estilizou os rostos, os olhares e os gestos; ora, a realidade jamais é estilizada. Você dramatizou fatos reais e isso retirou-lhes toda a realidade. Não acha que a contradição de *O homem errado* reside nesse ponto?

[Hitchcock] Mas você deve lembrar que *O homem errado* foi feito como um filme comercial.

[Truffaut] Naturalmente, mas não estou longe de pensar que esse filme seria mais comercial se tivesse sido realizado por outra pessoa, por um diretor talvez menos dotado e menos minucioso, e que não conhecesse nenhuma das leis relativas à participação do público. Seria um filme totalmente diferente, tratado num estilo bem neutro, como um documentário. Espero que não o aborreça ao dizer isso... (...) Você tenta provocar a identificação do público com Henry Fonda mas, quando ele entra na cela, você mostra as paredes que rodam diante da câmera; é um efeito anti-realista, ao passo que, se víssemos apenas Fonda sentar-se num banquinho, parece-me que acreditaríamos mais. (ibid., p. 241-3)

A percepção de Truffaut é corroborada por David Bordwell (1985), para quem o uso de recursos estilísticos constitui uma espécie de “comentário autoral” que interrompe o fluxo da fábula e chama a atenção para a presença e o papel do narrador. Esse recurso metalinguístico, mais recorrente no cinema de arte do que no comercial, enfatiza o caráter subjetivo e parcial da narrativa, gerando, portanto, certa contradição em uma obra de pretensões explicitamente realistas.

To “objective” and “subjective” verisimilitude we may add a third broad schema, that of overt narrational “commentary.” In applying this schema, the viewer looks for those moments in which the narrational act interrupts the transmission of fabula information and highlights its own role. Stylistic devices that gain prominence with respect to classical norms — an unusual angle, a stressed bit of cutting, a striking camera movement, an unrealistic shift in lighting or setting, a disjunction on the sound track, or any other break-down of objective realism which is not

motivated as subjectivity — can be taken as the narration's commentary. (...) The marked self-consciousness of art-cinema narration creates both a coherent fabula world and an intermittently present but highly noticeable external authority through which we gain access to it. (BORDWELL, 1985, P. 209)

Apesar das contradições estéticas apontadas por Truffaut, e de ser, a exemplo de *Festim diabólico*, um filme pouco identificado com o estilo hitchcockiano propriamente dito, *O Homem Errado* constitui mais um claro exemplo da construção do suspense cinematográfico pela adesão aos pressupostos narrativos do conto literário, uma vez que são claros os dois relatos que sua narrativa encerra: de um lado, a prisão e absolvição de Manny; de outro, a doença de Rose.

There are two acts or narrative movements in the film. The first involves the details of arrest and imprisonment, and Hitchcock's style is terrifyingly calm and straightforward. Manny is arrested on the doorstep of his home just before entering, and as he is driven away he glances back to see his wife cheerfully preparing dinner in the kitchen. (...) Reduced to the status of a helpless child as the police systematically strip him of dignity, Manny's eyes (in Henry Fonda's brilliantly blank gaze of moral outrage) behold the contours of nightmare. Even when he is released on bail next morning, the experience has taken an enormous psychic toll. This is innocence (even naïveté) captured, tortured and forever bruised.

This leads to the film's second narrative movement. After attorney O'Connor is hired, we move from the physical enclosure of prison to the world of mental enclosure, as Rose's paranoia results in her total emotional collapse. (...) Then, convinced that the entire tragedy is her fault, precipitated by the need to borrow money for her dental treatments, she withdraws into a world of remorse, her reason threatened. (SPOTO, 1992, p. 258-260)

A recusa do diretor em criar um final fictício que “resolvesse a tensão” entre os dois relatos, o que não chega a ser solucionado com o final um tanto desconexo acrescido pelo estúdio, deixa clara sua adesão a uma estética análoga à do conto contemporâneo. A tragédia dos Balestrero pode ter tido um catalisador facilmente identificável, mas adquire sua própria “inércia” e, apesar da resolução do problema inicial, parece continuar a se alimentar de fatores que a fotografia ou o diálogo já não conseguem explicitar, mas apenas sugerir pelo olhar vago, os movimentos repetitivos e as palavras sem esperança de Rose. O efeito de tal final, portanto, em larga medida ecoa aqueles experimentados quando da leitura de contos de

“atmosfera”, como os de Tchekhov, Joyce ou outros escritores representativos do conto contemporâneo.

Mesmo sendo uma história baseada em fatos reais, *O Homem Errado* estabelece ainda um diálogo bastante explícito com *O Processo*, de Franz Kafka (1925) um dos textos-chave da narrativa literária contemporânea, em grande parte pelo tratamento esteticamente realista emprestado a uma fábula essencialmente absurda. Por triste ironia, a tragédia da família Balestrero demonstraria que o absurdo da situação imaginada por Kafka não era impossível de se realizar, mesmo em um país tradicionalmente avesso ao totalitarismo para o qual o escritor tcheco chamava a atenção na obra e do qual viria a ser vítima.

De forma sintética, pode-se dizer que *O Processo* narra a história de Josef K., um alto funcionário de um grande banco que, no intervalo de um ano, precisamente entre seu 30º e 31º aniversários, é detido, convocado para um confuso e inconcluso inquérito e, por fim, executado, sem jamais saber que acusação recai sobre ele, sem ir a julgamento e sem conhecer por que instâncias, órgãos ou pessoas está sendo condenado. Esse relato é contado de forma objetiva, e seu desfecho não deixa dúvidas. Entretanto, as muitas perguntas não respondidas ao longo da narrativa, e que, por isso mesmo, lhe roubam a lógica, apontam para a existência de um segundo relato, o qual explicaria as causas e circunstâncias da condenação de K.. O fato de tal relato ser apenas aludido constitui, exatamente, a fonte da ansiedade e da tensão que perpassam o texto e, na medida em que tais questionamentos permanecem sem resposta até o final da narrativa, as sensações que geram não se esgotam com o fim da leitura.

Percebe-se, com isso, a forte identificação de *O Processo* com o conto contemporâneo, particularmente na criação de uma tensão crescente que não se resolve com o epílogo e na deliberada eliminação de nexos causais entre os eventos narrados. Essa semelhança é reforçada por Modesto Carone, que, no posfácio à edição da obra por ele traduzida, nos informa que, além da dupla estrutura narrativa aludida acima, o texto revela uma concepção narrativa bastante próxima da “unidade de efeito” defendida por Poe e também adotada por Tchekhov.

(...) Kafka concebia a abertura da narrativa como um golpe de mestre, na medida em que ela não só dá o tom do que é narrado, como também baliza a lógica interna do relato. (CARONE, 2003, p. 252)

Se tomarmos a frase de abertura de *O Processo* – “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (Kafka, 2003, p. 07) – fica patente a relação com a fábula de *O Homem Errado*, pois bastaria trocarmos o nome do

protagonista por Christopher Emmanuel Balestrero e a palavra “manhã” por “noite” para obtermos a síntese do primeiro relato abordado pelo filme. Existem, no entanto, vários outros pontos de contato entre as duas obras.

Both the situation and the emotional landscape of *The Wrong Man* recall Franz Kafka's *The Trial*, for the sense of urban compression, impersonality and decay are dramatized in both by the proximity of loud elevated trains and the contiguity of the attorney's office and insurance office. Kafka and Hitchcock also share a sense of ineluctable tragedy which depends for its effects on the use of dialogue and setting which are intentionally banal; the human dimensions they describe have the tone of poetic tragedy. (SPOTO, 1992, p. 261)

As circunstâncias das detenções de K. e de Manny são, também, muito semelhantes. Embora K. seja um homem altivo e mesmo arrogante, diferentemente do humilde e um tanto submisso Manny, ambos são arrastados pela torrente de eventos absurdos sem veementes protestos, maiores demonstrações de revolta ou mesmo tentativas de fuga. Por serem homens educados e sensatos, pela certeza de sua inocência e de que as acusações que sofrem constituem um erro que será em breve corrigido, assim como pela polidez e aparente compreensão dos guardas que os detêm, Manny e K. entendem que a cooperação com as autoridades irá ajudá-los a apressar o fim dos processos em que estão envolvidos, mas isso não ocorre, e, quando se dão conta, alegar sua inocência já não reverte a situação.

[Hitchcock] Pensei que isso daria um filme muito interessante, sempre mostrando os fatos do ponto de vista desse homem, inocente, e do que ele deve ter sofrido ao se arriscar por um outro. Tanto mais que todos são muito cordiais, muito gentis; ele grita: "Sou inocente", e as pessoas respondem: "Mas claro, claro, isso mesmo, é óbvio". Absolutamente atroz. (TRUFFAUT, 2004, p. 237)

Apesar de *O Homem Errado* procurar representar fielmente os acontecimentos reais do caso Balestrero, há ainda alguns elementos comuns com *O Processo* que podem configurar influência da obra literária sobre o filme ou inquietantes coincidências. Manny é detido à porta de sua casa, por três policiais, mas após passarem pela delegacia, é conduzido por apenas dois homens, que, apesar da cordialidade, lhe pedem que se submeta a humilhantes processos de identificação. K. é detido na pensão em que mora, por dois homens também solícitos e cordiais que, mesmo assim, permitem que sua prisão seja observada por vizinhos e até mesmo por funcionários subalternos do banco. Ao ser levado para a delegacia, Manny é

impedido de avisar sua esposa, que prepara o jantar. Ele acaba sendo encarcerado sem jantar e sem conseguir ao menos tranquilizar a esposa quanto a seu paradeiro e o engano que está sendo cometido. De forma similar, K. é impedido de tomar seu café da manhã e, mesmo não sendo levado da pensão onde mora, é impedido de ter contato com a proprietária para dar-lhe explicações e pedir sua refeição. Por fim, após a detenção, K. consegue conversar com a idosa Sra. Grubach; ele a encontra remendando meias à mesa, e se mostra agradecido e tocado pela discrição, disponibilidade e apoio que nela encontra. Tendo sua própria família para lhe dar apoio, Manny recorre à mãe, também idosa, para lhe ajudar com os filhos quando a esposa é internada, e é também enquanto ela remenda meias à mesa da cozinha que ouve seus conselhos.

Mais do que as coincidências das duas fábulas, no entanto, o tom kafkiano de que se reveste o filme deve-se, em grande parte, à opção estilística de Hitchcock. Ao optar por um realismo incomum à sua própria estética, o diretor logra obter o mesmo efeito de ilogicidade e a ansiedade que tal abordagem gera nas obras do escritor tcheco.

One of the most fascinating and yet discomfoting aspects of Franz Kafka's fiction lies in its attack on the reader's sense of reality. Kafka's work reflects simultaneously a realistic and yet a dreamlike situation. At first the reader thinks he recognizes Kafka's world as that of his own. The realistic detail, the straightforward logic, the muted tone, the ordinary characters convince the reader that the fictive world is close to his own experience. No sooner does the reader acknowledge the reality of Kafka's world, however, than the events change. The new events contradict the reader's understanding of reality, and yet, since they are presented with the same precise detail, the same matter-of-fact tone, and the same unexcited characters as before, the reader cannot quite dismiss these new events as mere dreams or symbols. An uncomfortable dichotomy arises, producing a growing uneasiness in the reader. He is forced to sustain two irreconcilable interpretations of reality: his own perception of the world as he has lived in it, and Kafka's world, which, although it embraces much of the reader's own concept of reality, has disturbing details that deny much of the reader's previous experience with human society and the physical world. The uneasiness created by these two conflicting viewpoints increases as Kafka's works progress. That which cannot happen does happen. The reader hopes to resolve the dichotomy by finding some clue that the seemingly unreal events are purely imaginative, but that clue never comes. The two irreconcilable interpretations of reality remain. (SIZEMORE, 1977, p. 380-1)

Evidentemente, a natureza dos eventos narrados em *O Homem Errado* não é tão ilógica e anormal quanto o caso de Josef K., podendo ser facilmente racionalizada. Manny é

acusado de ter assaltado diferentes estabelecimentos comerciais simplesmente por parecer-se com o verdadeiro assaltante, suas dificuldades financeiras e a falta de um álibi sólido fortalecem as suspeitas, mas, ao final, um novo assalto acaba por provar sua inocência. A angústia que o caso Balestrero causa, no entanto, advém do fato de que o senso comum nos informa que “um homem inocente não tem nada a temer”, frase que Hitchcock utilizaria em cartazes do filme e que hoje estampa a capa da versão brasileira em DVD. O diretor deliberadamente explora esse reconfortante ditado para apontar as falácias que compõem nossa concepção de realidade, gerando o mesmo grau de inquietação que experimentamos na obra de Kafka, não por apontar que o ilógico e o anormal podem acontecer, mas por questionar nossa concepção do que sejam o lógico e o normal.

O drama “jurídico” de Manny já seria suficiente para suscitar sensações de angústia, incredulidade e revolta, as quais seriam devidamente aplacadas ao final do filme, caso esse se desenvolvesse apenas a partir de tal eixo narrativo. Entretanto, a existência do segundo relato, da doença de Rose, torna tais sensações mais intensas e duradouras, seja por uma lógica falha que nos faz esperar que uma doença seja curada simplesmente pela eliminação de sua causa, seja pelo conhecimento transtextual do cinema *hollywoodiano* que nos leva a esperar um final feliz ou, minimamente, a resolução dos problemas. O “final feliz artificial” providenciado pelo estúdio, completamente dissociado da estética e da linha narrativa predominantes na narrativa, parece uma colagem mal feita e fora de propósito e, como tal, não chega a desfazer o tom kafkiano construído por Hitchcock em um filme de suspense que, buscando ser o mais real possível, acaba por aproximar-se do surreal e do absurdo, reforçando sua associação ao conto contemporâneo também pela adesão ao tema da profunda e irremediável solidão humana, conforme sugerido por Frank O'Connor (2004). Embora Manny seja temporariamente salvo da prisão física pela ajuda dos amigos e parentes, a doença de Rose constitui um verdadeiro aprisionamento em uma “solitária”, de onde nem mesmo a devoção do marido e o amor dos filhos podem tirá-la.

Por fim, existe ainda um outro elemento que contribui significativamente para o tom ameaçador do filme: o duplo. A existência do “sósia” de Manny constitui, a um só tempo, sua desgraça e sua redenção – ainda que parcial, tendo em vista que a doença da esposa persiste. O homem preso ao final e acusado dos crimes anteriormente imputados a Manny não apenas se parece fisicamente com ele, mas tem caligrafia muito semelhante e, curiosamente, comete o mesmo erro de grafia quando escreve a nota com que assalta o escritório da empresa de seguros. Não fosse um filme baseado em fatos reais e deliberadamente fiel aos acontecimentos, poderíamos mesmo aventar a hipótese de um caso de dupla personalidade e

um rico diálogo intertextual com o conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe. Em certa medida, tal diálogo está sugerido na cena em que Rose, já começando a perder a razão, agride o marido com uma escova e, acidentalmente, quebra o espelho de sua penteadeira, revelando uma imagem distorcida de Manny.



Figura 15

Tal distorção da imagem, em um momento em que Rose verbaliza seu sentimento de culpa pelos absurdos acontecimentos envolvendo Manny, sugere que ela possa cogitar que seu marido tenha, de fato, cometido crimes para pagar as dívidas que, ela crê, são fruto de sua inépcia como esposa e dona de casa. Uma vez comprovada a inocência de Manny, no entanto, Rose entrega-se a novo sentimento de culpa e profundo remorso por ter sido capaz de fazer tal juízo de seu próprio marido, sentimentos que, evidentemente, já não podem ser apagados por “soluções externas”.

Independentemente de tais análises psicológicas, no entanto, a presença do duplo reforça o tom kafkiano da obra pelo simples fato de, ao final, vermos um novo personagem passar pelas acusações antes feitas a Manny, sem que quaisquer provas substanciais tenham sido fornecidas. Evidentemente, queremos acreditar que se trata do “homem certo”, em especial pelo fato de ele ser, de fato, um ladrão, preso em flagrante ao cometer um crime com as mesmas características dos demais e na mesma vizinhança. Entretanto, a condenação do espectador sem atenção a alguns detalhes parece reproduzir a injustiça anteriormente cometida contra Manny, pois o fato é que o assaltante não chega a sacar ou usar a arma que diz ter no bolso; ao ser rendido, grita que nunca roubara e que tem mulher e dois filhos que o

aguardam e, uma vez detido na delegacia, é submetido à mesma acareação por que Manny passou, sendo identificado pelo mesmo número quatro, com o mesmo grau de certeza, pelas mesmas funcionárias da seguradora. Em suma, apesar do flagrante de um crime, será possível imputar-lhe a culpa pelos demais? Poderão a polícia e a justiça, agora, assegurar que o novo acusado não é, também, “o homem errado”?

5.2. *Os Pássaros*³⁴

Conforme afirmado anteriormente, *O Homem Errado* constitui um dos poucos filmes de Hitchcock que estabelecem um claro diálogo com o conto literário contemporâneo. Ao mesmo tempo, é um dos filmes menos tipicamente hitchcockianos, uma vez que se baseia em uma abordagem realista experimentada pelo diretor apenas nessa obra. Com isso, seria plausível aventarmos a hipótese de que a estética hitchcockiana talvez não propiciasse um diálogo com o conto contemporâneo, suas concepções narrativas apontando para contatos exclusivamente com a contística clássica, contatos esses ainda mais reforçados pela incorporação de elementos da estética gótica.

No entanto, a existência de um único filme, *Os Pássaros* (1963), põe por terra tal questionamento, visto que se trata de um longa-metragem de suspense tipicamente hitchcockiano (em especial no intenso uso da decupagem), essencialmente comercial e, ao mesmo tempo, em franco diálogo com o conto contemporâneo. Como veremos, esse diálogo com a corrente moderna do conto se dá, em grande parte, pelo inusitado final em aberto que até hoje gera polêmicas e sugere um sem-número de interpretações.

Hitchcock combined live action, animation, mechanical birds, live trained birds, and complex composite photography to produce an amazing series of shots—over fourteen hundred in this film, more than twice the usual number in a feature. But the deepest logic of *The Birds* is not exposed by elaborating its technical accomplishments, nor by detailing the harrowing experiences everyone sustained during production. More important and more enduring than any of this is the fact that the movie is a profound meditation on human relationships and on the myopic emotional vision that informs most of them. Precisely because the film operates completely on the level of symbol, it seems to masquerade as a bizarre, unclassifiable work. Some viewers still take it as a horror story, but in fact it has none of the characteristics of that

³⁴ O título original – *The Birds* – poderia ter sido traduzido com igual correção como “as aves”. Evidentemente, empregamos aqui o título da versão brasileira, mas, tendo em vista que nem todas as aves referidas na obra são pássaros (gaiivotas e galinhas não o são, por exemplo), entendemos necessário fazer as devidas distinções quando da referência aos animais.

genre. Others think it's a parable on the bomb, with all that destruction from the air. Still others see it as a weird tale of rebellious nature. But any interpretation along these lines is doomed to failure, for none takes into account the film's images, the rise and fall of the action and the crucial rotation of dialogues with eruptions of mysterious chaos. Hitchcock rigorously planned the structure, and to it he constantly referred. He had attached wide sheets of paper to his office walls, on which were graphs designating the rise and fall of each sequence, and the alternations of dialogue with action. (SPOTO, 1992, p. 330)

Embora o roteiro do filme, criado por Evan Hunter, constitua a terceira adaptação de Hitchcock para obras da escritora Daphne du Maurier³⁵, do conto original foram aproveitados apenas o título, o cenário litorâneo e a idéia central – os ataques de aves a seres humanos. Encontrar a história que daria origem à próxima obra do aclamado diretor de *Psicose* pode não ter sido difícil, mas os desafios técnicos de tal projeto se mostraram de tamanha envergadura que sua pré-produção demandou muito dos três anos que se passaram até o lançamento da obra, estabelecendo um dos mais longos intervalos entre filmes da carreira do prolífico diretor.

Basicamente, a fábula de *Os Pássaros* narra a história de Melanie Daniels (Tippi Hedren), uma rica e um tanto imatura socialite que conhece o advogado Mitch Brenner (Rod Taylor) em uma loja de animais de São Francisco. Sem saber que Mitch a conhece por notícias de jornais, ela tenta fazer-se passar por vendedora de pássaros, mas é desmascarada. Sentindo-se atraída e provocada por Mitch, ela se dirige à cidade litorânea de Bodega Bay, onde pretende entregar, em segredo, os pássaros que ele pretendia comprar para a irmã mais nova. A partir da chegada de Melanie, a qual acaba sendo descoberta, o comportamento dos pássaros da pequena cidade torna-se, gradativamente, imprevisível e agressivo. Melanie acaba por conhecer a família de Mitch, muito para desgosto da mãe, Lydia (Jessica Tandy), que vê a possibilidade de envolvimento afetivo do filho como prenúncio de seu próprio abandono. A essa altura, bandos de aves passam a atacar e mesmo matar as pessoas da cidade tanto ao ar livre quanto dentro das residências. Por fim, Melanie é atacada na propriedade dos Brenner e entra em estado de choque. Temendo pela saúde da moça, e ciente de que novos ataques são iminentes, Mitch decide correr o risco de sair da casa e fugir de Bodega Bay com a família. O final que a tantos fascina e a tantos outros exaspera traz a família Brenner ajudando Melanie a entrar no carro, a jovem Cathy trazendo consigo a gaiola com os periquitos que ganhou de

³⁵ Além de *Os Pássaros*, adaptado de conto homônimo publicado em 1952, *Jamaica Inn (A Estalagem Maldita, 1939)* e *Rebecca (1940)* são também adaptações de obras da escritora britânica.

aniversário, para dali partirem lentamente rumo a São Francisco, tudo isso cercados por milhares de pássaros, numa aparente trégua pontuada apenas pelo arrulho das aves.

Segundo Donald Spoto (ibid, p. 332), Hitchcock recusou-se a incluir a tradicional legenda “The End” após a cena final, reforçando ainda mais o final em aberto que, como em um conto contemporâneo, deixa-nos sensações em suspenso. Se, por um lado, *Os Pássaros* flerta com o cinema de arte, já que se permite o final em aberto, a negação do didatismo e a exploração de uma narrativa essencialmente sugestiva e simbólica, por outro, a obra se mantém fiel à orientação comercial de seu autor, que empregou as técnicas mais modernas de efeitos visuais desenvolvidas até então³⁶ com vistas a garantir a mais perfeita “aparência de realidade”, maximizar os efeitos de surpresa e terror gerados pelos ataques dos pássaros, além, é claro, de viabilizar o projeto como fora concebido na criação do roteiro e do *storyboard*, dada a impossibilidade de se filmar todas as tomadas idealizadas com pássaros vivos em um mesmo *set* com os atores.

Evidentemente, não são quaisquer finais em aberto que aproximam uma obra cinematográfica de um conto contemporâneo ou que lhe garantem o *status* de filme de arte. O cinema comercial já se mostrou pródigo em valer-se de tais finais inconclusos como forma de estender enredos e “reaproveitar” personagens para além de um único filme, seja por critérios estritamente narrativos e estéticos de acomodação de uma história excessivamente longa, seja pelo interesse comercial de multiplicar os ganhos de uma produção. Tal prática é particularmente comum em “gêneros” como aventura, terror e comédia, onde os enredos podem ser facilmente alongados sem que ocorra qualquer descaracterização. Note-se, no entanto, que tal fragmentação da narrativa assemelha-se à criação de capítulos de um romance e, por isso mesmo, redundante em uma perda da unidade de efeito de que dependem o conto e o longa-metragem de suspense.

O final em aberto de *Os Pássaros*, portanto, não teve o objetivo de dar margem a uma sequência ainda mais lucrativa, mas foi a opção encontrada por Hitchcock para reforçar o caráter simbólico e inconcluso da história. Cabe lembrar que o diretor já havia experimentado finais que deixam mais dúvidas do que respostas em *Festim Diabólico*, *O Homem Errado* e *Psicose*. Em cada um desses casos, no entanto, as informações que nos são negadas ao final

³⁶ Um dos mais inovadores efeitos visuais empregados no filme é o sistema de “*chroma key* de sódio”, desenvolvido pelos estúdios Disney para a filmagem em separado de atores, objetos e cenários para posterior composição da cena. São várias as cenas da obra em que tal recurso foi utilizado, dentre elas muitos dos ataques dos pássaros: os animais eram filmados voando alvoroçados; em outro momento, os atores eram filmados reagindo a ataques fictícios; posteriormente, em virtude da diferença de sensibilidade das películas às diferentes luzes utilizadas em cada filmagem, os dois filmes eram sobrepostos, criando a composição final em que se vê os pássaros voando entre os atores.

são irrelevantes para a criação dos efeitos finais, e, por isso mesmo, devem ser suprimidas, o que reforça a aproximação de tais obras com a estética clássica de Poe. Em outras palavras, informar o que irá acontecer com os jovens assassinos Philip e Brandon, com a transtornada Rose ou com Norman Bates poderia satisfazer a curiosidade do público, mas em nada contribuiria para a compreensão dos fatos e símbolos das obras ou para a manutenção do suspense.

Em *Os Pássaros*, no entanto, a informação que nos é negada ao final, e pela qual aguardamos tão ansiosamente quanto os personagens, constitui a própria razão de ser da obra: algum motivo que explique ou justifique os improváveis ataques de aves a seres humanos. Para Donald Spoto, a recusa de Hitchcock em fornecer nexos causais entre os dois relatos narrados – a história de amor dos protagonistas e a história dos ataques de pássaros – reforça o caráter simbólico e, conseqüentemente, subjetivo da obra, impregnando-a de um lirismo comparável ao da poesia.

(...) *The Birds* is certainly among his half-dozen masterpieces and one of the purest, most darkly lyrical films ever created. Part of the problem may be Hitchcock's refusal to compromise, for *The Birds* is nothing like a traditional narrative with a beginning, a middle and a firm conclusion. Working with writer Evan Hunter, the director took only the premise of Daphne du Maurier's short story for his basis; the screenplay became instead not a linear narrative (the typical structure of film) but rather a tragic poem whose episodes are like stanzas emotionally reinforcing a single theme. (Discussing *The Birds* with the author of this book, Federico Fellini called it an apocalyptic poem and affirmed it as his own favorite among Hitchcock's works and one of the cinema's greatest achievements.) (SPOTO, 1992, p. 330)

Como analisado anteriormente, no entanto, a carga de lirismo trazida pelo Impressionismo constitui um dos principais elementos de identificação e diferenciação da corrente contemporânea do conto literário. Somando-se a isso o fato de *Os Pássaros* ser construído sobre uma dupla estrutura narrativa que gera tensão e alimenta o suspense, onde Spoto e Fellini veem diálogo com a poesia, vemos a confirmação da relação com o conto contemporâneo.

Originalmente, o roteiro de *Os Pássaros* previa um final diferente, em que os Brenner e Melanie passam por mais um ataque de pássaros, agora na estrada, mas conseguem, enfim, chegar a São Francisco, onde se percebe que a tragédia não está restrita à pequena cidade de Bodega Bay. Entretanto, ainda que Hitchcock tivesse optado por tal final, aumentando

consideravelmente o caráter trágico da obra, continuaria igualmente clara a intenção do diretor de não fornecer qualquer tipo de explicação para os estranhos acontecimentos.

Hitchcock's original ending – in which the Brenners arrived at the Golden Gate Bridge only to find it teeming with birds – suggests an apocalypticism that is not necessary, since the imagination can well extrapolate the effect of billions of birds, in the ornithologist's reckoning, massing against the human race. In any case, Hitchcock's "openended" ending continues the undecidability of the birds, refusing in the final analysis to make them signal either the defeat or the victory of the human race. (MORRIS, 2000)

O final escolhido, no entanto, tem a grande vantagem de, em oferecendo uma possibilidade de leitura otimista – assim como os periquitos de Cathy, nem todos os pássaros estão em guerra contra os humanos, e talvez a tragédia esteja circunscrita àquela cidade –, atenuar o caráter apocalíptico que tanto a mídia quanto certos setores da crítica enfatizaram na obra, sugerindo tratar-se de um precursor do que viria a constituir o “cinema-catástrofe”. Certamente, a temática de *Os Pássaros* pode ser facilmente associada àquelas de *Terremoto* (Robson, 1974), *Tubarão* (Spielberg, 1975) e, mais recentemente, *Armageddon* (Bay, 1998), ícones de tal “gênero”. Peter Bogdanovich³⁷ reconhece que se trata de um filme de “juízo final”, o que é mesmo sugerido, nas cenas de discussão no Restaurante Tides, pelo personagem bêbado que acredita que os ataques dos pássaros anunciam o fim do mundo.

De modo geral, a crítica de cinema costuma tratar os filmes de desastres como parábolas de situações e tensões políticas. Susan Sontag, em seu ensaio *The Imagination of Disaster* (1965) já sugeria tal leitura de pretensos filmes de ficção científica onde o que menos se percebe é ciência, mas apenas os desastres que esta não consegue evitar ou mesmo explicar. Essa compreensão do cinema catástrofe é ainda reforçada pelo fato de este ter sido particularmente prolífico nos Estados Unidos durante a Guerra Fria e, novamente, nos anos 90 e 2000 em função da permanente e intangível ameaça terrorista. Dentro desse contexto, compreende-se a existência de leituras de *Os Pássaros* como uma parábola da bomba – a destruição que vem do céu – e, mais recentemente, até mesmo uma aproximação entre o imaginário catastrófico da obra hitchcockiana e as filmagens dos ataques terroristas em 11 de setembro de 2001.

Is not the endlessly repeated shot of the plane approaching and hitting the second WTC tower the real-life version of the famous scene from Hitchcock's *Birds*, superbly analysed by Raymond Bellour, in which

³⁷ Em entrevista que compõe o *making-of* da obra, disponível na versão brasileira em DVD.

Melanie approaches the Bodega Bay pier after crossing the bay in a little boat? When, as she approaches the wharf, she waves to her (future) lover, a single bird (first perceived as an indistinguishable dark blot) unexpectedly enters the frame from above right, and hits her on the head. Was not the plane which hit the WTC tower literally the ultimate Hitchcockian blot, the anamorphic stain which denaturalized the idyllic New York landscape? (ŽIŽEC, 2002, p. 14)

Evidentemente, não se deve subestimar as impressões e emoções que a obra de Hitchcock pode ter causado – e ainda causar – em uma sociedade permeada pelo medo. Entretanto, como demonstra Morris (2000), o pendor apocalíptico de *Os Pássaros* está apenas subentendido, já que são poucos os momentos em que o narrador se afasta de seu restrito núcleo central de personagens para mostrar-nos os efeitos dos ataques à comunidade de Bodega Bay em geral. Aqui também não há heróis para combater ou sequer explicar os ataques dos pássaros, elemento-chave do “gênero” catástrofe, conforme a análise de Sontag (1965); Melanie e a família Brenner fogem da ameaça amedrontados e inseguros, e a razão porque suas vidas são poupadas (pelo menos até o abrupto final) é tão misteriosa para o espectador quanto a motivação dos ataques das aves. Por fim, em *Os Pássaros* nem mesmo a ameaça está clara, já que aves das mais variadas espécies passam a atacar os seres humanos, muitas vezes em bandos improváveis de corvos e gaivotas, mas, ao mesmo tempo, os periquitos engaiolados de Cathy mantêm-se calmos e dóceis, sugerindo uma dicotomia entre *lovebirds* (pássaros de amor) e possíveis *hatebirds* (pássaros de ódio).

Diante disso, a abordagem da obra como sendo um representante do cinema catástrofe se mostra simplista e superficial, pois deixa de lado as complexas e mais plausíveis leituras do filme como uma das grandes obras-primas do suspense psicológico hitchcockiano. Em outras palavras, a obra de Hitchcock não é sobre aves, sobre os habitantes de cidades litorâneas, sobre os efeitos do clima sobre as populações animais, nem, tampouco, sobre quaisquer ameaças externas que possam se materializar em ataques aéreos. Assim como em um conto de Tchekhov, o foco aqui é o estado a que são levados os protagonistas, estado esse tão peculiar que não poderia ser causado por um acontecimento fortuito.

Essa percepção é compartilhada por Robert Boyle, colaborador de Hitchcock na longa e trabalhosa fase de pré-produção do filme. No documentário acerca da produção de *Os Pássaros* (disponível nas versões em DVD), Boyle afirma que, ao ler o conto de Daphne du Maurier que inspiraria o roteiro, não viu ali uma narrativa focada em eventos, mas sim o que classifica como uma *mood piece*, expressão que pode ser traduzida como “obra de atmosfera”. Para Boyle, a emoção catalisada pelos eventos narrados em *Os Pássaros* aproxima-se daquela

gerada pelo famoso quadro *O Grito*, de Edvard Munch, de 1893. Coincidentemente ou não, a obra de Munch retrata justamente uma cena de desespero em um cenário litorâneo tornado opressivo pelo uso de cores característico da escola expressionista. Além disso, o título da obra em norueguês é *Skrik*, um cognato da palavra inglesa *shriek*, verbo largamente utilizado para denotar os sons altos emitidos por pássaros.

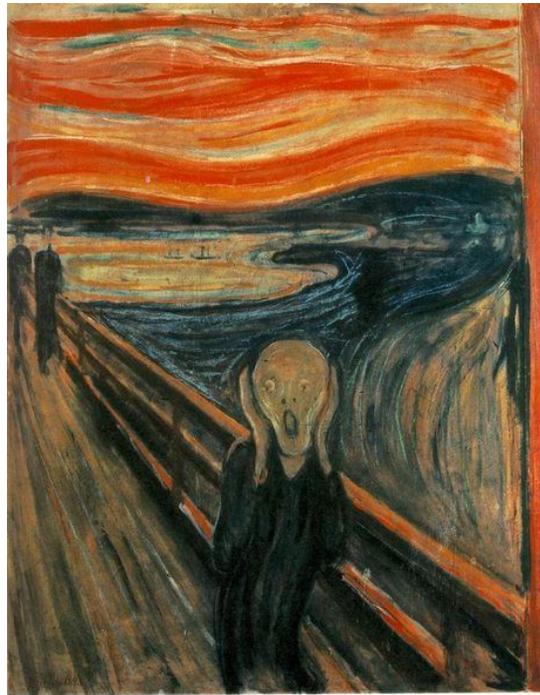


Figura 16

Por superficiais que possam ser, tais coincidências apontam para a riqueza expressiva do filme, estabelecendo um ponto de contato com as demais obras hitchcockianas influenciadas pelo cinema expressionista alemão. Embora *Os Pássaros* tenha sido inteiramente filmado em *technicolor*, o diretor consegue reproduzir a atmosfera angustiante e os sugestivos jogos de sombras anteriormente empregados em seus filmes em preto e branco. Nas cenas finais da obra, por exemplo, vemos Melanie e a família Brenner circunscritos ao interior da casa, já sem luz elétrica; a iluminação é garantida por uma lamparina, uma lanterna e a lareira acesa, a qual adiciona à fotografia tons alaranjados e sombras que evocam as cores do quadro de Munch reproduzido acima.

Se o tratamento visual da obra remete às primeiras experiências de Hitchcock como diretor em parcerias com estúdios alemães na época do cinema mudo, a cuidadosa e altamente sugestiva sonorização reflete seu aprendizado ao longo da carreira. Embora a construção da

narrativa relegue os diálogos a um segundo, e bastante apagado, plano, é notório que *Os Pássaros* não teria o mesmo efeito se fosse um filme mudo, pois Hitchcock valeu-se do que havia de mais moderno em termos de sonorização cinematográfica para aumentar significativamente a tensão e o suspense. No início da cena do ataque final dos pássaros, temos um claro exemplo do quanto o ex-diretor de filmes mudos soube enriquecer seu estilo com o uso do som: os personagens encontram-se juntos na sala de estar e, aos poucos, começam a olhar para os lados e para cima, cada vez mais assustados e apreensivos. A ameaça não pode ser vista pelos personagens, já que todas as janelas e portas estão fechadas e cobertas por tábuas, e em nenhum momento o narrador nos permite ver o que se passa fora da casa; sabemos o mesmo que os personagens apenas pelo som dos pássaros, o qual aumenta rápida e ensurdecidamente, sugerindo um ataque maciço e de todos os lados. As reações dos atores, que foram auxiliados na interpretação da cena por um tambor que aumentava a intensidade e o ritmo das batidas, captam toda a tensão de uma circunstância em que se aguarda um ataque iminente cujo prenúncio só se pode ouvir, sem saber de onde, quando ou sob que forma ele virá.



Figura 17

As possibilidades de efeitos sonoros identificadas em um moderno sistema de sonorização eletrônica importado da Alemanha Oriental de tal forma agradaram a Hitchcock que suplantaram a música. Mesmo contado com a colaboração do talentoso compositor Bernard Herrmann, Hitchcock deliberadamente substituiu a tradicional trilha musical por sons

distorcidos e estilizados conforme suas necessidades narrativas. Com isso, os ruídos das diferentes aves ganham maior relevância e, assim como os personagens, aos poucos passamos a prestar especial atenção a eles. Assim, o mesmo som de gaivotas, quando associado à paisagem litorânea que pontua as primeiras cenas em Bodega Bay, configura-se relaxante, mas, conforme avança a narrativa, vai, paulatinamente, ganhando novo significado, tornando-se, ao final, prenúncio de violência e medo. Além de um poderoso recurso estilístico, tal ênfase aos sons das aves chama a atenção para o papel e o significado de tais animais e de seu comportamento incomum.

Ciente disso, Christopher Morris (2000) salienta que a compreensão de *Os Pássaros* passa, necessariamente, por um estudo detido e criterioso do simbolismo das aves em si. Refazendo o percurso da crítica cinematográfica em busca de um sentido para a ameaça sobre Bodega Bay, no entanto, o estudioso chega à conclusão, um tanto desencorajadora, de que

[...] contemporary interpretation of the birds has arrived at a point at which some explanation of the birds seems both essential and impossible, both necessary and arbitrary (MORRIS, 2000).

Um dos fatores que dificultam uma abordagem simbólica às aves de Hitchcock é o fato de, em pertencendo a ordens e espécies diferentes e mesmo tendo comportamentos diversos, não permitirem uma rotulação generalizante. Corvos, por exemplo, costumam ter uma longa lista de associações ao tema da morte; no entanto, esse significado não costuma ser atribuído a gaivotas e pardais, aves que, no filme, também atacam em bandos. O comportamento dócil e inalterado dos pássaros engaiolados de Cathy – os *lovebirds* – também dificulta a análise generalizante, da mesma forma que o comportamento alterado, mas não violento, de outras aves, como as galinhas dos Brenner e do vizinho Dan Fawcett.

Em seu abrangente estudo da obra hitchcockiana, no entanto, Donald Spoto apresenta algumas elucidações possíveis. Resgatando diversas outras referências a pássaros e aves em filmes anteriores do diretor (de *Chantagem e Confissão* a *Psicose*, passando por *Sabotagem*, *A Dama Oculta*, *Um Corpo Que Cai*, entre outros), o autor conclui que tais animais sempre trazem à tona ou pontuam momentos de caos e de confusão mental e/ou psicológica.

A partir dessa constatação, Spoto defende que as aves, em *Os Pássaros*, representam o caos gerado pela superficialidade dos relacionamentos humanos, característica exacerbada na figura descompromissada e irresponsável de Melanie Daniels, e em seu relacionamento com o igualmente imaturo Mitch. A fim de reforçar tal percepção, o pesquisador apresenta um verdadeiro mapeamento detalhado dos principais ataques das aves ao longo da narrativa.

This can be conveniently schematized (as Hitchcock himself did during preproduction): the attack of the gull on Melanie's head follows her coy teasing of Mitch; the gull crashes into Annie's door after Annie discusses her loneliness; the attack at Cathy's eleventh birthday party immediately follows Melanie's discussion of her own childhood abandonment at the age of eleven; the sparrows invade the Brenner living room as a frightened Lydia encourages Melanie (whose presence she fears) to leave Bodega Bay; the discovery of Dan Fawcett's dead body focuses Lydia's ordeal; the great attack on the schoolchildren follows Lydia's talk about her fear of abandonment and the loss of her children. And so on for the entire film, which may be most accurately described as a series of dialogues about loneliness and people's fear of and experience of abandonment—dialogues then localized and represented by the attacks of birds. (SPOTO, 1992, p. 334-5)

Com isso, Spoto sugere que os animais estabelecem um “correlativo objetivo” para as fraquezas humanas, as quais, evidentemente, ficam patentes no comportamento dos personagens da história, mas não lhes são específicas. A superficialidade de relações, o ciúme, o egoísmo que, de um lado, leva uma mãe a abandonar os filhos e, paradoxalmente, faz outra temer ser abandonada pelos seus, todos são demonstrações das confusas e insensíveis relações humanas. Nesse cenário, até mesmo o terrível crime do cliente de Mitch – matar a esposa com seis tiros por ela ter mudado o canal de TV – é encarado com distanciamento, podendo ser narrado e comentado entre risos.

Tal leitura leva à conclusão de que os ataques dos pássaros são resultado do comportamento humano em geral, e não respostas pontuais a atitudes ou emoções deste ou daquele personagem em especial. Sendo assim, os ataques não se limitam a alguns indivíduos, mas vitimam a todos sem distinção, razão pela qual a história extrapola o âmbito da tragédia pessoal para ser elevada à categoria de catástrofe. Não se trata, portanto, de animais enviados por uma entidade ou divindade vingativa a fim de infligir punições àqueles indivíduos que demonstram comportamentos irresponsáveis e insensíveis, mas de uma reação indiscriminada que fere e traumatiza até mesmo as maiores vítimas de tais comportamentos, as crianças.

In this regard, it's also important to note that the major sufferers are children: they inherit the “sins of the fathers,” as it were. From Melanie's tearful recollection of losing her mother (who, as a variant on Norman Bates's mother – “ditched us when I was eleven and ran off with a hotel man from the East”) to the attack on children at the party and at the school, Hitchcock created episodes which contradict the frequently heard interpretation that the attacks are punishments for specific sins. It would be more accurate to say that the attacks are emblematic of *original sin*,

the basic selfishness and weakness to which everyone is susceptible, to which every generation contributes and which causes even the innocent to suffer by virtue of their mere presence in the world. (...) The birds are, then, human forces of deception and abuse, representing all the unacknowledged frailties and imperceptions with which, however unwillingly, we hurt each other. (SPOTO, 1992, p. 336)

Nesse sentido, a escolha de aves para simbolizar sentimentos e emoções humanas possivelmente está atrelada ao seu caráter absolutamente mundano e prosaico, uma vez que tais criaturas são de tal forma presentes no mundo que, a despeito do perigo que poderiam representar, passam praticamente despercebidos. Por essa mesma razão, os bandos de aves que atacam os moradores de Bodega Bay são absolutamente comuns – gaivotas, pardais, corvos, etc. – e não alguma espécie exótica ou particularmente agressiva. Percebe-se, aqui, uma clara relação entre tais animais e o conceito de “estranho” (*unheimlich*) em Freud “...o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar...” (FREUD, [s.d.]). As aves não são criaturas desconhecidas, mas é a mudança de seu comportamento que as torna particularmente *estranhas* e assustadoras, gerando não apenas o medo dos ataques em si, mas a inquietação que o familiar gera quando deslocado de seu contexto e/ou função característicos e usuais.

Conclui-se, com isso, que não há absolutamente qualquer característica ou significado intrínseco às aves que justifique sua escolha para caracterizar a ameaça do filme; inúmeras outras criaturas (ou mesmo acontecimentos) poderiam ter sido “escaladas” para tal papel, construindo correlativos objetivos, tensão, suspense e, conseqüentemente, efeitos finais análogos e, talvez, muito próximos daquele gerado pelos ataques de aves. A função de tais animais na fábula, portanto, não está calcada em seu significado, mas em sua função, parecendo apropriada a conclusão a que chegou Robin Woods em sua apreciação crítica do filme: a de que as aves não “significam”, mas apenas “são” (apud MORRIS, 2000).

Aos conhecedores da obra de Hitchcock, no entanto, este percurso analítico leva à constatação coerente de que as aves constituem o ápice da técnica do MacGuffin: um mero artifício narrativo para se obter o efeito desejado. Entretanto, diferentemente dos filmes identificados com a estética do conto clássico, em *Os Pássaros*, Hitchcock apresenta uma inovação em seu estilo pessoal de narrar, já que aqui o MacGuffin não se reveste de aparente importância apenas para os personagens, mas torna-se motivo de especulações e questionamentos também para o público e os críticos da obra, que buscam nele, inutilmente, os nexos causais faltantes.

Thus the birds may be said to be constructed visual effects to which the characters necessarily, inevitably attribute motivation. Of course, the characters are constitutionally unable to endure the bird attacks without asking why, without seeking the cause, without the desire for an inside to explain an outside. This is the whole meaning of the discussion in *The Tides* restaurant when explanations are shown to be inadequate. (...) To this degree, the characters behave as do others in Hitchcock's MacGuffin films: they assume the vital significance of the "object" giving rise to the main action and dramatizing the necessity for interpretation. But unlike viewers of earlier MacGuffin films, critics of *The Birds* may now strongly identify with the characters' search for meaning. If it is a matter of indifference to critics what the details of the fighter-jet formula are in *The Thirty-Nine Steps* or the anti-ballistic missile equation in *Torn Curtain*, in *The Birds* critics are forced to share the characters' obsession with causality. (MORRIS, 2000)

O resultado de tal experimentação com técnicas narrativas que Hitchcock já dominava e que, em parte, caracterizavam seu estilo pessoal, foi não apenas um filme mais sugestivo e subjetivo do que o restante de sua obra, mas também uma experiência excitante e um tanto desestabilizadora para um autor já consagrado e célebre por antecipar e dominar cada aspecto de seus filmes.

[Hitchcock] Gostaria de lhe explicar as emoções que senti... Sempre me gabo de jamais olhar o roteiro enquanto filme. Conheço o filme todo de cor. Sempre tive medo de improvisar no set porque ali, se acaso tivermos tempo de ter idéias, não teremos tempo de examinar a qualidade dessas idéias. Há operários demais, eletricitas e maquinistas, e sou muito escrupuloso com as despesas inúteis. Realmente, não conseguiria imitar esses diretores que fazem toda uma equipe esperar enquanto eles mesmos se sentam para refletir, eu jamais poderia fazer isso.

Mas fiquei muito agitado, o que é raro, pois em geral brinco muito durante a filmagem. À noite, quando voltava para casa e encontrava minha mulher, ainda estava atordoado, emocionado. Alguma coisa aconteceu, algo novíssimo para mim: comecei a estudar o roteiro durante a filmagem e encontrei pontos fracos. Essa crise que atravessei despertou em mim algo novo do ponto de vista da criação. (TRUFFAUT, 2004, p. 292)

Embora o diretor não deixe claro que “pontos fracos” teria encontrado no roteiro elaborado por Evan Hunter com sua própria colaboração, a análise de algumas alterações feitas sugere que, ao começar a dar vida àqueles personagens e a representar seus medos, ele próprio passaria a ter uma visão cada vez mais subjetiva da fábula narrada e, com isso, intensificaria a sugestão em detrimento da objetividade prevista no roteiro. Temos um exemplo desse movimento de subjetivação na cena em que a residência dos Brenner é atacada

pelos pássaros pela primeira vez. No roteiro de Hunter, os personagens buscam defender-se como podem, ajudando uns aos outros por meio das poucas estratégias que suas lógicas vislumbram: Mitch atea fogo a papéis na lareira por onde entram os pássaros, Cathy o auxilia e procura defender a mãe dos pássaros e Melanie se vale de uma pequena vassoura de lareira para defender-se freneticamente. Aqui, portanto, os personagens fazem o que se espera deles em circunstância dessa natureza e não há espaço para ponderações acerca da motivação do ataque, sua natureza ou o que reserva o futuro. Por razões que talvez nem mesmo ele tivesse claras, no entanto, Hitchcock optou por alterar tal sequência de modo inusitado, aumentando significativamente a carga de tensão psicológica ao focar Melanie e o começo de sua retração, a qual culminará em seu estado de choque após o ataque final.

[Hitchcock] Lancei-me em improvisações. Por exemplo, toda a cena do ataque exterior à casa, do assédio da casa pelos pássaros que não vemos, foi improvisada no set. Isso quase nunca tinha me acontecido, mas não demorei muito para me decidir, e desenhei depressa os diferentes movimentos dos personagens na sala. Resolvi que a mãe e a garotinha se deslocariam para procurar um refúgio. Ora, não havia refúgio. Mas eu mandava que fizessem movimentos em várias direções contraditórias, para que se deslocassem como bichos, como ratos que fogem para todos os cantos.

Foi de propósito que filmei Melanie Daniels à distância, pois quis mostrar que ela se afastava... do nada. De que se afastaria? Está cada vez mais encurralada contra a parede. Ela recua, se afasta, mas não sabe nem mesmo do que se afasta. (ibid, p. 292)



Figura 18

Instintivamente, Hitchcock percebeu que a opção pela sequência como *Hunter* a previra reforçaria o caráter de filme de catástrofe que, até este ponto, ainda é incipiente. Deliberadamente, então, o diretor reforça o suspense psicológico em detrimento do terror apenas a partir da incomum reação de Melanie. A partir desse ponto, Hitchcock fará intenso uso de *close-ups* para aproximar-se do que “pensam” as personagens, em especial Melanie e Lydia Brenner, sugerindo uma relação causal entre seus pensamentos e sentimentos e os incompreensíveis ataques de pássaros. Esse artifício narrativo é que o irá permitir ao diretor manter uma ligação entre os dois relatos narrados, estabelecendo entre eles uma tensão que, como no conto contemporâneo, não se resolve ao final, mesmo porque o final em aberto impede qualquer tipo de conclusão quanto à relação causal entre as histórias.

Essa relação de *Os Pássaros* com o conto moderno, perceptível já em uma análise isolada de sua estrutura narrativa e do efeito final, que se prolonga para além do epílogo, se torna ainda mais patente ao traçarmos um paralelo entre a obra e o conto *Casa Tomada*, de Julio Cortázar. Assim como em *Os Pássaros*, os personagens de Cortázar também se veem às voltas com uma terrível ameaça que os leva a estados peculiares e deles demanda certas ações; a origem e natureza de tal ameaça, no entanto, não está expressa, devendo ser inferida pelo leitor.

Em linhas gerais, o brevíssimo e altamente sugestivo conto de Cortázar narra a história de dois irmãos que coabitam a casa de seus antepassados, acomodados em uma rotina de manutenção da espaçosa propriedade, pequenos passatempos e aquilo que o narrador-personagem classifica como “um casamento de irmãos” fadado a durar até a morte. Em uma noite como outra qualquer, o narrador, que narra em primeira pessoa, ouve ruídos para além da cozinha e, sem pestanejar, tranca a porta que dá acesso à área da casa de onde vêm os sons. Ao comunicar o ocorrido à irmã, informa, convicta e resignadamente, que tal parte da casa fora tomada. Com o passar dos dias, os irmãos não apenas vão, paulatinamente, acostumando-se à absurda situação, mas parecem mesmo preferi-la à anterior, já que agora as proporções reduzidas da casa lhes reduz o trabalho de manutenção e limpeza. Por fim, em uma outra noite sem maiores sobressaltos, os irmãos voltam a ouvir ruídos, dessa vez de “seu lado” da casa e, apesar da dor e tristeza, abandonam a casa levando apenas as roupas do corpo. As frases finais encerram toda a ironia e o caráter fantástico e absurdo da obra de Cortázar.

Antes de partir senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no ralo da calçada. Não fosse algum pobre-diabo ter a idéia de roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada. (CORTÁZAR, 2005)

Assim como os pássaros de Hitchcock, a ameaça que faz Irene e seu irmão abandonarem a amada casa de sua família e todos os seus pertences já gerou uma vasta gama de interpretações. Publicado pela primeira vez em 1946, na revista *Los Anales de Buenos Aires*, então dirigida por Jorge Luis Borges, *Casa Tomada* é tradicionalmente associado ao momento político por que passava a Argentina.

É curioso confrontar as diferentes interpretações que o conto tem recebido, todas igualmente falsas e verdadeiras, pois ainda que não se anulem mutuamente, cada uma pretende ter descoberto a chave que desfaz o enigma contido naquela narrativa. Encontramos postulações de cunho político que pretendem estar ali representada a Argentina invadida, tomada pela ditadura peronista que obrigou o autor a refugiar-se no exílio. Sabe-se do interesse de Cortázar pelas causas políticas, mas também sabe-se ter sido ele um leitor atento das obras de Freud, o que leva alguns críticos a avaliarem o conto como uma expressão do retorno do reprimido, o qual é representado pelos ruídos vindos dos fundos da casa (inconsciente) e que estão separados da parte dianteira por uma grossa porta de carvalho (barreira da censura). (FAVALLI, 2005)

O caráter psicológico de *Casa Tomada* seria ainda reforçado por Cortázar em uma elucidante entrevista concedida a Omar Prego Gadea. Nela, o contista apresenta sua versão, a um só tempo mais prosaica e mais instigante, para a criação de sua controversa obra.

"Casa tomada" fue una pesadilla. Yo soñé "Casa tomada". La única diferencia entre lo soñado y el cuento es que en la pesadilla yo estaba solo. Yo estaba en una casa que es exactamente la casa que se describe en el cuento, se veía con muchos detalles, y en un momento dado escuché los ruidos por el lado de la cocina y cerré la puerta y retrocedí. Es decir, asumí la misma actitud de los hermanos. Hasta un momento totalmente insoportable en que -como pasa en algunas pesadillas, las peores son las que no tienen explicaciones, son simplemente el horror en estado puro- en ese sonido estaba el espanto total. Yo me defendía como podía, cerrando las puertas y yendo hacia atrás. Hasta que me desperté de puro espanto.

Te puedo dar un detalle anecdótico, me acuerdo muy bien de eso porque quedó una especie de gestalt completa del asunto. Era pleno verano, yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté (tenía la máquina de escribir en el dormitorio) y esa misma mañana escribí el cuento, de un tirón. El cuento empieza hablando de la casa -vos sabés que yo no describo mucho- porque la tenía delante de los ojos. (CORTÁZAR, 1997)

Explorando tanto o rico conteúdo simbólico do conto quanto as declarações do autor acima reproduzidas, Favalli (2005) propõe um interessante estudo psicanalítico de *Casa Tomada* também a partir do clássico artigo de Freud acerca do “estranho” (Das Unheimliche, 1919). O psicanalista demonstra especial interesse pelo fato de Freud, na elucidação do significado da palavra alemã *heimlich*, reiteradamente associá-la à intimidade e familiaridade geradas pelo o ambiente doméstico. Essa é exatamente a situação de que desfrutam os irmãos do conto antes da “tomada” da casa. Os ruídos ouvidos inicialmente pelo narrador e, posteriormente, por ele e Irene, “desfamiliarizam” a casa, tornando-a estranha, levando-os, por fim, a abandonarem a propriedade.

Favalli salienta ainda que leituras psicanalíticas anteriores à sua sugerem que os ruídos que dão início a este processo de estranhamento e fuga seriam representação de desejos reprimidos. Mais especificamente, os sons abafados e surdos representariam os desejos incestuosos do casal de irmãos. A esta altura, parece inevitável traçarmos um paralelo entre o conto de Cortázar e o já analisado *A Queda da Casa de Usher*, de Poe, e, por extensão, também com *Psicose*. Sem dúvida, são numerosos os pontos comuns entre as obras: nas três, a casa, entendida em toda sua riqueza simbólica, está no centro das narrativas; a própria estrutura arquitetônica, uma com alas isoladas por grossas portas de mogno, as outras com subterrâneos, sugere a estrutura da psique humana, conforme analisado por Gaston Bachelard (2005); além disso, as três obras sugerem relações incestuosas e a extinção de uma genealogia circular e viciada.

De forma semelhante, percebe-se ecos de tais temas em *Os Pássaros*, tendo em vista que os três principais ataques aos personagens principais ocorrem na casa dos Brenner, em especial o último, em que Melanie é atacada e levada a um estado de choque em uma cena esteticamente comparável ao assassinato de Marion em *Psicose*. É interessante observar que esse ataque se dá no único momento em que um personagem sobe ao segundo piso da propriedade, espaço que, segundo Bachelard (2005), dentro do universo simbólico representado pela casa, está mais próximo da razão. Não parece ser coincidência, portanto, que, apesar dos ferimentos causados pelos bicos e garras das diversas aves que atacam Melanie, as consequências mais graves do ataque são de ordem psicológica.

Evidentemente, também a sugestão do incesto se faz presente em *Os Pássaros*, ainda que de forma menos evidente que nas demais obras citadas. Após a morte do marido, Lydia Brenner transfere não apenas seu amor, mas o papel de patriarca, ao filho solteiro Mitch, que retribui seu carinho com palavras e gestos que poderiam figurar em um diálogo de um casal apaixonado, além de assumir o papel de pai junto à jovem Cathy. Tal arranjo só é

efetivamente ameaçado com a chegada de Melanie e, concomitantemente, das aves de comportamento alterado, pois o único risco anterior, a professora Annie, com quem Mitch teve um envolvimento amoroso, já fora devidamente neutralizado por Lydia. Em seu estudo acerca das mães hitchcockianas, Bernard Dick observa que Melanie representa uma ameaça ainda maior do que a simpática e bela Annie; sendo o duplo de Lydia, Melanie pode oferecer a Mitch não apenas o que a mãe já lhe propicia, mas também o tipo de amor que lhes é vedado.

Visually, Melanie and Lydia are doubles right down to their hairstyles. One could easily see Melanie as a younger version of Lydia; both are born to be grandes dames. Neither can love. Melanie pursues Mitch Brenner with a pair of lovebirds, offering symbolically what she cannot give naturally, yet at the same time mocking an ancient ritual of courtship. At the beginning of *The Birds*, Mitch is looking for a pair of lovebirds--understandably so, for he never received love from his mother, who was so determined to keep him with her after her husband's death that she bound him to her by a device only certain types of mothers seem to own: the silver cord. In fact, Lydia was so paranoid about being left alone (perhaps because she sensed her husband would predecease her) that she ignored the basics of family planning, and had Cathy some twenty years after Mitch. In the film, Cathy is 10, about to become eleven; Mitch, at least thirty. Cathy was six when her father died. No wonder she regards her brother as a father surrogate; small wonder, also, that Cathy is attracted to Melanie, who looks more like her mother than Lydia, who could pass for her grandmother. And Melanie is attracted to Cathy, in whom she sees herself as a child. (DICK, 2000)

A análise de *Os Pássaros* proposta por Bernard Dick insere-se em um contexto cinematográfico mais amplo, pois o estudioso propõe que o filme integraria uma trilogia de obras dedicadas à representação das relações entre mães e filhos – *Psicose*, *Os Pássaros* e *Marnie*. Assim, se realizamos uma análise de *Os Pássaros* isoladamente, o foco recai sobre Melanie; porém, se o abordamos como um de três elementos nessa “linhagem” proposta pelo pesquisador, nossa interpretação se altera sensivelmente, e passamos a perceber a obra como (mais) um filme acerca de uma mãe egoísta e manipuladora. Com isso, percebe-se que mesmo a mais superficial das duas histórias que a narrativa encerra dá margem a mais de uma interpretação; somando-se a isso a vasta gama de leituras possíveis para o relato dos incompreensíveis ataques dos pássaros, percebe-se por que *Os Pássaros* constitui uma obra de rara complexidade e riqueza no universo do cinema *hollywoodiano*.

É interessante observar que a leitura proposta por Bernard Dick altera consideravelmente a interpretação do final, embora também não “resolva” a tensão entre os

dois relatos narrados. Partindo dessa proposta, o final torna-se ainda mais amargo, pois o que poderia ser traduzido – em outra abordagem igualmente possível – como esperança de conciliação e de relações verdadeiras e profundas, é substituído pela exacerbação dos sentimentos mesquinhos que, conforme a análise de Donald Spoto (1992), constituem a própria razão dos ataques dos pássaros.

The perverse ending makes it clear that everyone gets what he or she wants, except for Annie, the only truly tragic character in the film. As Mitch, Cathy, Lydia, and the bandaged and traumatized Melanie prepare to leave for San Francisco, conceding victory to the birds, Lydia holds Melanie against her. For the first time, Lydia looks benign, even maternal--not because she has accepted the idea that her son would marry, but because she knows he is not going to marry Melanie, who is obviously going to need plastic surgery, if not psychotherapy. From the look on Melanie's face, it's difficult to make a prognosis. However, one is inclined to say (...) "Prognosis Negative." (ibid.)

Independentemente da interpretação que dermos para o sorriso de Lydia Brenner ao final ou aos ataques dos pássaros, o fato é que tais eventos são narrados em paralelo sem uma relação causal clara. A tensão entre as duas narrativas torna ameaçador até mesmo o que era prosaico, e mesmo que a ameaça não seja compreendida em sua totalidade, sabê-la presente basta para que se gere estados psicológicos inquietantes, catalisadores do medo. Com isso, fica evidenciado que, apesar da diferença de temas, cenários e motivos, o diálogo entre as obras de Cortázar e Hitchcock se inicia no nível estrutural da narrativa (forma), mas avança para o nível simbólico (conteúdo), já que é a insolvência da tensão que envolve os protagonistas que gera o final em aberto, esse estado que persiste apesar do epílogo e que convida a reflexões, projeções e, inevitavelmente, interpretações das mais variadas naturezas. A casa de Cortázar e as aves de Hitchcock, portanto, compartilham a simbologia psicanalítica daquilo que, de familiar e inofensivo, passa, súbita e despercebidamente, a estranho e ameaçador. Mais do que isso, no entanto, tais elementos desempenham o mesmo papel na construção narrativa de seus textos, qual seja, o de *MacGuffins* ou, como diria Poe, de incidentes inventados e combinados de forma a gerar o efeito final pré-concebido (*Review of Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*, p.692).

CONCLUSÃO

Edgar Allan Poe foi, de fato, um grande pensador acerca das questões da escrita e da leitura. Embora seus textos teórico-críticos versassem exclusivamente quanto ao que o autor concebia como a forma mais eficaz de se contar histórias de forma envolvente, é sem muita surpresa que constatamos, ao chegarmos ao epílogo deste texto, que a Teoria do Efeito tem, também, muito a oferecer à escrita acadêmica.

O efeito desejado em um texto de natureza crítica ou científica é, sempre, o convencimento do leitor quanto às idéias e reflexões ali apresentadas e, tendo esse efeito em vista, o pesquisador seleciona o tema, recorta seu objeto de pesquisa, define a fundamentação teórica e, então, lança-se à análise propriamente dita, evitando os desvios, suprimindo o supérfluo e, gradativamente, construindo uma argumentação que, se sólida, levará ao efeito desejado. Não sendo um texto literário, no entanto, tal construção não poderá valer-se de alusões, subentendidos ou outros elementos que, no conto, permitem que a tensão e o suspense se instaurem, tornando a leitura mais cativante, mas, ao mesmo tempo, menos objetiva. Apesar disso, o texto resultará tão ou mais rico quanto maior o número de possibilidades de novas investigações suscitar a partir do reconhecimento de diferentes variáveis e leituras que, por interessantes que sejam, em não sendo parte do recorte da “obra”, não contribuem para a construção do efeito final. Ao chegarmos ao final desta pesquisa, portanto, é preciso verificar se o efeito final foi obtido.

Em linhas gerais, o que tratamos de demonstrar aqui é o emprego que faz Alfred Hitchcock de princípios narrativos característicos do conto literário como recurso para a criação do suspense e a manipulação de seu público. Sendo Edgar Allan Poe o responsável maior pela concepção e consolidação de tais princípios narrativos, fica explicitada a ressonância de seu pensamento teórico-crítico na obra cinematográfica de Hitchcock, influência que, ao manifestar-se na adesão aos pressupostos de um gênero, configura-se indireta, arquitextual, interdisciplinar e intersemiótica. Com isso, percebe-se que a já muito abordada influência de Poe sobre Hitchcock manifesta-se em dois níveis: um, mais

superficial, é constituído pela temática e a ambientação, as quais, em ambos os autores, são frequente e intensamente orientadas pela estética gótica; o outro nível, e aquele em que nos detivemos, manifesta-se na estrutura narrativa que contempla, simultaneamente, dois relatos em paralelo. Nesse sentido, o carácter da influência para a qual chamamos a atenção aqui independe das preferências estilísticas dos autores em contato; trata-se de uma relação arquitextual em nível de estrutura narrativa entre o conto literário como o concebeu e formatou Poe e o filme de suspense de longa-metragem como o realizou e consagrou Hitchcock. Por isso mesmo, a ressonância de Poe na obra hitchcockiana não apenas pode ser verificada, mas é mesmo realçada, por paralelos que evidenciam diálogos da mesma natureza narrativa entre a obra do “mestre do suspense” e textos literários de diferentes escritores que, orientados e influenciados por Poe, valem-se dos recursos narrativos de criação do suspense e manipulação de efeitos. Ganham notoriedade, então, os diálogos entre a obra hitchcockiana e narrativas literárias contemporâneas, as quais, alinhadas ao estilo subjetivo e impressionista consagrado por escritores como Anton Tchekhov, catalisam efeitos diversos daqueles explorados pela contística de Poe, mas o fazem a partir dos mesmos mecanismos narrativos por ele defendidos.

A reiteração dessa profunda influência de Poe sobre Hitchcock, no entanto, antes de reforçar qualquer noção de dívida do diretor para com o escritor, ou mesmo do cinema para com a literatura, busca apontar as muitas formas com que autores, ainda que se expressem por meio de diferentes linguagens, enriquecem-se mutuamente, permitindo-nos mesmo concluir, possivelmente com a aprovação de Jorge Luis Borges e de T. S. Eliot, que Poe foi um escritor profundamente hitchcockiano. Evidentemente, a análise de apenas cinco das cinquenta e três obras cinematográficas de Hitchcock, bem como outras fragilidades e limitações inerentes a esta pesquisa, deixa ainda muito a ser explorado e algumas perguntas a serem respondidas, mas acreditamos que o corpus escolhido tenha sido suficiente para demonstrarmos que o suspense cinematográfico hitchcockiano instaura-se pelo emprego de uma narrativa dupla análoga tanto à dos contos literários clássicos quanto modernos, ou contemporâneos, estrutura concebida, exercitada e consagrada por Edgar Allan Poe..

Não é sem certa ironia que as descobertas acontecem, no entanto; além de traços estilísticos e de opções narrativas, Hitchcock e Poe compartilhavam ainda incomuns domínio e autoconsciência crítica acerca de suas respectivas obras e linguagens, tendo sido responsáveis por apontar, em seus escritos ou entrevistas, boa parte dos elementos estilísticos que aqui referimos. É no mínimo surpreendente, portanto, que nenhum dos autores tenha atentado para a estrutura do duplo relato como cerne da tensão e do suspense narrativo, e que

tenhamos esperado por tanto tempo para que Ricardo Piglia viesse revelar esse aspecto que, agora, nos parece simplesmente óbvio e, como tal, já não passa despercebido. Acreditamos, com isso, que a singeleza da hipótese que tratamos de comprovar nesta pesquisa em nada a desabone, mesmo porque o próprio conto literário já tratou de demonstrar, reiteradas vezes, que a simplicidade e a contenção, atributos nada fáceis de se obter, costumam ser bem mais efetivos na construção de um efeito final do que a prolixidade e a extensão para além do estritamente necessário.

Por fim, reiteramos que os resultados aqui obtidos a partir de uma abordagem interdisciplinar constituem tão somente uma proposta de leitura desse rico diálogo entre literatura e cinema que, independentemente de nossas preferências ou valores, sempre existiu e, provavelmente, sempre existirá e, por isso mesmo, deve ser abordado sem preconceitos. Sabemos que há muitos elementos do longa-metragem de suspense que, sendo específicos da linguagem cinematográfica, não podem ser elucidados ou satisfatoriamente analisados por analogias ao texto literário. O efeito final de uma obra literária depende exclusivamente da maestria do escritor no uso de palavras; no cinema, no entanto, tal efeito é catalisado pela ação comum e metodicamente integrada de diálogos, sons, música, iluminação, ângulos de tomadas, enquadramentos, e mesmo por fatores extra-fílmicos, como o marketing, a divulgação, a inserção da obra neste ou naquele “mercado” cinematográfico ou mesmo uma incomum ação conjunta de um diretor cinematográfico com gerentes de cinemas que impeça que retardatários possam entrar na sala de projeção após o início da sessão. Diante disso, fica evidenciado que uma pesquisa que se proponha a analisar a natureza e os mecanismos de instauração dos muitos efeitos que uma narrativa pode obter via texto cinematográfico, terá de contemplar fatores concernentes a diversas áreas do conhecimento humano, podendo contar apenas uma modesta contribuição dos Estudos Literários.

No que tange à narrativa, no entanto, cinema e literatura têm raízes comuns. Ou melhor, a literatura constitui a raiz do cinema no âmbito da construção narrativa. Por essa razão, acreditamos que pesquisas como esta sejam enriquecedoras para ambas as áreas, mesmo porque, como se viu, já há muito se sabe que a influência constitui uma via de mão dupla. Não se trata, portanto, de tentar explicar o cinema por meio de abordagens críticas e teorias de teor literário, mas de realçar os muitos pontos de contato entre as duas artes, sem negar a autonomia e as especificidades de qualquer uma, de forma a ampliar o leque de abordagens e de referenciais que possam lançar luz sobre os mecanismos e significados da produção artística de modo geral.

Nesse sentido, alinhamo-nos com o escritor e roteirista mexicano Guillermo Arriaga (apud MOREIRA, 2009), que, em recente entrevista, afirmou que “a literatura é a mãe do cinema, ensinou tudo a ele e ainda tem muito a ensinar”. Não desejamos, no entanto, que a literatura se apresente como uma mãe hitchcockiana, egoísta, ciumenta, controladora e amarga, prendendo o filho a si mesma com chantagens e cobranças de dívidas em haver. Queremos, e a pesquisa que aqui se encerra vai nesse sentido, que o filho aprenda com ela, mas alce seus próprios voos e, quando amadurecido e seguro de si, volte à casa materna para mostrar o que fez dos conhecimentos adquiridos e, também, ensinar sua velha mãe, auxiliando-a na necessária reinvenção e adaptação a novos contextos, novas sensibilidades e novos públicos.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio. A Esfinge e a Folha de Papel. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 17, p. 35-40, jul – dez. 1999.

_____. Do Retorno da Aura: Reflexões sobre cinema e literatura. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 1º, 1988, Porto Alegre. **Anais do I Congresso da ABRALIC**. Porto Alegre: ABRALIC, 1988. vol. 1. p. 245-254.

ALBANO, Sebastião Guilherme. Notas para uma teoria combinatória das narrativas literária e cinematográfica. **Vozes & Dialogo**, Itajaí, n. 5, p.69-80, ago. 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Data do acesso: 19 jul. 2008.

ANDREW, Joe. Introduction. In: CHEKHOV, Anton. **Selected Stories**. Ware: Wordsworth Editions, 2002. p. V- XVIII.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 269p.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1995. 248p.

BACHELARD, Gaston. A Casa. Do Porão ao Sótão. O sentido da Cabana. In: _____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 23–53.

BALDICK, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. New York: Oxford University Press, 1990. 246p.

BALOGH, Ana Maria. Do Literário ao Fílmico. **Linguagens**, Porto Alegre, n. 4, p.77-80, 1991.

BANKS, Russel. Introduction. In: O'CONNOR, Frank. **The Lonely Voice: A Study of the Short Story**. Hoboken: Melville House Publishing, 2004. p. 5-11.

BASS, Saul. **Psycho** (storyboard). Disponível em <<http://www.hitchcockmania.it/filmografia/psycho/storyboard.htm>>. Data do acesso: 08 nov. 2009.

BAYS, Jeff. **How to turn your boring movie into a Hitchcock thriller**. 2004. Disponível em: <<http://www.borgus.com/think/hitch.htm>>. Data do acesso: 22 maio 2008.

BAZIN, André. Ladrões de bicicleta. In: _____. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 264-277.

_____. Por um cinema impuro: Defesa da adaptação. In: _____. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 82-104.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. **Humboldt**, Munique, F. Bruckman, v. 40, n.19, p. 38-45, 1979.

_____. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: ADORNO, Theodore et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. Introdução, comentários e seleção: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERNHEIMER, Charles. (org.) **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. 207 p.

BIEDERMAN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993. 481 p.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 210p.

_____. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. 552 p.

_____. **Shakespeare: The invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998. 746 p.

_____. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. 2.ed. New York / Oxford: Oxford University Press, 1997. 157 p.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985. 370p.

BORGES, Jorge Luis. A Casa de Astérion. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. vol. I. p. 632-634.

_____. A Morte e a Bússola. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. vol. I. p. 556-566.

_____. Kafka e Seus Precursores. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. vol. II. p. 96-98.

_____. O Aleph. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. vol. I. p. 686-698.

_____. O Sul. In: _____. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. vol. I. p. 584-590.

BOWEN, Elizabeth. The Faber Book of Modern Short Stories. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p.256-262.

BRUNEL, P; PICHOS, Cl. & ROSSEAU, A.M. **O que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995. 159p.

CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock: O Cinema em Construção**. 2.ed. Vitória: Fundação Ceciliano Aberl de Almeida / UFES, 1995. 188p.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 279p.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século. Posfácio. In: KAFKA, Franz. **O Processo**. Rio de Janeiro; Globo, 2003. p.243-254.

CARVALHAL, Tânia Franco. Comparatismo e interdisciplinaridade. In: _____. **O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p. 35-49.

_____. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____. **O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p. 69-87.

_____. **Literatura Comparada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. 96p.

_____. Teorias em literatura comparada. In: _____. **O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003. p. 13-34.

CARVER, Raymond. On Writing. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 273-277.

CHEKHOV, Anton. **Anton Chekhov's Short Stories: A Norton Critical Edition**. New York / London: Norton, 1979. 369p.

_____. **Selected Stories**. Ware: Wordsworth Editions, 2002. 188p.

_____. The Short Story. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 195-198.

CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis de Solentiname. In: _____. **Cuentos completos**. Madrid: Alfaguara, 1994. vol. 2. p. 155 – 160.

_____. As Babas do Diabo. In: _____. **As Armas Secretas**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. 167 p.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

_____. Poe: O poeta, o narrador e o crítico. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.103-147.

_____. Casa Tomada. In: RAMAL, Alicia (org.). **Contos Latino-Americanos Eternos**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p. 09. Disponível em: <http://www.releituras.com/jcortazar_casa.asp>. Data do acesso: 20 mai 2007.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227-237.

_____. **Las armas secretas**. 17.ed. Madrid: Cátedra, 2004. 239 p.

CORTÁZAR, Julio; PREGO GADEA, Omar (ed.). **La fascinación de las palabras**. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. 339 p. Disponível em: <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/J_Cortazar.htm>. Data do acesso: 08 nov. 2009.

CREUS, Tomás Enrique. **Do Conto ao Filme**: A transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação. 2006. 265f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

DAMROSCH, D. Goethe Coins a Phrase. In: _____. **What is World Literature?** Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2003. p. 01–36.

DAVIS, Brian. **The Thriller**: The Suspense Film from 1946. London / New York: Studio Vista / Dutton, 1973. 159p.

DERMAN, A. B. Compositional Elements in Chekhov's Poetics. In: CHEKHOV, Anton. **Anton Chekhov's Short Stories**: A Norton Critical Edition. New York / London: Norton, 1979. p. 301–307.

DICK, Bernard F. **Anatomy of Film**. 3.ed. New York: St. Martin's, 1998. 302p.

_____. Hitchcock's Terrible Mothers. **Literature / Film Quarterly**, vol. 28, no. 4, p.238-249, Oct. 2000. Disponível em: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml>. Data do acesso: 18 dez 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**: Autores e Obras Fundamentais. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002. 527p.

ÉJXENBAUM, B. M.. O. Henry and The Theory of the Short Story. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 81 -88.

ELIOT, T. S.. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (ed). **Selected prose of T. S. Eliot**. London: Faber & Faber, 1975. p. 37-44.

FAVALLI, Paulo Henrique. Casa Tomada de Julio Cortazar: Um ensaio psicanalítico. **Revista de Psicanálise**. Porto Alegre, vol. 12, no. 01, 2005. Disponível em: <www.sppa.org.br/sumarios/vol_34/11.php>. Data do acesso: 28 out 2007.

FERGUSON, Suzanne. Defining the Short Story: Impressionism and Form. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 218-229.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]. 1 CD-ROM.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. **Gabriel García Marquez conta como contar um conto**. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1995. 307p.

GENETTE, Gerard. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Vega, [s.d.]. 109 p.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Data do acesso: 13 set. 2009.

GIARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. 336p.

GNISCI, Armando. **Introducción a la Literatura Comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. 534p.

GOGOL, Nikolai. **O Capote**. Disponível em <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/capote/index01.html>. Data do acesso: 08 nov. 2009.

GORDIMER, Nadine. The Flash of Fireflies. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 263-267.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do Conto**. 10.ed. São Paulo: Ática, 2003. 96p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. vol. II. p. 417-441.

HAYES, John Michael. **Rear Window** (screenplay). Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/rearwindow.pdf>>. Data do acesso: 08 out. 2009.

HEMINGWAY, Ernest. A clean well-lighted place. In: _____. **The Complete Short Stories of Ernest Hemingway**. New York: Scribner, 2003. p. 288-291.

_____. **Death in the Afternoon**. Harmondsworth: Penguin, 1971. 347p.

HITCHCOCK, Alfred. Entrevista com Alfred Hitchcock. **Monitor**. Apresentado por Huw Wheldon. Londres: BBC, 05 jul. 1964. 14 min. Disponível em: <http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Interview:_Alfred_Hitchcock_and_Huw_Wheldon_%28BBC%2C_05/Jul/1964%29>. Data do acesso: 05 set. 2009.

_____. Some Aspects of Direction. In: GOTTLIEB, Sydney (ed.). **Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1997. p. 262-266.

_____. Why I Am Afraid of the Dark. In: GOTTLIEB, Sydney (ed.). **Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1997. p.142 -145.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. In: ADORNO, Theodore et al. **Teoria da Cultura de Massa**. 5.ed. Introdução, comentários e seleção: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.169-214.

INDRUSIAK, Elaine B. **Looking for Richard e Shakespeare in Love**: Shakespeare pela ótica do cinema hollywoodiano pós-modernista. 2001. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

_____. O Sexto Sentido: Suspense de longa metragem ou conto cinematográfico? **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, vol. 8, p. 105-117, 2006.

INTERNATIONAL Movie Database. **Genre browser**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/Sections/Genres/>>. Data do acesso: 19 ago. 2009.

IRWIN, John T. Detective Fiction as High Art: Lacan, Derrida, and Johnson on “The Purloined Letter”. In: POE, Edgar Allan. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe: A Norton Critical Edition**. New York / London: Norton, 2004. p. 941 – 952.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 2008. 162p.

JOLLES, André. Formas Simples e Formas Cultas do Conto. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n.18, p. 25-26, dez. 1974.

JOYCE, James. Araby. In: _____. **Dubliners**. London: Penguin, 1996. p. 29-36.

_____. Clay. In: _____. **Dubliners**. London: Penguin, 1996. p. 110-118.

KAFKA, Franz. **O processo**. Rio de Janeiro: Globo, 2003. 254p.

KOTHE, Flávio R. Intertextualidade e Literatura Comparada. In: _____. **Literatura e Sistemas Intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981. p.133– 151.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do Romance**. 2.ed. Lisboa: Arcádia, 1978. 103p.

KULESHOV Effect. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=grCPqoFwp5k>>. Data do acesso: 07 set. 2009.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1987. 88p.

LETRAS DE HOJE. Porto Alegre: PUCRS, Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras, n.18, dez. 1974.

LIMA, Luiz Costa. A Questão dos Gêneros. In: _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. vol. I, p. 257-274.

_____. O Comparatismo Hoje. CONGRESSO ABRALIC, 5., 1996, Rio de Janeiro. In: **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 81-84.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. 181 p.

MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: _____. **The Collected Stories of Katherine Mansfield**. Ware: Wordsworth Editions, 2006. p. 69-80.

MATTHEWS, Brander. The Philosophy of the Short Story. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p.73- 80.

MAST, Gerald; COHEN, Marshall (eds). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford University Press, 1974. 639 p.

MAY, Charles. Chekhov and the Modern Short Story. In: _____. **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 199-217.

_____. **Edgar Allan Poe: a study of the short fiction**. Boston: Twayne, 1991. 196p.

_____. The Nature of Knowledge in Short Fiction. In: _____. **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 131-143.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). **Literatura Comparada: Teoria e Prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996. p. 13-28.

MENA, Jose Luis; PAYAN, Miguel Juan. **Las 100 Mejores Peliculas de Suspense de la Historia del Cine**. [s.l]: Cacitel, 1994. 224p.

METZ, Christian. A Grande Sintagmática do Filme Narrativo. In: BARTHES, R.; BREMOND, C.; ECO, Umberto et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Seleção de ensaios da revista "Communications". 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 201-08.

_____. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 296p.

_____. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 347p.

MICHELSON, Harold. **The Birds** (storyboard). Disponível em: <<http://doe.concordia.ca/csllp/Downloads/PDF/jobajds/Storyboarding.pdf>>. Data do acesso: 08 nov. 2007.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Narração literária e narração cinematográfica: perspectivas semiológicas comparadas. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 1º, 1988, Porto Alegre. **Anais do I Congresso da ABRALIC**. Porto Alegre: ABRALIC, 1988. vol. 1. p. 231-243.

MIRSKY, D. S. Chekhov. In: CHEKHOV, Anton. **Anton Chekhov's Short Stories: A Norton Critical Edition**. New York / London: Norton, 1979. p. 291 – 301.

MONTANDON, Priscila. Gótico de volta à origem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 04 nov. 2009. Segundo Caderno, Caderno da Feira.

MOREIRA, André Carlos. Cinema Escrito: Mexicano Arriaga se divide entre livro e tela. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 out. 2009. Geral, p. 36.

MORRIS, Christopher. Reading the Birds and “The Birds”. **Literature / Film Quarterly**, vol. 28, no. 4, p. 250-258, Oct. 2000. Disponível em: <http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml>. Data do acesso: 12 jun. 2006.

MOSCOVICH, Cíntia. **De Poe a Piglia**: Em Busca das Teorias Sobre o Conto e o Encontro de Uma Gramática do Silêncio. Disponível em: <<http://zurdo-zurdo.blogspot.com/2008/01/de-poe-piglia-em-busca-das-teorias.html>>. Data do acesso: 02 fev. 2009.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica**: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 213-230.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, teoria, crítica. São Paulo: EDUSP, 1997. 300p.

O’CONNOR, Frank. **The Lonely Voice**: A Study of the Short Story. Hoboken: Melville House Publishing, 2004. 213p.

PALMER, R. Barton. The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in “Rear Window” and “Psycho”. **Cinema Journal**, vol. 25, no. 2, p. 04 – 19, winter 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1225456>>. Data do acesso: 04 out. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Crítica Literária Hoje. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 5., Rio de Janeiro, 1996. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.85-89.

PERRY, Dennis R. Imps of the Perverse: Discovering the Poe / Hitchcock Connection. **Literature / Film Quarterly**, vol. 24, no. 04, p. 393-399, Oct. 1996. Disponível em:

<http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single_ftPES.jhtml>. Data do acesso: 21 jul. 2007.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95-114.

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

PINTO, Júlio. Espelho, espelho meu: Considerações sobre a tradução. **Linguagens**, Porto Alegre, n. 4, p.101-108, 1991.

POE, Edgar Allan. A Carta Furtada. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. p. 331-348.

_____. A Queda da Casa de Usher. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. p. 397-414.

_____. O Coração denunciador. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. p. 392-396.

_____. O Gato Preto. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. 483p. p. 383-391.

_____. O Mistério de Maria Roget. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. p. 286-330.

_____. Os Crimes da Rua Morgue. In: _____. **Poesia e prosa**: Obras completas. Porto Alegre: Globo, 1944. vol. 1. p. 254-285.

_____. **Poemas e Ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 296p.

_____. Review of *Night and Morning*. In: _____. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**: A Norton Critical Edition. New York / London: Norton, 2004. p. 624–626.

_____. Review of *Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse*. In: _____. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**: A Norton Critical Edition. New York / London: Norton, 2004. p. 685–693.

_____. Review of *Twice-Told Tales*. In: _____. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe**: A Norton Critical Edition. New York / London: Norton, 2004. 962p. p. 643 – 650.

_____. The Cask of Amontillado. In: _____. **Selected Tales**. Harmondsworth: Penguin, 1994. p. 374-381.

_____. William Wilson. In: _____. **Selected Tales**. Harmondsworth: Penguin, 1994. p. 96-118.

_____. The Philosophy of Composition. In: _____. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe: A Norton Critical Edition.** New York / London: Norton, 2004. p. 675 – 684.

POGLIOLLI, Renato. Storytelling in a Double Key. In: CHEKHOV, Anton. **Anton Chekhov's Short Stories: A Norton Critical Edition.** New York / London: Norton, 1979. p. 307 – 328.

PRATT, Mary Louise. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, Charles. (ed.) **The New Short Story Theories.** Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto.** Lisboa: Vega , 1992. 287 p.

_____. As Transformações dos Contos Fantásticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos.** 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 245-267.

QUINTANA, Mario. **Caderno H.** 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1983. 183p.

QUIROGA, Horácio. **Decálogo do Perfeito Contista.** São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1999. 106p.

REBELLO, Lúcia Sá. Poética Comparada e Teoria dos Gêneros. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). **Literatura Comparada: Teoria e Prática.** Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996. p. 87 – 118.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SANTAELLA, Lúcia. Texto. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da Crítica: Tendências e conceitos no estudo da literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 391-409.

SCHOLES, Robert. **Semiotics and Interpretation.** New Haven / London: Yale University Press, 1982. 161p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **The coherence of Gothic conventions.** New York: Methuen, 1986. 175p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária.** São Paulo: Iluminuras, 1999. 254p.

SIZEMORE, Christine W. Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance. **Journal of Modern Literature**, vol. 6, n. 3, p. 380-388, Sep. 1977. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=6899571&site=ehost-live>>. Data do acesso: 13 out. 2009.

SONTAG, Susan. The Imagination of Disaster. **Commentary Magazine**, out. 1965. Disponível em: <<http://www.iiiiiiiiii.net/random/id/id.pdf>>. Data do acesso: 18 out. 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. A Teoria em Crise. In: _____. **Crítica Cult.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 67-78.

_____. Tradução e Intertextualidade. In: _____. **Traço Crítico.** Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UFMG / Editora da UFRJ, 1993. p. 35-41.

SPOTO, Donald. **The Art of Alfred Hitchcock:** Fifty Years of His Motion Pictures. 2.ed. New York: Anchor Books, 1992. 473p.

STEINER, George. **After Babel:** Aspects of Language and Translation. 3.ed. New York: Oxford University Press, 1998. 538 p.

_____. O que é Literatura Comparada? In: _____. **Nenhuma Paixão Desperdiçada.** Rio de Janeiro: Record, 2001. p.151 -166.

STRUVE, Gleb. On Chekhov's Craftsmanship: The Anatomy of a Story. In: CHEKHOV, Anton. **Anton Chekhov's Short Stories:** A Norton Critical Edition. New York / London: Norton, 1979. p. 328 – 335.

SULLIVAN, K. E.. Review of Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema. **Film Quarterly,** Berkeley, vol. 50, n. 4, p. 40-42, Summer 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1213447>>. Data do acesso: 22 set. 2009.

SUMMERS, Hollis (ed.). **Discussions of the Short Story.** Boston: D.C. Heath & Co., 1963. 118 p.

TAVARES, Bráulio (org.). **Contos Fantásticos no Labirinto de Borges.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 288p.

TCHEKHOV, Anton. Angústia. In: _____. **A Dama do Cachorrinho e outros contos.** São Paulo: Editora 34, 1999. 5.ed. p. 132-38.

_____. Olhos Mortos de Sono. In: _____. **A Dama do Cachorrinho e outros contos.** São Paulo: Editora 34, 1999. 5.ed. p. 209-15.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura:** Formalistas Russos. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. 279p.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock / Truffaut:** entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 368p.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1970. 205p.

_____. Os limites de Edgar Poe. In: _____. **Os Gêneros do Discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980. p.155 – 165.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus Editorial, 1993. 174 p.

WELLEK, Rene. A Crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. (orgs.). **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.108 – 119.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 2.ed. [s.l.]: Publicações Europa – América, [s.d.].

WELLS, H. G. Janela Indiscreta. In: _____. **No País das Fadas e Outras Histórias Fantásticas**. São Paulo: Paulicéia, 1993. p. 207-218.

WILBUR, Richard. The House of Poe. In: _____. **The Selected Writings of Edgar Allan Poe: A Norton Critical Edition**. New York / London: Norton, 2004. p. 807 - 823.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. 176 p.

WOOLRICH, Cornell. **It Had to be Murder**. Disponível em: <<http://www.mietecast.com/woolrich.pdf>>. Data do acesso: 04 out. 2009.

ŽIŽEC, Slavoj. **Welcome to the desert of the real**. New York / London: Verso, 2002. 154p.

FILMOGRAFIA

A DAMA oculta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Edward Black. Roteiro: Sidney Gilliat, Frank Launder. UK: Gainsborough Pictures, 1938. 1 DVD (96 min), son., preto e branco. Título original: *The lady vanishes*.

A SOMBRA de uma dúvida. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Jack H. Skirball. Roteiro: Thornton Wilder, Sally Benson, Alma Reville. USA: Skirball Pictures, Universal Pictures, 1943. 1 DVD (108 min), son., preto e branco. Título original: *Shadow of a doubt*.

A TORTURA do silêncio. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: George Tabori, William Archibald. USA: Warner Bros. Pictures, 1953. 1 DVD (95 min), son., preto e branco. Título original: *I Confess*.

ALTA Ansiedade. Direção e produção: Mel Brooks. Roteiro: Mel Brooks, Ron Clark, Rudy De Luca, Barry Levinson. Los Angeles: Twentieth Century – Fox, 1977. 1 DVD (94 min), son., color. Título original: *High Anxiety*.

ARMAGEDDON. Direção: Michael Bay. Produção: Kenny Bates, Michael Bay, Jerry Bruckheimer, Jonathan Hensleigh, Gale Anne Hurd, Chad Oman, Pat Sandston, Jim Van Wyck, Barry H. Waldman. Roteiro: Jonathan Hensleigh, J.J. Abrams, Tony Gilroy, Shane Salerno. Los Angeles: Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Valhalla Motion Pictures, 1998. 1 DVD (150 min.), son., color. Título original: *Armageddon*.

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*.

CORTINA rasgada. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Brian Moore. USA: Universal, 1966. 1 DVD (128 min), son., color. Título original: *Torn Curtain*.

DEPOIS daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti, Pierre Rouve. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. UK, Itália, USA: Bridge films, 1966. 1 DVD (111 min), son., color. Título original: *Blowup*.

DISQUE M para matar. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Frederick Knott. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1954. 1 DVD (105 min), son., color. Título original: *Dial M for Murder*.

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*.

FRENESI. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, William Hill. Roteiro: Anthony Shaffer. USA: Universal Pictures, 1972. 1 DVD (116 min), son., color. Título original: *Frenzy*.

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*.

LADRÃO de casaca. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures, 1955. 1 DVD (106 min), son., color.. Título original: *To catch a thief*.

MARNIE, confissões de uma ladra. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Jay Presson Allen. USA: Universal Pictures, 1964. 1 DVD (131 min), son., color. Título original: *Marnie*.

O **HOMEM** errado. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: Angus MacPhail, Maxwell Anderson. USA: Warner Bros. Pictures, 1956. 1 DVD (105 min), son., preto e branco. Título original: *The Wrong Man*.

O **INQUILINO**. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Carlyle Blackwell. Roteiro: Marie Belloc Lowndes, Eliot Stannard. UK: Carlyle Blackwell Productions, 1927. 1 DVD (83 min), mudo, preto e branco. Título original: *The Lodger: A story of the London fog*.

O **HOMEM** que sabia demais. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures, 1956. 1 DVD (120 min), son., color. Título original: *The man who knew too much*.

O **TERCEIRO** tiro. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount Pictures, 1955. 1 DVD (99 min), son., color. Título original: *The trouble with Harry*.

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

OS **TRINTA** e nove degraus. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Ivor Montagu. Roteiro: Charles Bennett, Ian Hay. UK: Gaumont British Picture Corporation, 1935. 1 DVD (86 min), son., preto e branco. Título original: *The 39 steps*.

PAVOR nos bastidores. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Whitfield Cook, Alma Reville. UK: Warner Bros. Pictures, 1950. 1 DVD (110 min). son., preto e branco. Título original: *Stage Fright*.

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*.

REBECCA, a mulher inesquecível. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznich. Roteiro: Joan Harrison, Robert E. Sherwood, Michael Hogan, Philip MacDonald. USA:

Selznick International Pictures: 1940. 1 DVD (130 min), son., preto e branco. Título original: *Rebecca*.

SABOTADOR. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Frank Lloyd, Jack H. Skirball. Roteiro: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker. USA: Frank Lloyd Productions, 1942. 1 DVD (108 min), son., preto e branco. Título original: *Saboteur*.

SOB O SIGNO de capricórnio. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein. Roteiro: Hume Cronyn, James Bridie. UK: Transatlantic Pictures, 1949. 1 DVD (117 min), son., color. Título original: *Under capricornr*.

SUSPEITA. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Harry E. Edington. Roteiro: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville. USA: RKO Radio Pictures, 1941. 1 DVD (99 min), son., preto e branco. Título original: *Suspicion*.

TERREMOTO. Direção: Mark Robson. Produção: Mark Robson, Jennings Lang, Bernard Donnensfeld. Roteiro: George Fox, Mario Puzo. Los Angeles: The Filmmakers Group, Universal Pictures, 1974. 1 DVD (123 min), son., color. Título original: *Earthquake*.

TOPÁZIO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman, Alfred Hitchcock. Roteiro: Samuel Taylor. USA: Universal Pictures, 1969. 1 DVD (127 min), son., color. Título original: *Topaz*.

TRAMA macabra. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman. USA: Universal Pictures, 1976. 1 DVD (121 min), son., color. Título original: *Family plot*.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown, Richard D. Zanuck. Roteiro: Peter Benchley, Carl Gottlieb. USA: Zanuck / Brown Productions, Universal Pictures, 1975. 1 DVD (124 min), son., color. Título original: *Jaws*.

UM BARCO e nove destinos. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Kenneth Macgowan, William Goetz, Darryl F. Zanuck. Roteiro: Jo Swerling, John Steinbeck. Los Angeles: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1944. 1 DVD (97 min.), son., preto e branco. Título original: *Lifeboat*.

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman, James Katz. Roteiro: Alec Coppel, Samuel Taylor. São Francisco: Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount, 1958. 1 DVD (129 min), son., color.. Título original: *Vertigo*.

ANEXO A

Filmografia de Alfred Hitchcock*

Ano	Título original	Título em português
1922	Number Thirteen (inacabado)	
1925	The Pleasure Garden	
1926	The Mountain Eagle (EUA: Fear O'God)	
	The Lodger – A Story of the Londo Fog	O Inquilino
1927	Downhill (EUA: When Boys Leave Home)	
	Easy Vitue	
	The Ring	O Ringue
1928	The Farmer's Wife	A Mulher do Fazendeiro
	Champagne	
1929	Harmony Heaven	
	The Manxman	O Ilhéu
	Blackmail	Chantagem e Confissão
1930	Elstree Calling	
	Juno and the Paycock	
	Murder	Assassinato
1931	The Skin Game	
1932	Rich and Strange (EUA: East of Shangai)	
	Number Seventeen	O Mistério do Número 17
1933	Waltzes from Vienna (EUA: Strauss Great Waltz)	Valsas de Viena
1934	The Man Who Knew Too Much	O Homem Que Sabia Demais
1935	The Thirty-Nine Steps	Os 39 Degraus
1936	The Secret Agent	O Agente Secreto
	Sabotage (EUA: The Woman Alone)	Sabotagem / O Marido Era o Culpado
1937	Young and Innocent (EUA: A Girl Was Young)	Jovem e Inocente
1938	The Lady Vanishes	A Dama Oculta
1939	Jamaica Inn	A Estalagem Maldita
1940	Rebecca	Rebecca, A Mulher Inesquecível
	Foreign Correspondent	Correspondente Estrangeiro
1941	Mr. And Mrs. Smith	Um Casal do Barulho
	Suspicion	Suspeita
1942	Saboteur	Sabotador
1943	Shadow of a Doubt	A Sombra de Uma Dúvida
	Lifeboat	Um Barco e Nove Destinos
1944	Bom Voyage (curta-metragem)	
	Aventure Malgache (curta-metragem)	
1945	Spellbound	Quando Fala o Coração
1946	Notorious	Interlúdio
1947	The Paradine Case	Agonia de Amor

* Considerados apenas os filmes dirigidos por Hitchcock.

1948	Rope	Festim Diabólico
1949	Under Capricorn	Sob o Signo de Capricórnio
1950	Stage Fright	Pavor nos Bastidores
1951	Strangers on a Train	Pacto Sinistro
1952	I Confess	A Tortura do Silêncio
1954	Dial M for Murder	Disque M para Matar
	Rear Window	Janela Indiscreta
1955	To Catch a Thief	Ladrão de Casaca
1956	The Trouble With Harry	O Terceiro Tiro
	The Man Who Knew Too Much	O Homem Que Sabia Demais
1957	The Wrong Man	O Homem Errado
1958	Vertigo	Um Corpo Que Cai
1959	North by Northwest	Intriga Internacional
1960	Psycho	Psicose
1963	The Birds	Os Pássaros
1964	Marnie	Marnie, Confissões de uma Ladra
1966	Torn Curtain	Cortina Rasgada
1969	Topaz	Topázio
1972	Frenzy	Frenesi
1976	Family Plot	Trama Macabra