

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

**ARTICULAÇÕES NARRATIVAS EM
ALFRED HITCHCOCK**

MAURO LUIZ PERON

CAMPINAS
2006

MAURO LUIZ PERON

**ARTICULAÇÕES NARRATIVAS EM
ALFRED HITCHCOCK**

Tese em nível de doutorado,
apresentada ao Departamento de
Multimeios do Instituto de Artes da
UNICAMP, para a obtenção do grau
de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor
Pessoa de Almeida Ramos.

Área de concentração: Cinema.

CAMPINAS
2006

P424a Peron, Mauro Luiz.
Articulações Narrativas em Alfred Hitchcock / Mauro
Luiz Peron – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

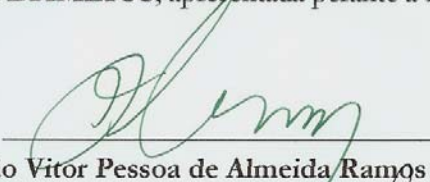
Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

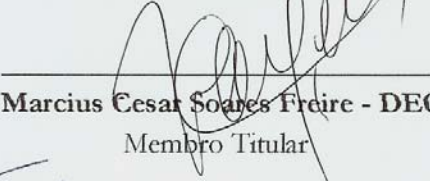
1. Cinema. 2. Estética. 3. Narrativa. 4. Suspense no
Cinema.

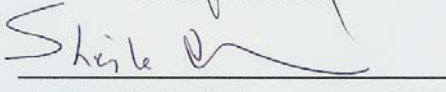
I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

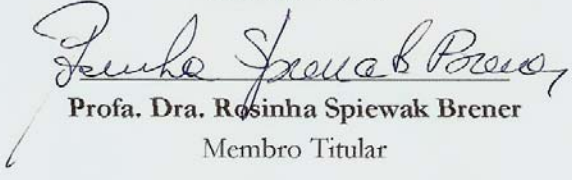
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

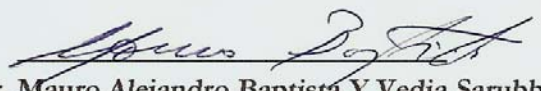
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo
Doutorando(a) **Mauro Luiz Peron** - RA 5881, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos - DECINE/IA
Presidente/Orientador


Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire - DECINE/IA
Membro Titular


Profa. Dra. Sheila Schvarzman - CPG/IA
Membro Titular


Profa. Dra. Rosinha Spiewak Brener
Membro Titular


Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo
Anhembi/Morumbi
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

A condução de toda pesquisa é possível somente devido a um conjunto de condições. Quero expressar aqui meu agradecimento inicialmente à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde desenvolvo minha docência: a concessão de horas-pesquisa na modalidade capacitação docente doutorado, pela Comissão de Pesquisa da Instituição, foi crucial para a concentração dos trabalhos no período de agosto a julho de 2005, quando da vigência do benefício. Agradeço ainda o fundamental apoio, sobretudo de meus colegas do Departamento de Geografia da Faculdade de Ciências Sociais, pelo estímulo sempre renovado do arguto debate do qual me sinto honrado em participar. Aos alunos, minha gratidão pela oportunidade que ofereceram seus olhares atentos.

Esta pesquisa apresentou ainda uma trajetória particular no que diz respeito à atenta orientação que recebi: comecei a pós-graduação sob a orientação da Professora Dra. Lúcia Nagib. É a ela que devo minha inscrição mais fundamental à pesquisa acadêmica de Cinema. À sua acolhida de um projeto então ainda muito rudimentar, seguiu-se um processo de orientação de grande sensibilidade em cercar o tema e no alerta sempre preciso de seu olhar. À sua orientação, portanto, sou profundamente grato.

Já num momento onde a pesquisa caminhava para seu rumo final, Lúcia mudou-se para a Inglaterra, o que implicou na mudança na orientação. Por sua indicação, procurei o Professor Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos, que passou a orientar os rumos finais do trabalho. Considero particularmente difícil a orientação de uma pesquisa da qual a participação chega numa altura de conclusão, mas o curto período de sua orientação demonstrou sua importante percepção e alerta acerca dos encaminhamentos finais. A ele agradeço tanto pela aceitação da orientação final, como por uma contribuição sensível à reabertura da finalização.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é demonstrar que a atenção de Hitchcock aos confrontos, tanto no tratamento dos temas quanto na construção dos personagens, está presente em diferentes articulações narrativas que desenvolveu, assim destacadas:

No primeiro capítulo, a reflexão objetiva demonstrar que os personagens são construídos de modo a viverem o confronto entre culpa e inocência, e que esse perfil narrativo aciona o espectador perante diferentes inflexões de identificação com os personagens.

No segundo capítulo, o objetivo é explorar o mecanismo que articula ocultação e revelação de informações tanto de personagens quanto do espectador, apontando como o diretor radicaliza as relações interrogantes, de engano e de ambigüidades e, nesse particular, como o nexo entre desvendamento e dissimulação aciona o suspense.

No terceiro capítulo, a reflexão aponta para duas questões centrais, vinculadas à atenção do diretor para o nexo entre a imagem e o som, como o deslocamento da câmera de um diálogo para depositar-se em outra ação, sem diálogo. Simultaneamente, sua atenção à fonte sonora ganhará destaque, na fase muda e sonora de sua obra, na medida em que o ponto de vista assume ora a posição de ponto de escuta, ora a posição de silêncio.

No quarto e último capítulo, a reflexão está centrada na maneira pela qual Hitchcock explora o corpo, de forma a traçar na superfície corpórea um tensionamento de várias ordens, desde a carga de injusta condenação até os desdobramentos morais de seus atos, elaboração que constitui um exercício estético na direção da construção de um corpo que demonstra, em sua presença, em seu gesto e em seu *timing*, um caráter eminentemente visual e, por isso, *cinematográfico*.

A investigação, ao explorar os diferentes mecanismos narrativos do diretor, aponta para a prioridade visual que conferiu aos confrontos presentes nos temas e personagens eleitos para o seu cinema.

ABSTRACT

The objective of this research is to demonstrate that Hitchcock's attention to confrontations, both in the treatment of themes and in the construction of characters, is present in different narrative structures that he developed, in this manner highlighted.

The first chapter shows that characters are built so as to live the confrontation between guilt and innocence, and that this narrative profile affects viewers through different inflexions of identification with characters.

In the second chapter, the objective is to explore the mechanism that integrates the hiding and revelation of information both from characters and from viewers, indicating how the director radicalizes doubtful, misleading and ambiguous relationships and, in this respect, how the link between disclosure and dissimulation feeds suspense.

The third chapter goes towards two core questions, related to the attention of the director to the link between image and sound, as the camera moves from one dialogue to set on another action, without dialogue. At the same time, Hitchcock's attention to sound sources will gain prominence as the point-of-view is sometimes in the listening position and other times in the silent position, even in his silent movies.

Finally, the fourth and last chapter is centered on the way Hitchcock explores the body, outlining on the corporal surface many orders of tension, from the burden of unfair conviction to the moral consequences of one's acts, an elaboration that is an esthetical exercise towards building a body that shows, in its presence, in its gestures, and in its timing, an eminently visual feature and, for this reason, *cinematographic*.

The investigation, by exploring the different narrative mechanisms of the director, indicates the visual priority that he assigned to the confrontations present in the themes and characters chosen for his movies.

SUMÁRIO

Apresentação.....1

Capítulo 1

Identificação, Culpa e Inocência.....11

1.1. Identificação e Ponto de Vista.....11

1.2. Identificação, Culpa e Inocência.....35

Capítulo 2

Capítulo 2
A Estética da Ocultação e da Revelação.....79

2.1. O Ponto de Vista: Interrogação, Engano e Ambigüidade.....79

2.1. O ponto de vista: interrogação, Engano e Ambiguidade.....79

2.2. O suspense: desvendamento e dissimulação.....107

Capítulo 3

A Exploração da Unidade entre Imagem e Som.....143

3.1. A imagem Desviante.....145

3.2. O Ponto de Vista como Ponto de Escuta.

O Silêncio e o Ponto de Vista.....183

Capítulo 4

O Corpo Cinematográfico.....203

4.1. O Corpo e o Cenário : o confronto entre libertação e confinamento.....203

4.2. A Minúcia do Corpo.....239

Considerações Finais.....	279
----------------------------------	------------

Referências Bibliográficas.....281

Bibliografia Consultada.....285

Ficha Técnica dos Filmes Analisados.....	295
---	------------

Filmografia de Alfred Hitchcock.....315

APRESENTAÇÃO

O processo de constituição e a trajetória do cinema, em sua dimensão estética e tecnológica, constituem um complexo movimento de interdependências que seguem sendo redefinidas. Surgindo num notável campo de mediações e nele se renovando, a noção de uma identidade própria ao cinema é tão múltipla quanto, por exemplo, as diferentes buscas por inflexões sobre uma “natureza” da imagem “cinematográfica”. O cinema de Alfred Hitchcock não poderia ter sido forjado se não fosse tensionado por esse campo. As diferentes interrogações de ordens estética e temática de seu cinema apontam para um “caráter cinematográfico de mundo”, para um “conhecimento” de mundo cuja nervura é o próprio cinema. Sua concepção de cinema e, freqüentemente, o cinema que realizou, expressaram um olhar estético e temático de uma maneira particular: seu mundo é *cinematográfico*. Todo o estímulo (e desestímulo) das circunstâncias das quais participou foram canalizados para um olhar: a imagem cinematográfica é seu ponto de partida e de chegada, meio e fim, sem por isso ser um cinema formalista e tecnicista. A construção de uma estética é a interrogação suprema de seu cinema. É, simultaneamente, a eleição de uma temática flexionada por essa estética, ela mesma forjada no plano daquela temática que lhe é cara.

Pode-se dizer que, nesse processo, Hitchcock empreendeu uma *busca* pelo domínio “absoluto” de suas escolhas. As imagens poderosas que criou, contudo, tinham como contraponto momentos de vigor cinematográfico discutível, evidenciando as freqüentes fragilidades que aquela busca de domínio “absoluto” não conseguiu evitar. Não se trata de um raciocínio que enuncia as “crises da criação” como que destacadas dos contextos nos quais o cinema se desenvolve, mas sim da compreensão das diferentes mediações que concorrem para a elaboração da imagem cinematográfica que postulou.

O estudo de seu cinema, exigindo um esforço de estudo particularmente delicado frente a uma extensa filmografia, encerra uma notável complexidade estética e temática, recebendo diferentes enfoques de investigação que conformam volumosa bibliografia que continua sendo ampliada.

Hitchcock começa a desenvolver seus trabalhos num contexto onde a decupagem clássica constituiu um dos mais importantes elementos norteadores da prática cinematográfica, com o espaço diegético elaborado no plano de uma continuidade lógica, expressão de um discurso que tendeu a se tornar hegemônico, particularmente no

cinema industrial norte-americano, com direcionamentos para uma interpretação inicialmente “naturalista” e com ênfase nas histórias de apelo popular expresso. As inovações técnico-narrativas, como a montagem paralela (*cross-cutting*), o *travelling*, a preocupação com a linha do olhar dos atores (o *eyeline match*), eram praticadas não apenas nos E.U.A.. Hitchcock, ao realizar seus primeiros trabalhos no contexto do surgimento da indústria britânica de cinema e, posteriormente, no contexto do cinema industrial norte-americano, incorpora vários desses procedimentos em seus filmes. O diretor, por outro lado, não ficou imune ao controle dos grandes estúdios, particularmente nos E.U.A., apesar de seu já reconhecido prestígio internacional. Esta questão provocou intensas discussões acadêmicas em torno da questão da autoria no cinema, dadas as relações conflituosas sobre a questão da “criação” e dos objetivos aos quais se vincula uma obra. Na França, por exemplo, os trabalhos que expressavam a *Politique des Auteurs* nos *Cahiers du Cinéma*, apesar de não formarem um corpo teórico homogêneo e programático sistematizado, tinham em comum a preocupação em sublinhar os esforços de um único indivíduo - o diretor. Duas linhas formavam o eixo de discussão acerca das marcas da autoria: por um lado, a ênfase nos *temas* e *motivos* e, por outro, o diferencial *estilístico*. Hitchcock será um dos diretores mais estudados através destes e de outros referenciais. Outros autores, contudo, irão refletir uma oposição a tal postura, como André Bazin, quando publica, em 1957, nos *Cahiers*, o texto *De la Politique des Auteurs*, onde afirma ser o cinema uma arte “coletiva”, além de entender a ênfase no diretor um argumento legitimador do “culto à personalidade”. A polêmica é bastante ampla e talvez não esteja inteiramente esgotada. Para um breve exame de algumas tendências, existem trabalhos significativos de Roland Barthes (*O Rumor da Língua*, 1987), Charles Eckert (“*The English cine-structuralists*”, 1973), Michel Foucault (“*What is an author?*”, 1969), Stephen Heath (“*Comment on ‘the idea of authorship’*”, 1973), Brian Henderson (“*Critique of cine-structuralism - part I*”, 1973), Peter Wollen (“*The auteur theory*”, 1969), Raymond Bellour (“*Le texte introuvable*”, s/d) e François Truffaut (“*Une certaine tendance du cinéma français*”, 1954). Ismail Xavier afirma que o eixo das discussões não é tanto a oposição autor/sistema, mas o problema da vinculação “método de representação/Ideologia” (XAVIER, 1984: 34), mas entendemos que são eixos profundamente vinculados: “individualidade” como *escolha*, é presença de uma postura que, necessariamente, expressa pressupostos, por exemplo, políticos, freqüentemente em confronto com

outras posturas. Sobre isso é preciso ainda observar que os diretores nem sempre se autoproclamavam *autores*: Jean-Luc Godard, por exemplo, rejeitou explicitamente seu status de *auteur*, e teve participação na formação do grupo Dziga-Vertov com o intelectual maoísta Jean-Pierre Gorin. (David Parkinson, 1995: 188). Anote-se, a esse respeito, que a questão dos fatores “subjetivos” e “voluntaristas” apregoados pelo maoísmo no “movimento” de “transformação social”, era expressão de uma ênfase discursiva e prática que era endereçada ao trabalhador enquanto “sujeito” que deveria construir uma “ação consciente”, o que não significava o endosso de uma ação nos termos de uma individualidade isolada, mas sim de uma individualidade de *classe*. Esse direcionamento, portanto, é condizente com o argumento “antiautoral” de Godard. Nos termos desta pesquisa, a questão da autoria está situada nas mediações que marcam o processo de trabalho dos filmes em questão: Hitchcock e seus colaboradores e a determinação recíproca dos profissionais na conformação final dos filmes. É preciso reconhecer, por exemplo, as importantes mediações entre produtores, diretores e roteiristas, onde as posições dos envolvidos são igualmente expressões de diferentes *discursos* em confronto e, ainda, da subordinação de determinados discursos a outros que se pretendem hegemônicos.

O diretor trabalhou com roteiristas renomados como Charles Bennett e Joan Harrison em *Correspondente Estrangeiro*, de 1940, Jo Ewerling em *Um Barco e Nove Destinos*, de 1943, John Michael Hayes e Angus Mac Phail em *O Homem que Sabia Demais*, de 1955, Alec Coppel e Samuel Taylor em *Um Corpo que Cai*, de 1958, Ernest Lehman em *Intriga Internacional*, de 1959, Joseph Stefano em *Psicose*, de 1960, e Evan Hunter em *Os Pássaros*, de 1963. A colaboração com sua esposa, Alma Reville, foi também fundamental durante muitos anos, como atestam as referências de Dan Auler:

“Hitchcock aprendeu com Alma, que era uma importante montadora. Ela também ajudava a formatar cada estória, o que implicava num trabalho conjunto entre Alma, Hitchcock e os roteiristas. Evidentemente que a reputação do diretor, ao chegar aos E.U.A., implicava no cuidado dos roteiristas que com ele trabalhariam: Hitchcock fez com que os roteiristas escrevessem ‘filmes de Hitchcock’, com a preocupação de construir um ‘suspense de certo tipo e estilo’ ” (AULER, 1999: 3; 25; 154).

Auler faz referências, ainda, ao uso dos *storyboards* por Hitchcock, lembrando que de fato freqüentemente o próprio diretor realizava os mesmos, embora muitos filmes contavam com o trabalho

bem mais elaborado de outros artistas (AUILER, 1999; 294). A importância desses artistas, portanto, na forma final dos filmes, recoloca o problema da autoria a partir da relação desses trabalhos com as orientações do diretor. Outro dado importante diz respeito ao recurso da utilização das exhibições prévias ao lançamento dos filmes. Segundo Auiler, Hitchcock gostava de dizer que nunca fazia prévias, e mesmo seus colegas confirmavam isso. Entretanto, Hitchcock teria feito mudanças significativas após as pesquisas seguidas às prévias. Isso ocorria na Inglaterra e nos E.U.A., onde seu primeiro filme, *Rebecca*, de 1940, já passou por esses processos. Auiler reproduz em seu livro o questionário aplicado após a prévia do filme (AUILER, 1999: 477-483), dado que permite situar a autoria no plano das necessárias mediações. A trajetória de Hitchcock, portanto, está situada nesse movimento de influências recíprocas.

As técnicas narrativas do diretor, porém, constituíam um destaque em relação ao contexto do cinema hollywoodiano do qual participou, como os mecanismos de identificação dos personagens, desenvolvidos desde os primórdios do sistema industrial de cinema do início do século XX: o protagonista, via de regra, é a “causa” de toda a trama sendo esta, então, o desdobramento das ações fundantes daquele. Hitchcock utiliza desse expediente, mas questiona a própria noção de *identificação* com o personagem central. Em *Psicose* (1960), por exemplo, a personagem de Janet Leigh, Marion Crane, é violentamente assassinada depois de ser demoradamente acompanhada durante os primeiros 46 minutos de filme. A morte da personagem irá na direção contrária à idéia de que a mesma estará presente ao longo de toda a trama, e que sairá vitoriosa e redimida no final.

Outra característica do cinema clássico de Hollywood, em que as interrogações do enredo são paulatinamente respondidas até sua completa explicação ao final dos filmes, foi igualmente questionada por Hitchcock em *Os Pássaros* (1963). Em nenhum momento é dado um *motivo* para os ataques das aves em Bodega Bay – poderia inclusive ser lançada a indagação sobre se o motivo é *ocultado* ou se *não existe motivo algum*, para o diretor.

Mesmo no que diz respeito à escolha de locações para sequências de perseguição, onde ambientes claustrofóbicos e escuros são a regra clássica, Hitchcock produz algumas inovações. Tomemos o exemplo de *Intriga Internacional* (1959), onde uma das perseguições centrais ilustra uma construção contrária aos procedimentos “clássicos”: Robert Thornhill (Cary Grant) é perseguido por um avião num dia claro

em campo aberto, quase sem chances de se proteger. Sobre isso, há uma questão no que diz respeito à colaboração no processo de realização: o *storyboard* desta seqüência foi desenhado por Mintor Huebner que, segundo Dan Auiler, teve liberdade para desenhá-la a partir do roteiro desenvolvido por Lehmann e Hitchcock. Auiler coloca que é uma seqüência de Hitchcock, mas realizada por Lehmann e Huebner (AUILER, 1999: 327). É sugestivo como essa ilustração demonstra como a assinatura dos filmes não tem, afinal, uma marca “absoluta” do diretor.

Os procedimentos de Hitchcock não romperam com a narrativa “clássica”, mas constituíram um importante questionamento sobre o fazer cinematográfico.

Outros aspectos cruciais desta prática foram objeto igualmente de muita polêmica, especialmente no que se refere ao emprego da “sutura”, tido como o dispositivo narrativo “clássico” que orientaria tiranicamente o espectador perante o “ponto de vista” dos atores. Novamente, Hitchcock é utilizado como um exemplo que ataca os usos convencionais do “ponto de vista”, por parte dos estudiosos que combatem o “sistema da sutura”.

Uma outra questão igualmente importante na trajetória do diretor diz respeito às interações entre o desenvolvimento especificamente *tecnológico* do cinema e sua *estética*. Este destaque não visa abonar um determinismo tecnológico no avanço das posturas estéticas nem do cinema em geral, nem dos trabalhos de Hitchcock, em particular. Mas não é pequena a importância desses avanços para o diretor, que presava a técnica, muitas vezes inovando onde limitações se impunham. Tanto essas técnicas formavam um recurso necessário para o desenvolvimento de sua estética, como as necessidades estéticas também se impunham, estimulando a construção dos correspondentes aparatos técnicos de produção.

A propósito das importantes motivações morais de caráter religioso em diferentes obras do diretor, ora mais, ora menos evidentes, Claude Chabrol e Eric Rohmer discutem em vários momentos a questão *moral* em seus filmes, no livro que é considerado o primeiro estudo aprofundado das obras do diretor - *Hitchcock - the first forty-four films*, publicado em 1957. Observe-se um certo olhar metafísico que perpassa uma considerável parte de suas reflexões, como em sua leitura de *Janela Indiscreta* (1954), (pp.124), e na afirmação de que a “culpa” é “talvez menos de uma ordem moral do que de uma ordem metafísica”. E completam: “É parte de nossa natureza, a herança do pecado original”

(pp.128); Os autores observam, ainda, nos filmes por eles analisados, uma “obsessão com a iconografia cristã” (pp.8), mas notam, porém, que Hitchcock, apesar de “católico praticante”, não tem “nada do prosélito místico ou ardente. Sua obras são de natureza profana, e apesar de lidarem com questões relacionadas a Deus, seus protagonistas não são tomados por uma ansiedade que seja propriamente religiosa” (pp.113). Ainda assim, os autores entendem existir em seus filmes uma marca do Cristianismo: a “*comunidade no pecado*” (pp.114; itálicos dos autores). No livro *Hitchcock diálogos com Truffaut* (1987) à referência de Truffaut de que Hitchcock teria pretendido evocar Cristo no personagem de Ivor Novello, em *O Hóspede*, Hitchcock afirma o seguinte: “quando as pessoas o soerguem e ele tem os braços amarrados, naturalmente pensei nisso” (pp.40). Atentemos, contudo, para um outro momento dessa mesma entrevista, quando Truffaut lhe pergunta se “aceita ser considerado um artista religioso”. Hitchcock diz: “Não posso responder-lhe com precisão, é uma pergunta muito difícil. Pertencço a uma família católica e a minha educação foi severamente religiosa. Além disso, a minha mulher converteu-se ao catolicismo antes do nosso casamento. Penso que não se pode dizer que sou um artista católico, mas é possível que a educação, que tem tanta importância no homem, e o meu instinto transpareçam no trabalho que faço”. (pp.236). Na presente investigação, porém, a questão moral não será colocada nos termos de um arcabouço explicativo *a priori* religioso, mas analisada como uma variável possível em conjunto com outras, no que diz respeito à relação entre culpa e inocência.

O objetivo desta pesquisa é demonstrar que a atenção de Hitchcock aos confrontos, tanto no tratamento dos temas quanto na construção dos personagens, está presente em diferentes articulações narrativas que desenvolveu, das quais identificamos os seguintes, como dispostas na estrutura da pesquisa:

- *Capítulo 1: Identificação, Culpa e Inocência*
 - 1.1. *Identificação e Ponto de Vista*
 - 1.2. *Identificação, Culpa e Inocência*
- *Capítulo 2: A Estética da Ocultação e da Revelação*
 - 2.1. *O Ponto de Vista: interrogação, engano e ambigüidade*
 - 2.2. *O Suspense: desvendamento e dissimulação*
- *Capítulo Três: A Exploração da Unidade entre Imagem e Som*

3.1. A Imagem Desviante

3.2. O Ponto de Vista como Ponto de Escuta.

O Silêncio e o Ponto de Vista.

- *Capítulo Quatro: O Corpo Cinematográfico*

4.1. O Corpo e o Cenário: o confronto entre libertação e confinamento

4.2. A Minúcia do Corpo

Vejamos um maior detalhamento de cada capítulo.

Capítulo 1: A construção de personagens que serão confinados no confronto entre culpa e inocência e a correspondente relação do espectador com os mesmos, implicará, nas obras de Hitchcock, na elaboração de um complexo processo de identificação: a contradição do olhar e a consciência prazerosa e simultaneamente incômoda desse mesmo olhar. No primeiro item do capítulo, são explorados os procedimentos do diretor na construção da identificação e do ponto de vista, sobretudo no que diz respeito à adesão espetatorial. No segundo item, a relação da identificação na presença da culpa e da inocência num mesmo personagem. Os dois itens compõem uma reflexão que objetiva demonstrar que os personagens são construídos de modo a viverem o confronto entre culpa e inocência, e que esse perfil narrativo pretende acionar o espectador perante esses confrontos.

Capítulo 2: O desenvolvimento do discurso cinematográfico, em Hitchcock tem, na criação de diferentes orientações temáticas, uma atenção particular para o mecanismo que articula ocultação e revelação de informações tanto dos personagens quanto do espectador. No primeiro item, é explorado o manejo do ponto de vista dos personagens, apontando como o diretor radicaliza as relações interrogantes dos personagens, o vetor do engano de seus olhares, bem como a natureza da ambigüidade do ponto de vista. No segundo item, a discussão está centrada na demonstração de que a relação entre desvendamento e dissimulação permite o acionamento do suspense, este qualificado como o confronto entre o saber, condição para uma ação, e a impossibilidade dessa ação, analisado tanto no plano diegético quanto na relação espetatorial.

Capítulo 3: A estrutura da reflexão aponta para duas questões centrais vinculadas à atenção do diretor para o nexos entre a imagem e o som: a primeira diz respeito ao *desvio* operado pela narrativa, na medida em que a mesma assume uma postura particular em relação ao clássico

procedimento da ligação entre imagem e som, como o deslocamento da câmera em relação a um diálogo, para depositar-se em outra ação, sem diálogo. A atenção à fonte sonora tem igual destaque, como o uso da trilha, inclusive diegética. Esse conjunto de procedimentos chamaremos de *A Imagem Desviante*, constituindo o primeiro item. A segunda questão está associada à exploração do ponto de vista com a exposição de diálogos dos quais o espectador e/ou o personagem são parcial ou completamente privados, enquanto é permitido apenas o acompanhamento visual dos diálogos. O recurso ao silêncio e a outros ruídos, direcionados igualmente para conduzir a emoção espectral, inclusive com o recurso da atenção narrativa ao fora-de-campo, é outro foco de investigação. Chamaremos esse segundo conjunto de procedimentos de *O Ponto de Vista como Ponto de Escuta*, e, ainda, *O Silêncio e o Ponto de Vista*.

Capítulo 4: A investigação está centrada na maneira como Hitchcock explora o corpo, de forma a traçar a superfície corpórea como um tensionamento de várias ordens, desde a carga de injusta condenação até os desdobramentos morais de seus atos, apontando uma narrativa que constitui um exercício estético na direção da construção de um corpo que demonstra em sua presença, em seu gesto e em seu *timing*, seu caráter eminentemente visual e, por isso, *cinematográfico*. No primeiro item, são exploradas as relações do corpo com o cenário, apontando que, frequentemente, o personagem vive o tensionamento entre libertação e confinamento mediante uma estreita articulação com o cenário, numa operação estética que amplia no corpo toda a carga de luta. No segundo item, serão exploradas as atenções do diretor para a minúcia do corpo como gesto estético de tensões igualmente em diferentes circunstâncias, forjando-o em seu caráter visual, isto é, expressão de uma narrativa que o faz corpo cinematográfico.

A pesquisa foi desenvolvida no plano de uma estreita análise fílmica, de modo a apontar o *construto narrativo* do diretor. Quanto ao manejo dos filmes frente aos objetivos selecionados para análise, é preciso ressaltar algumas questões: inicialmente, o quadro temático acima disposto não visa conferir um tratamento monolítico ao denso conjunto de obras que o diretor dirigiu, mas apontar algumas questões recorrentes em algumas obras consideradas importantes de sua extensa carreira. Assim, os títulos selecionados estão presentes de modo a ilustrar alguns tratamentos marcantes, em diferentes momentos de sua obra. Outrossim, o destaque temático desta pesquisa igualmente não pretende que as questões temáticas a serem demonstradas estejam

presentes apenas na seleção eleita.

Quanto aos critérios de seleção dos títulos, vale ressaltar alguns aspectos: no decorrer da pesquisa, não apenas seus filmes mais exibidos e discutidos foram sendo incorporados, mas igualmente aqueles do período, digamos, menos proeminente, sobretudo a "fase inglesa". Entretanto, um problema se colocou quanto a essa matéria, pois a disponibilidade de títulos, particularmente os mais antigos, mostrou-se limitada. Priorizei os títulos lançados no Brasil por razões de legendagem, mas, principalmente de custos.

De todo modo, da articulação entre a varredura das obras e a disponibilidade de títulos no mercado, associada às ênfases temáticas da pesquisa, resultou a incorporação de trinta filmes. São eles:

O Ringue, O Pensionista, Chantagem e Confissão, Os Trinta e Nove Degraus, as duas versões de O Homem que Sabia Demais, A Estalagem Maldita, Um Barco e Nove Destinos, Correspondente Estrangeiro, A Sombra de uma Dúvida, Quando Fala o Coração, Festim Diabólico, Pacto Sinistro, Ladrão de Casaca, Janela Indiscreta, O Terceiro Tiro, Intriga Internacional, Sabotador, Um Corpo que Cai, Psicose, Disque M para Matar, Pavor nos Bastidores, A Tortura do Silêncio, O Homem Errado, Os Pássaros, Marnie – confissões de uma Ladra, Cortina Rasgada, Frenesi, Topázio e Trama Macabra.

Sobre este material, uma observação: as referências às cenas reproduzidas estão indicadas por números entre parênteses. A natureza da estrutura investigativa já apontada implicou em que os filmes estivessem presentes recorrentemente em diferentes capítulos de modo que questões distintas fossem investigadas. Por várias ocasiões algumas seqüências ressurgem, de modo a atender o vinco exploratório diverso que o material possibilitava. No final do presente volume, está disposta uma lista com os filmes analisados e outra com a filmografia completa do diretor. Quanto à Bibliografia, disponho uma lista intitulada Referências Bibliográficas e uma lista intitulada Bibliografia Consultada.

CAPÍTULO 1

IDENTIFICAÇÃO, CULPA E INOCÊNCIA

A construção de personagens que serão confinados no confronto entre culpa e inocência e a correspondente relação do espectador com os mesmos, implicará, nas obras de Hitchcock, na elaboração de um complexo processo de identificação em seu cerne: a contradição do olhar e a consciência prazerosa e simultaneamente incômoda desse mesmo olhar. É esse confronto que pretendemos demonstrar estar presente no desenvolvimento narrativo que Hitchcock desenvolve. No primeiro item do capítulo, serão explorados os procedimentos do diretor na construção da identificação e do ponto de vista, onde apontaremos a importância dessa relação para a construção do suspense. No segundo, essa relação da identificação será explorada na presença da culpa e da inocência num mesmo personagem. Os dois itens compõem uma reflexão que objetiva demonstrar que os personagens são construídos de modo a viverem o confronto entre culpa e inocência, e que esse perfil narrativo aciona no espectador o confronto na adesão aos personagens.

1.1. Identificação e Ponto de Vista

Slavoj Žižek anota que “pode-se até mesmo dizer que os filmes de Hitchcock contêm em última instância somente duas posições de sujeito, aquela do diretor e aquela do espectador – todas as posições diegéticas assumem, sucessivamente, uma destas duas posições”. (ŽIŽEK, 2000: 218). Mas há um nexo muito mais decisivo, que é a expressão que sua narrativa procura imprimir enquanto imagem, procurando forjar no espectador uma atenção para seus referenciais por meio de um tensionamento que sua narrativa procura celebrar na construção do ponto de vista: a identificação da culpa e da inocência.

Žižek aponta ainda a “estratégia elementar” de Hitchcock: “mediante uma inclusão reflexiva de seu próprio olhar, o espectador se torna ciente de como seu olhar é sempre parcial, 'ideológico', estigmatizado por um desejo 'patológico’”. (ŽIŽEK, 2000: 225). Embora Žižek anote com perspicácia que Hitchcock constrói a “consciência” do olhar no espectador, veremos que não se trata de “parcialidade” do olhar espectral, mas de uma identidade contraditória.

Em outra escritura, um pressuposto importante está igualmente presente na posição de Sternberg, delineada por Laura Mulvey: “ele apreciaria o fato de que seus filmes fossem projetados de

cabeça para baixo de forma a que a história e o envolvimento com os personagens não interferissem com a apreciação, não diluída pelos espectadores, da imagem da tela” (...) “para ele, o espaço pictórico contido no enquadramento é o que predomina em vez dos processos de identificação ou da narrativa”. Esse pressuposto é digno de atenção porque não responde *como* o “espaço pictórico” do cinema atinge o espectador, *como* se daria a “apreciação” sem qualquer envolvimento. Uma resposta pode surgir em Eisenstein, para quem a “atração” se baseia “exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador”. (EISENSTEIN. In: XAVIER, 2003: 191). A relação entre participação ativa e a mais completa passividade do espectador será discutida mais adiante.

Mulvey aponta ainda o seguinte: “Enquanto Hitchcock caminha em direção à investigação do voyeurismo, Sternberg produz o fetiche máximo, levando-o até o ponto em que o olhar poderoso do protagonista masculino (característico do filme tradicional narrativo) é quebrado em favor da imagem, em afinidade erótica direta com o espectador”. Aqui está, inequivocamente, a consideração do espectador. Em Mulvey, uma desarticulação entre voyeurismo e fetichismo, assim como uma desarticulação entre “suspense” e “situação”: “Apesar da insistência de Sternberg de que suas histórias são irrelevantes, é significativo o fato de que elas se preocupam mais com a situação e não com o suspense (...)”. (MULVEY. In: XAVIER, 2003: 448). O olhar *voyeur* é a construção máxima do fetiche: olhar que encontra na imagem capturada a força iminente da atração, atração consubstanciada na expectativa da realização plena do prazer, o *voyeur* não pode consumir sua “natureza” se a busca não pressupor o fetiche.

Quanto ao suspense: se, contrariamente, a identificação do espectador com personagens é crucial, e *situações* preparam o espectador para o suspense, este não pode ser simultâneo à identificação com o personagem, como afirma Hitchcock. Em artigo publicado em 1949, utilizando-se do exemplo de um suposto enredo, o diretor afirma que:

“(...) o público não pode se identificar com os amantes, porque sabe o que eles não sabem, que o marido está a caminho e pode pegá-los. Mas também não pode se identificar com o marido, porque sabe do que ele, coitado, apenas suspeita: sua mulher é infiel. Agora, vamos e voltamos dos amantes para o marido e vice-versa. Eles continuam lá, fazendo amor. O marido desce do táxi. O malandro arruma sua gravata e se prepara para sair. O marido começa a subir as escadas. Chegará a tempo? O rapaz conseguirá escapar? Se não, o que vai acontecer? São perguntas que a platéia se faz, e, quer o marido chegue ou não a tempo, uma situação de suspense foi criada”. (GOTTLIEB, 1998: 147).

O suspense de fato não é simultâneo à identificação com os personagens, como demonstra *Psicose*, na célebre cena da aproximação do vulto atrás da cortina do box, sem que Marion perceba. A subida de Arbogast pela escada é um momento em que as regras do ponto de vista são rompidas, pois após uma minuciosa elaboração do ponto de vista do personagem pela casa de Norman, a câmera se retira do ponto de vista do detetive para depositar-se no andar de cima, onde uma porta se abre, aguardando Arbogast. Em *Os Pássaros*, na seqüência onde Melanie atravessa a baía, o ponto de vista da personagem é priorizado numa elegante plástica, mas é rompido na sua volta, quando temos o plano de uma gaivota que se lança para atacá-la, sem que ela o perceba.

Mas é somente nestes exemplos que a identificação com o personagem não ocorre: no mesmo artigo, antes, Hitchcock afirma que o público irá identificar-se “com os personagens que estão sentindo medo, e experimentam, eles próprios, as mesmas sensações (...)”. (GOTTLIEB, 1998: 145). *Janela Indiscreta*, de 1954, ilustra esse pressuposto. Adaptado da obra de Cornell Woolrich, é a história de Jeff (James Stewart) um fotógrafo profissional que, após um acidente, é obrigado a permanecer numa cadeira de rodas enquanto convalesce. Passando a observar por sua janela dos fundos os apartamentos, começa a suspeitar de Thorwald (Raymond Burr), um homem que, ao que lhe parece, matou a mulher. Auxiliado por sua namorada Lisa (Grace Kelly) e pela enfermeira Stella (Thelma Ritter), acaba por confirmar sua suspeita, sendo ameaçado pelo assassino que, então, é preso.

(1)



O espectador divide o suspense com Jeff e com sua enfermeira Stella (1): ao perceberem que Lisa corre perigo de ser descoberta pelo

assassino Thorwald por estar vasculhando seu apartamento, Jeff e Stella vivem momentos de intensa aflição pela impossibilidade de ajudar Lisa. Esse recurso narrativo conduz um espectador que está, neste caso, experimentando a sensação da angústia (e do prazer *voyeur*) dos personagens: juntamente com eles, o espectador “sabe o que Lisa não sabe”; neste caso o espectador (com Jeff e Stella) não se identifica com Lisa, mas com Jeff e Stella.

Já no plano do processo de identificação, o espectador que experimenta a estética da situação de suspense vivido por Jeff está necessariamente identificado com a *situação* diegética, pois do contrário a seqüência em pauta não faria sentido algum para ele e, portanto, nenhum suspense seria criado. A música que é executada em outro apartamento enquanto Lisa corre risco é, enquanto recurso narrativo, de uma suavidade brutalmente contrastante com a angústia de Jeff e Stella: como os músicos, Lisa, ainda que por alguns momentos, não participa daquilo que não percebe.

Duas seqüências importantes de *Cortina Rasgada*, de 1966, apontam para a identificação e para o suspense: a fuga com o ônibus e o cerco policial. O aspecto importante das seqüências reside no fato de que, via de regra, o suspense é *compartilhado* entre o espectador e os personagens centrais Michael Armstrong (Paul Newman) e sua noiva Sarah Sherman (Julie Andrews).

Na seqüência da fuga com o ônibus (2), Hitchcock coloca o espectador todo o tempo ao lado do sentimento de ansiedade do casal. A fuga é cercada desde o início por problemas. Um detalhe importante é o momento onde um policial entra no ônibus para averiguar seus ocupantes. A composição da cena foi forjada de modo que a imagem do casal que tem o rosto encoberto para o policial coincide com o plano que o espectador vê: trata-se do plano subjetivo do policial, um jogo narrativo onde o ponto de vista é explorado em várias direções. Outro ponto: este plano subjetivo do policial emerge no espectador um sentimento de proteção, que ele compartilha com o casal.

(2)



Toda a seqüência é embalada por uma alternância entre tensão e relaxamento, obtida mediante a elaboração de um forte mecanismo de identificação.

Na seqüência do teatro (3), onde acontece um espetáculo de dança, o suspense é ainda maior, na medida em que não são inseridos momentos de relaxamento como na seqüência anterior, com exceção do início, quando o casal central é confortado por um colaborador.

(3)



Há um meticuloso processo de associação do espetáculo com o desenrolar do drama do casal, na medida em que um crescendo invade toda a seqüência. Uma notável elaboração narrativa irá evidenciar o olhar da bailarina vilã que, em sua dança, percebe o casal. O mecanismo utilizado por Hitchcock é o congelamento da imagem no instante em que a bailarina visualiza o casal na platéia. A polícia é acionada e em poucos minutos o teatro passa a ficar infestado de policiais. Todos os acessos são tomados. Inicialmente, apenas o espectador é informado da aproximação dos policiais, e o suspense é apenas seu. Momentos depois o casal os percebe, quando policiais surgem no fosso da orquestra, e então o suspense é compartilhado entre o espectador e o casal, num crescendo cujo ápice é tanto a tensão-limite do casal à aproximação de homens em trajes civis, como a solução para a sua fuga: é no fogo estilizado no palco que Armstrong terá a idéia de forjar o grito de alerta para um incêndio.

Na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais*, de 1956, é Jo quem dará o grito desesperado que salvará o primeiro-ministro da morte no Royal Albert Hall. A seqüência é um primoroso movimento de olhares de Jo sobre o potencial assassino e o primeiro-ministro. Toda a composição coloca o espectador no centro do conflito. Hitchcock ainda conduz o espectador para o próprio espetáculo que começa a desenrolar-se, preparando-o para o espetáculo principal que será a contradição diegética máxima entre a estética da música e o assassinato iminente, ápice do suspense. Rohmer e Chabrol analisam Jo:

“Nossa heroína, uma ex-cantora pop, ensinou a seu filho uma das melodias que lhe trouxe sucesso. O filme simultaneamente afirma e nega este refrão: *Que sera, sera*. A jovem 'sabe demais', e devido a isso perdeu sua inocência (mais uma vez a alegoria da Queda) – em outras palavras seu instinto, o instinto que é para salvá-la. Ela intui o assassinato, mas não o evitaria se pudesse, uma vez que a vida de seu filho está em jogo. Contudo, ela não consegue evitar abrir caminho para um tipo de medo inspirado pela iminência de algo terrível. (...) E – com o instinto banindo toda lógica, todo aviso – no exato momento em que os pratos estão para serem tocados, ela grita”. (ROHMER – CHABROL, 1980: 141).

O grito de Jo, extremidade que é, expressa a contradição máxima, explosão de revolta involuntária contra a tensão entre potência e impedimento.

Bergala afirma, apoiado em *Marnie - confissões de uma ladra*, de 1964, que analisaremos posteriormente, que “é a situação (aqui, alguém que corre o perigo de ser surpreendido) e a maneira como ela é proposta ao espectador (a enunciação) que vão determinar quase estruturalmente a identificação com este ou aquele personagem em

determinado momento do filme”. (AUMONT, 2002: 268). Hugo Munsterberg, num artigo de 1916, defende que o cinema garante o “deslocamento necessário à atenção devido à “atenção involuntária”. (MUNSTERBERG. In: XAVIER, 2003: 30). Munsterberg coloca ainda que a visualização de uma paisagem, “no palco ou na tela”, é uma sugestão que “nos é imposta”, e que “suscita na memória ou na imaginação idéias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores”. (MUNSTERBERG. In: XAVIER, 2003: 43). Sua atenção à ação espetacular é, não por acaso, claramente delineada na afirmação de que “a personalidade corpórea busca a impressão em toda a sua plenitude”. (MUNSTERBERG. In: XAVIER, 2003: 33).

Outrossim, a identificação com tal situação diegética implica em outro confronto: a tensão entre o que o espectador sabe, a “sua potência-imagem” para alertar sobre uma situação de risco, e a sua impotência para controlar suas emoções perante uma narrativa que conforma a ignorância do personagem *com o qual já estabeleceu uma identificação antes desse momento*. Este confronto é experimentado pelo espectador enquanto suspense. O núcleo do suspense, portanto, é igualmente de natureza conflituosa.

Num artigo de 1950, Hitchcock afirma que “o modo mais fácil de preocupar as pessoas é virar a mesa sobre elas. Fazer, do elemento mais inocente do elenco, o assassino; fazer do vizinho mais próximo um espião perigoso. Manter os personagens saindo de seus papéis e entrando na pele de outros”. (HITCHCOCK. In: GOTTLIEB, 1998: 151). Ao procurar forjar a identificação do espectador, Hitchcock irá utilizar diferentes expedientes, particularmente no que diz respeito à relação entre o espectador e o personagem, composição que corresponde também a um manejo do *ponto de vista* e do *raccord sobre o olhar*. Isso corresponde de modo análogo ao que Eisenstein chamou de “sedução pessoal” exercida pelo herói no Teatro, ou mesmo em sua referência ao “caráter da 'atração' da mecânica específica” dos movimentos de Chaplin (EISENSTEIN. In: XAVIER, 2003: 190). Tal manejo narrativo coloca em evidência a “arquitetura” do processo de identificação: seu particular e recorrente uso da câmera subjetiva, fixa ou em *travelling*, ilustrando sua clara intenção em ampliar a sedução sobre o olhar espetacular no plano da identificação, apresenta-se de diferentes formas, conformando um questionamento sobre a decupagem “clássica”, na medida em que elabora um minucioso processo de construção do ponto de vista.

Inicialmente, tomemos a construção dos *travellings* subjetivos: o exemplo de *O Homem que Sabia Demais*, de 1956, é particularmente

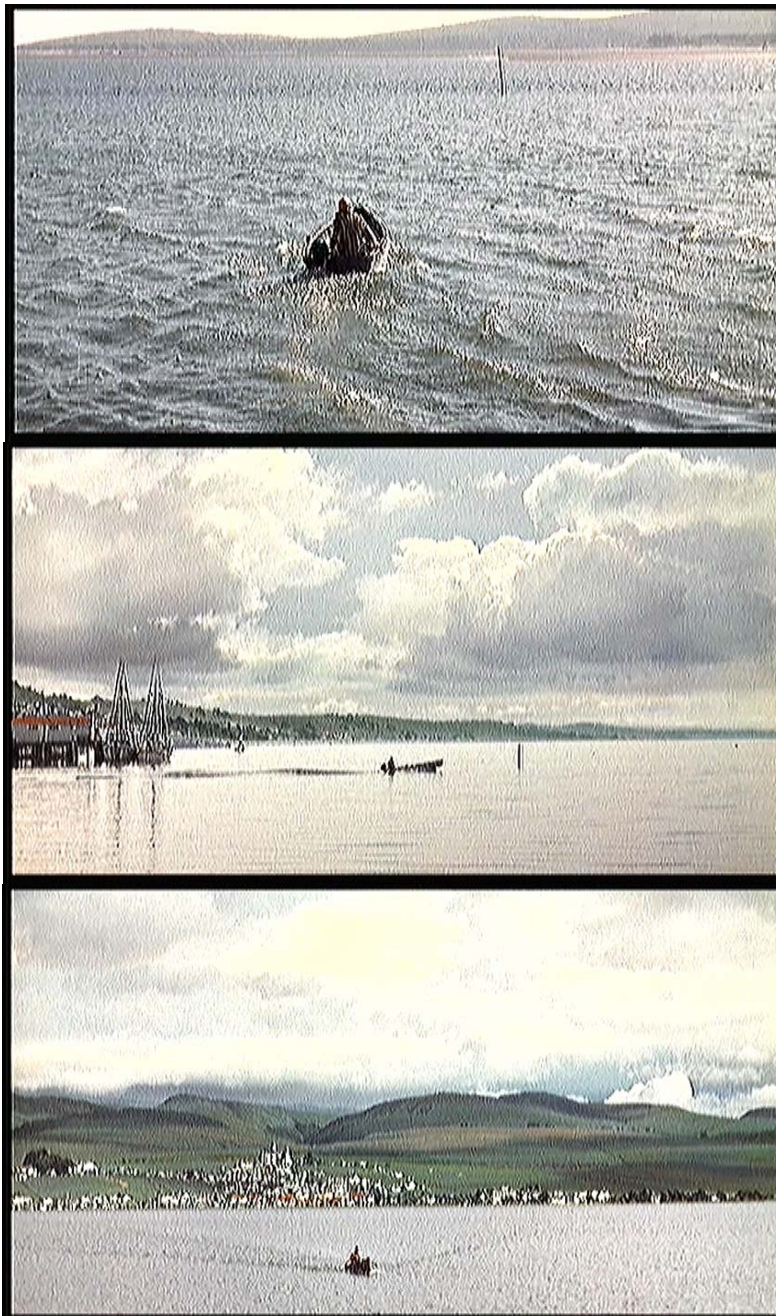
ilustrativo. A obra original é de Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis, na qual foi baseado o roteiro de John Michael Hayes. Um casal americano chega de férias ao Marrocos com seu filho. Envolvem-se com Louis Bernard (Daniel Gélin), que sofrerá um atentado no dia seguinte. Antes de morrer, alerta Ben acerca de um plano de assassinato iminente de um primeiro-ministro, em Londres. Conhecem os Drayton - Edward (Bernard Miles) e Lucy (Brenda de Banzie), envolvidos no plano. Eles sequestram Hank (Christopher Olsen). Ben e Jo viajam a Londres para onde o menino havia sido levado, e toda a trama é revelada após a noite da tentativa do assassinato do primeiro-ministro durante um concerto no Royal Albert Hall, e finalmente conseguem o resgate do menino.

O processo de identificação com o personagem é meticulosamente elaborado na medida de uma narrativa que formata a identificação tanto com os personagens que são perseguidos, quanto com aqueles que os espreita. Colocando o ponto de vista dos personagens em grande evidência, a narrativa conduz uma detalhada estética do olhar, medida de um *timing* do personagem, de enquadramentos, da construção de seu olhar receoso, apanhando a atenção espectral para o centro dos conflitos, como na seqüência onde Ben caminha por uma calçada e está temeroso dos passos distantes que parecem segui-lo. Hitchcock compõe um detalhado recorte do olhar de Ben, utilizando recorrentemente a câmera subjetiva tanto fixa quanto em *travelling*. A seqüência, embora breve, é desenvolvida mediante uma montagem que desenha detalhadamente os olhares de Ben, trazendo o espectador para o eixo das apreensões do personagem. Esse procedimento estará presente, novamente, na seqüência seguinte, quando Ben caminha pelo estreito corredor do endereço, que descobrirá ser incorreto: a câmera decifra em detalhes seu caminhar, suas mudanças na direção do olhar, numa conformação plástica que pretende ser minuciosa no manejo do olhar espectral.

Em *Os Pássaros*: a seqüência na qual Melanie conduz o barco com a gaiola dos pássaros até a casa dos Brenner é meticulosamente elaborada: acompanhamos todo o olhar investigativo da personagem desde sua saída com o barco até sua volta silenciosa e vitoriosa. Uma câmera objetiva, em três angulações, situa a personagem rumo ao outro lado da baía (4): o barco se afasta da câmera em angulação frontal, atravessa a baía com sua lateral para a câmera, e aproxima-se da câmera do outro lado da baía. Temos em seguida vários momentos onde uma detalhada câmera subjetiva revela uma personagem cautelosa porque não quer ser vista: sua aproximação da outra margem da baía, seu desembarque, sua silenciosa caminhada até a casa dos Brenner,

sua saída em direção ao barco. *Travelling* subjetivo, nessas seqüências o espectador é lançado no centro dos olhares da personagem. Numa das seqüências finais, ao perceber ruídos no alto de uma escada, dirige-se à mesma, e temos novamente o *travelling* até a escada.

(4)



(4 – Seqüência)



Frenesi demonstra um perspicaz uso do *travelling* subjetivo em duas seqüências: na primeira, a secretária de Brenda, a ex-mulher de Richard, retorna à empresa. Ainda na rua, temos o *travelling* subjetivo dela enquanto observa a saída de Richard do prédio. Imagem crucial da incriminação posterior do personagem, pois ela encontrará o corpo de Brenda, é expressão de uma estética notável, imagem-síntese de amplo espectro narrativo, pois explicação de um nexos incriminatório estritamente visual. Em outra seqüência, Richard, após escapar do hospital penitenciário, dirige-se ao apartamento de Bob Rusk, o serial killer. Sua aproximação da escada que o levará ao apartamento é igualmente um *travelling* tenso: ele se aproxima de uma incriminação agora fatal, pois seu desejo de vingança é determinado.

Já em sua fase muda Hitchcock exercita o uso do *travelling* subjetivo: o personagem Joe Betts (Malcolm Keen), em *O Pensionista*, de 1926, ao suspeitar que o inquilino Jonathan Drew (Ivor Novello), possa ser um assassino, e ao descobrir que sua noiva Daisy Jackson (June) está se envolvendo com ele, vai averiguar a segurança da noiva, que está junto a Jonathan. Sua entrada no quarto dela é seguida de sua aproximação do casal abraçado: a câmera subjetiva é construída em *travelling*. Na seqüência final, a multidão persegue o inquilino pelas ruas, certa de que ele é o assassino: um breve *travelling* subjetivo da multidão em direção à vítima é desenvolvido. É em Joe também que a câmera subjetiva será remetida: seu olhar perdido para o chão, onde imagens de seu pensamento desfilam.

Em *Um Corpo que Cai*, Madeleine chega a um hotel. Scottie se aproxima do hotel, movimento que é desenvolvido mediante uma detalhada construção do olhar subjetivo. Ele caminha, e temos então novamente o uso do *travelling* subjetivo. Scottie percebe Madeleine surgir na janela de um dos quartos, quando então decide entrar.

Em *Psicose*, quando Marion chega à agência de veículos, procura por um automóvel. Seu olhar é voltado inicialmente para as placas: a câmera subjetiva fixa e em seguida em *close* enquadra as placas. O policial a segue e fica observando sua movimentação do outro lado da rua. Novamente a preocupação de Marion é acompanhada pelo espectador: ao movimentar-se pelo pátio da loja, volta seu olhar para o policial que a observa, e temos a câmera subjetiva em *travelling*.

Nas seqüências onde a irmã de Marion, Lila Crane (Vera Miles), procura pela mãe de Norman, o mesmo procedimento: seu caminhar em direção à casa dos Bates é construído por meio de um meticuloso *travelling* subjetivo. Lila percebe a casa de Norman, e temos a câmera subjetiva. Ela então começa a dirigir-se na direção da casa, e um

travelling subjetivo é intercalado ao *travelling* de Lila. De um plano aberto da casa a câmera chega ao plano fechado da porta da frente.

Tomemos a construção da câmera subjetiva fixa (5): ainda em *Psicose*, quando Marion se prepara para a fuga, seu incômodo é marcado pela composição de um olhar preocupado para o envelope com o dinheiro, que está depositado em sua cama. O olhar subjetivo é recomposto em cada momento que a personagem se movimenta pelo quarto, e temos assim diferentes ângulos de câmera.

(5)



Lila (Vera Miles), a irmã de Marion, terá a construção de uma subjetividade nos mesmos parâmetros: seu olhar esquadrinhador, já no interior da casa, tem na montagem uma tensa câmera subjetiva, obtida com a câmera fixa, revelando a mesma estaticidade perturbadora da seqüência do detetive. A câmera subjetiva é inserida a cada movimento de seu olhar. Lila sobe as escadas e entra no quarto da sra. Bates. Temos então novamente um minucioso olhar da personagem, a partir do qual a câmera subjetiva é inserida. Lila se dirige ao sótão, e seu olhar

investigativo é novamente sublinhado.

É esse uso que permitirá, em *Os Pássaros*, o alcance agudo de Lydia com seu vizinho morto: ela entra no quarto e encontra uma confusão resultante de um ataque das aves e finalmente, o corpo de seu vizinho. O curso narrativo é demonstrar um ambiente estático mediante uma montagem que sublinha a implacabilidade do cenário de terror, que terá seu ápice no encontro do corpo em três planos: as pernas, a visão de todo o corpo, e o duplo e segmentado mergulho em direção ao rosto desfigurado, terminando em *close*. O ponto de vista de Lydia é o de uma personagem já aterrorizada, que teme e encontra o pior. A condução plástica do desfecho da seqüência colhe o olhar espectral imediatamente na direção do choque da personagem.

Há alterações na direção dada ao processo de identificação. Em *O Homem que Sabia Demais* (1956), inicialmente Hitchcock enfatiza a personagem feminina, Jo (Doris Day): é ela quem domina as situações iniciais, e este aspecto é sublinhado pela colocação da perspicácia de Jo em perceber olhares curiosos e esquivos, narrativa que coloca Ben numa posição secundária. É Jo quem esquadrinha Louis Bernard (Daniel Gélin), que se apresenta ao casal após o incidente no ônibus, olhar investigativo que é inicialmente discreto. É ela quem observa o comportamento misterioso de Bernard, ao que Ben rejeita. Ao longo da narrativa, sua intuição será plenamente confirmada, inclusive a partir de sua suspeita dos olhares recorrentes de Lucy Drayton. Mesmo pequenos detalhes são conformados para habilitar Jo: Ben mostra-se completamente desajeitado para lidar com a mobília e com a comida do exótico restaurante.

Há outra ênfase no processo de identificação do espectador, agora lançado para Ben: será ele quem terá uma idéia decisiva para conseguir reaver o filho seqüestrado, quando sugere que Jo cante para o primeiro-ministro na embaixada, onde Hank é mantido como refém.

Há ainda um terceiro e igualmente decisivo processo de identificação entre o espectador e a vilã Sra. Drayton (Brenda de Banzie): embora ela tenha colaborado para o seqüestro de Hank, é ela quem permite que ele denuncie sua presença na embaixada, o que facilitará a recuperação do garoto por seu pai. Hitchcock dará uma atenção especial à tensão vivida pela Sra. Drayton, que demonstra aflição pela segurança do menino (6). A câmera acompanha cada movimento de seu nervosismo, quando caminha inquieta numa das salas da embaixada. São diferentes momentos onde a ênfase em distintos personagens é construída na direção de se obter um amplo espectro de identificação do espectador com cada um deles.

(6)



Em *Os Pássaros* (1963), um restaurante e um posto de gasolina são dois cenários que serão centrais na exposição do perfil dos protagonistas e ainda de uma galeria de outros personagens que, em sua interdependência, conformarão um intenso questionamento estético-moral. Hitchcock coloca o restaurante como o lugar do confronto entre um pensamento “lógico” e o imponderável, entre racional e emocional (a presença da ornitóloga), entre destino e livre arbítrio (o bêbado que resgata passagens bíblicas), local onde conversas banais dão lugar ao mais radical olhar sobre o ato interrogante. O lastro arquitetônico do restaurante será crescentemente tensionado na direção de pontos de vista que entrarão em confrontos ora explícitos, ora contidos, mas o desenho narrativo do diretor tratará de lançar uma fina ironia na disposição de cada personagem (a garçonete pede frango com batatas, enquanto a ornitóloga defende as aves), subordinando-os a breves momentos de humor negro.

O Ringue, de 1927: a trama diz respeito ao lutador de boxe Jack 'One round' Saunders (Carl Brisson), que terá de enfrentar Bob Corby (Ian Hunter), apaixonado por Nelly (Lillian Hall-Davis), a volúvel esposa de Jack. A câmera subjetiva evidencia o interesse de Bob por Nelly, evidenciando que se dá pela ampliação da imagem do rosto de Nelly que surge em fusão com o plano aberto no qual ela está pouco destacada. A câmera subjetiva demonstra também os temores de Jack, na seqüência de uma festa em que ele, irritado, desvia seu olhar da esposa abraçada com seu oponente, Bob. Os músicos, os presentes dançando, tudo é superlativamente distorcido por uma câmera subjetiva que põe em relevo um personagem quase em desespero.

Esse “mergulho identitário” é igualmente explorado em seu primeiro filme sonoro, *Chantagem e Confissão*, de 1929, onde já existe uma elaborada utilização da câmera subjetiva na seqüência inicial, quando o detetive Frank Webber (John Longden), entra num apartamento junto de seus colegas para prender um bandido. Um jogo de olhares é intensificado: o olhar do bandido é confrontado pelos olhares clínicos dos detetives, numa seqüência que conforma uma narrativa que é deliberadamente centrada no jogo da condução de olhares conjugados num entrecruzar de crescente tensão.

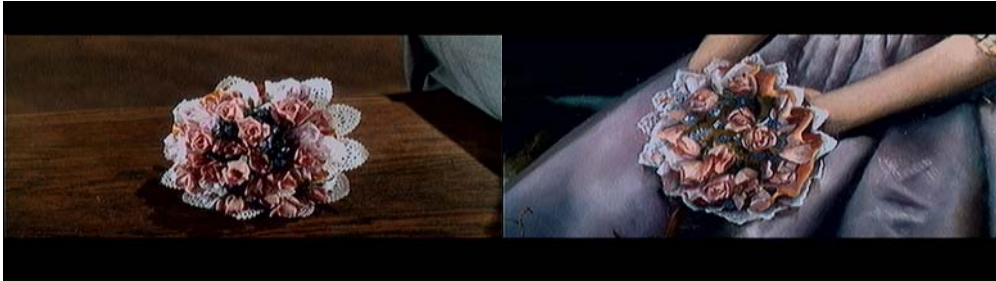
Essa exploração da subjetividade ganha uma sofisticada elaboração em *Um Corpo Que Cai*, de 1958 (7). A obra original, *D'entre les Morts*, é de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, na qual foi baseado o roteiro de Alec Coppel e Samuel Taylor. Scottie (James Stewart), é um policial reformado que sofre de acrofobia. Um antigo amigo de escola, Gavin Elster (Tom Helmore), procura convencer Scottie a investigar os

estranhos comportamentos e tendências suicidas de sua esposa Madeleine (Kim Novak). Tratar-se, porém, de uma armadilha. Madeleine é na verdade Judy, que se passa por sua esposa, encenando o suicídio do alto da torre de uma igreja, "morte" que Scottie não pôde evitar devido ao seu medo de alturas, aspecto já calculado por Elster. O corpo em queda é na verdade da verdadeira Madeleine, mulher de Elster, autor do crime. Mas Scottie havia se apaixonado pela falsa Madeleine, e quando encontra uma mulher muito parecida com ela, que é na verdade Judy, procura recriá-la, fazendo com que Judy tenha a mesma cor e corte de cabelo de Madeleine, que se vista como ela. Judy, por sua vez, havia igualmente se apaixonado por Scottie que, entretanto, termina por descobrir toda a trama. Levando Judy ao local do "crime", Scottie faz com que ela suba as escadas com ele até a torre da igreja, de onde ela termina por cair e morrer. Ele percebe, então, que está curado de sua doença, nesse seu retorno à torre, onde o crime é inteiramente esclarecido.

Hitchcock constrói um dos mais notáveis processos de identificação entre personagem e espectador, ao conformar a arquitetura do personagem Scottie no eixo de um olhar subjetivo fascinado pelo mistério de uma outra arquitetura: a de Madeleine.

Desde a preparação do primeiro encontro entre Scottie e Madeleine no restaurante, (que será igualmente o primeiro encontro do espectador com Madeleine) o que segue é a condução de um processo de identificação do personagem de James Stewart numa velocidade que pretende ser uma delicada condução do olhar espectral: a conformação de uma narrativa de uma atraente e longa imagem de um mundo sobre o qual, a princípio, só é permitido olhar, contemplar e indagar. No restaurante, está lançado o primeiro grande momento da identificação de Scottie com a imagem de Madeleine, seqüência que irá inaugurar no filme uma apurada coreografia, como as seqüências dos automóveis de Scottie e Madeleine nas ruas de São Francisco, acompanhada de uma trilha que evoca o mistério do comportamento de Madeleine. Coreografia que é simultaneamente o olhar indagativo do personagem, ponto de vista ainda distanciado, mas crescentemente seduzido.

(7)



(7 – Seqüência)



Então voltamos às ruas. Agora já não temos a trilha, só retomada quando da parada na galeria de arte, um dos momentos onde

a câmera subjetiva desenha um amplo processo de identificação personagem-espectador: Scottie observa atentamente Madeleine sentada em frente a um quadro. Seu olhar investigativo se resolve numa câmera que vasculha as semelhanças entre o buquê depositado no banco e buquê do quadro de Carlotta Valdes, do penteado de Madeleine ao penteado de Carlotta, investigação sublinhada pela trilha que pontua a movimentação do olhar de Scottie. Em nenhum momento da seqüência o espectador é mantido afastado do olhar de Scottie, pontuação que aprofunda o sentimento de mistério que a imagem de Madeleine evoca.

Na seqüência do hotel, sem conseguir obter da proprietária informações sobre a presença de Madeleine, Scottie retorna às ruas. Em frente à residência de Madeleine lá está seu automóvel: o olhar de Scottie mais uma vez é sublinhado, pela composição de dois planos subjetivos: o segundo representando o olhar que se esforça para ver um detalhe. É quando temos um plano mais fechado do painel do veículo, no qual o buquê de flores levado à galeria de arte está depositado.

Temos, portanto, longas seqüências iniciais nas quais o espectador é mantido muito próximo de Scottie, conformação de um processo de identificação com o olhar que Hitchcock articula de maneira intensa com a revelação, desta vez apenas ao espectador, da real identidade de Madeleine, compondo a atmosfera de suspense que o espectador sentirá, precisamente porque será rompido o mecanismo de identificação com Scottie. O filme é o desenvolvimento de um processo de identificação entre espectador e personagem mediante uma “imagem muda”, plena de sentidos no vértice do ponto de vista.

Em *Psicose* (1960), há igualmente uma cuidadosa construção da subjetividade de Marion (Janet Leigh), de modo a ampliar a identificação do espectador com a personagem. O roteiro, de Joseph Stefano é baseado no romance de Robert Bloch. A história gira em torno de uma funcionária que rouba dinheiro da firma onde trabalha, foge, e acaba encontrando um motel onde é assassinada por uma figura que tudo indica ser a mãe de Norman Bates, que administra o hotel. A construção de Marion será notabilizada em seqüências cruciais: a preparação para a fuga com o dinheiro em seu quarto, a abordagem do policial na estrada, a escolha de um outro automóvel na agência, a contagem do dinheiro no banheiro da agência, a estrada para o Motel Bates, sua continuada preocupação com o dinheiro no quarto do hotel. Na seqüência em que é abordada pelo policial (8), a junção de seu *close* ao olhar subjetivo para o policial coloca o espectador no centro de seus temores.



Quando Marion retoma a estrada, todo o pensamento preocupado de Marion, em relação aos comentários que imagina sobre seu desaparecimento, é composto por uma câmera que a acompanha em *close*, trazendo o espectador para o centro de seu pensamento.

No quarto do motel Bates, a preocupação de Marion é novamente sublinhada: a câmera acompanha detalhadamente sua movimentação pelo quarto, na busca por um lugar seguro para ocultar o dinheiro roubado. Seu olhar para o jornal sela a solução: é nele que esconderá o dinheiro.

Todo esse processo de identificação do espectador com a personagem terá um impacto intenso quando Marion é assassinada, impacto acrescido pelo elemento de arrependimento exposto a Norman (Anthony Perkins): ela pretendia voltar para Phoenix e resolver seu problema. Após a consumação do assassinato, de seu corpo a câmera desenvolve um *travelling* até o jornal com o dinheiro oculto. Voltaremos à seqüência do assassinato mais adiante.

A partir desse momento, o processo de identificação será voltado para Norman, diferentemente da avaliação de Slavoj Žižek, para quem "após o assassinato de Marion, a identificação com a personalidade que domina o espaço diegético torna-se impossível". (ŽIŽEK, 2000: 227). Norman encontra o corpo de Marion: todo o preparativo do personagem para ocultar o corpo é minuciosamente acompanhado pela câmera, que segue a movimentação de Norman pelo quarto. Há um momento em que a identificação do espectador com Norman é brevemente rompida, quando a câmera enquadra o jornal com o dinheiro, inicialmente não observado por Norman. Quando por fim ele dá pela presença do jornal, a câmera subjetiva já não pode ser elemento de aproximação do espectador com o personagem porque, diferentemente dele, o espectador foi informado do dinheiro oculto no jornal. A movimentação do personagem segue, e ele irá lançar o veículo

de Marion no pântano, quando o espectador, junto de Norman, acompanha seu temor de que o veículo fique acima da linha da água. Norman é o personagem que se movimenta apenas como olhar, identificação da imagem-apreensão.

Essa apreensão seguirá crescente, particularmente na seqüência em que Norman recebe a visita do detetive Arbogast (Martin Balsam): a tensão de Norman tem um momento máximo quando o detetive examina o livro de registro de hóspedes e descobre a assinatura de Marion, que havia falsificado seu nome.

A câmera desenvolve um acentuado *contre-plongée* em Norman (9), momento em que ao espectador é colocada uma identificação hiperbólica com o personagem.

(9)



Norman será crescentemente pressionado, e as pequenas mas decisivas falhas de informação a Arbogast colocarão o personagem numa situação de extremo temor de ser descoberto. A identificação do espectador está plenamente em Norman, pois sabe do assassinato como Norman, teme por ele, e isso induz a que espere que o detetive parta o mais rápido possível e acabe com a tensão de Norman.

Na seqüência seguinte (10), Lila percebe a aproximação de Norman, e sua aflição é compartilhada pelo espectador, então já plenamente identificado com olhar da personagem. Lila se esconde, percebe uma porta, abaixo de uma escada: e voltamos à câmera subjetiva. Ela entra. Uma outra porta, e ela entra e pára. Seu olhar é

novamente sublinhado, e temos a câmera subjetiva revelando o que parece ser a sra. Bates de costas numa cadeira. Lila começa a se aproximar, e temos novamente a câmera subjetiva. E o choque da revelação do cadáver.

(10)



A imagem final de Norman, frontalmente disposto para o espectador, é a imagem-síntese de uma contradição: seu pensamento explicitado é um desvio, porque vencido pela imagem da mãe; ainda assim, o que vemos é a imagem de Norman, identificação partida, mas não perdida como coloca Žižek (ŽIZEK, 2000: 247), contradição não resolvida, sobre a qual o espectador é lançado. A imagem é uma ausência-presença insolúvel, confinamento do personagem que tem na leve e breve fusão com a imagem do cadáver da mãe o olhar para dentro e para fora, olhar que acaba por encontrar o olhar espectral e nele deter-se, e dele arrancar uma cumplicidade de onde não é possível desviar o olhar. A identificação é o enfrentamento da contradição. Slavoj Žižek, numa matriz muito diferente, aponta que "a decisiva lição hegeliana de Hitchcock é que o lugar da absoluta transcendência, do não representável que ilude o espaço diegético, coincide com a absoluta imanência do espectador reduzida ao puro olhar". A cumplicidade que apontamos é reconhecida por Žižek, mas inserida na matriz hegeliana: "O único olhar para a câmera que termina com o monólogo de Norman e então decompõe-se na caveira da mãe – este olhar que se endereça a nós, os espectadores – separa-nos da comunidade simbólica e nos torna os cúmplices de Norman". (ŽIZEK, 2000: 244-245).

Aspecto inserido numa matriz de polêmicas, o problema da relação entre passividade e participação do espectador tem recebido tratamentos que permitem uma avaliação de como determinados pressupostos são constituídos. A referência de Bergala, por exemplo, que lembra a teoria do teatro desenvolvida por Brecht, "segundo a qual qualquer identificação é perigosa", na medida em que suspende o juízo e o espírito crítico" (BERGALA. In: AUMONT et alii, 2002: 255), encontra

uma dinâmica narrativa que, se por um lado rege o “para onde” o espectador olha, por outro só pode ter sua eficiência na presença de uma *participação*. Mesmo se considerássemos a identificação como um “estado de torpor”, de “adormecimento” do “espírito crítico” do espectador, já teríamos neste adormecimento parte de um processo que exigiria do espectador o processamento desse “adormecimento”. É muito sintomático (e óbvio) que se possa lançar “avaliações” enquanto a narrativa se desdobra na tela. Toda identificação é ação. A percepção sobre o próprio transcorrer da narrativa evidencia precisamente a atividade espectral, sobre a qual Egard Morin reflete:

“Há certamente passividade no sentido em que o cinema abre, sem cessar, as canalizações por onde a participação se irá embrenhar. Mas no fim de contas, a mangueira irrigadora é do espectador que vem, visto que nele está. Sem ela, é o filme uma ininteligível, uma incoerente sucessão de imagens, *puzzle* de sombras e luzes... O espectador passivo mostra-se ativo (...)”. (MORIN. In: XAVIER, 2003: 161).

Mas o olhar é conduzido e conduz: a participação espectral vê entreaberta na imagem cinematográfica a possibilidade de sua ação intelectual solicitada a operar escolhas a partir da formulação imagética. Essa construção, em Hitchcock, confronta herói e vilão, e particularmente o herói em seu próprio confronto, procedimento que irá desestabilizar a adesão do espectador, e isso porque a identificação no cinema não depende de um sentimento de simpatia do espectador pelo personagem. É a identificação com os personagens, com a cinematografia de seus corpos e de suas falas, que irá possibilitar tanto o sentimento de simpatia como de antipatia. Alain Bergala aponta uma questão decisiva: “(...) estaríamos errados em considerar que a identificação é um efeito da simpatia que é possível sentir por este ou aquele personagem. É, antes, do processo inverso que se trata e não apenas no cinema: Freud analisa com clareza que não é por simpatia que nos identificamos com alguém, ‘ao contrário, a simpatia só nasce com a identificação’. *A simpatia é, portanto, o efeito e não a causa da identificação*”. (AUMONT, 2002: 266, *itálicos do autor*).

Como veremos no próximo item, a direção da identificação está profundamente ligada a uma narrativa que atrai o olhar do espectador para um transcorrer que será o aprofundamento de um mal-estar da contradição entre culpa e inocência num mesmo personagem. Para Hitchcock, ademais, todo o procedimento de estímulo à identificação tem um sentido central: a criação do suspense. Hitchcock está construindo a identificação para obter o suspense, noção que esclarece a Truffaut, no “exemplo de uma pessoa curiosa que penetra no

quarto de alguém e que esquadrinha nas gavetas. Mostra-se o proprietário do quarto a subir as escadas. Depois se volta à pessoa que esquadrinha e o público tem vontade de dizer: 'Atenção, atenção, vem alguém a subir as escadas'. Portanto, uma pessoa que esquadrinha não precisa ser uma personagem simpática, o público sentirá sempre apreensão por ela. Evidentemente, se a pessoa que esquadrinha é uma pessoa simpática, redobra a emoção do espectador (...)" (*Op. cit.*, pp.55). "Do mesmo modo, quando Perkins contempla o carro a afundar-se no pântano, embora haja um cadáver lá dentro, quando o carro por momentos deixa de afundar, o público pensa: 'Oxalá o carro mergulhe completamente'. É um instinto natural". (*Op. cit.*, pp.205). Quando, em *Pacto Sinistro*, de 1951, Bruno Anthony deixa cair o isqueiro de Guy Haines num bueiro, o público espera que ele consiga recuperar o objeto, embora saiba de suas intenções para com Guy. Hugo Munsterberg, em artigo publicado em 1916, já aponta esta questão: "Simpatizamos com quem sofre e isto significa que a dor que vemos se torna a nossa própria dor. (...) sentimos (..) o medo do homem em perigo". (MUNSTERBERG. In: XAVIER, 2003: 51). Dolar já aponta essa questão, no exemplo de Disque M para Matar, quando o assassino Lesgate está para deixar o apartamento sem cometer o crime: "o público de repente deseja que ele fique". (DOLAR in ZIZEK, 2000: 131).

Mas como a identificação do espectador com o personagem não se dá apenas quando este vive situações de perigo (como é o caso do suspense), mas em quaisquer situações, o "mundo da tela", esta força centrípeta forjada enquanto imagem cinematográfica, composição que associa o contorno do quadro a uma qualificação de imagem, suscitando assim uma geometria do tema, estimula uma relação que avança enquanto identificação, o que inclui a instauração, no espectador, do conflito entre adesão e estranhamento frente à imagem cinematográfica. A imagem-identificação, nestes termos, é a imagem-tensão.

Todas estas seqüências demonstram um mecanismo sofisticado de construção do suspense, terreno onde a imagem do ritmo é a imagem-tensão, confinamento de lugares-personagens por meio de uma narrativa que prioriza a identificação visando o suspense, a situação-limite cujo nexo central é a tensão entre saber do perigo e ser impedido de qualquer controle, agudo tensionamento. Esse procedimento será crucial quando do tratamento da relação entre heroísmo e vilania, pois a desão do espectador mediante o necessário e elaborado processo de identificação, implicará em sua entrada no jogo contraditório entre culpa e inocência que Hitchcock irá priorizar.

1.2. Identificação, Culpa e Inocência.

Numa introdução a um dos capítulos de seu livro dedicado aos artigos de Hitchcock, *Hitchcock por Hitchcock*, Sidney Gottlieb aponta que os vilões do diretor são complexos: “simpáticos, atraentes, cômicos e, acima de tudo, com uma cativante presença cênica”. (GOTTLIEB, 1998: 97).

As reflexões que se projetam sobre a trajetória do cinema, embora produzidas a partir de diferentes pressupostos teórico-metodológicos, têm em comum, porém, o reconhecimento de que a elaboração da figura do herói e do vilão apresenta uma característica recorrente nas tramas eleitas e nas correspondentes narrativas cinematográficas, característica construída, muitas vezes, a partir de um pressuposto muito preciso: aquele de um *páthos* que atravessa a identificação do espectador com a figura do herói. Entretanto, se por um lado esse pressuposto pode fundamentar a constituição de diferenças narrativas que buscam, sobretudo, ampliar a participação do espectador, conformando uma identificação com diferentes personagens, por outro lado trata-se de um pressuposto situado num complexo movimento de elaboração da figura do herói e do vilão, assim como da relação entre os mesmos.

Há de fato um notável campo de mediações aí implicado. Fundamentalmente a partir do Romantismo, a crença na existência de indivíduos com aptidões excepcionais, capazes de conduzir toda uma coletividade para um caminho de crescente “progresso”, de crescentes superações de obstáculos até a “plenitude” de sua vida social, está muito ligada a contextos muito precisos: esse movimento de natureza filosófica, literária e artística floresceu num contexto econômico-político que estimulou a convergência de reflexões nessa direção. De fato, o final do século XVIII é um momento de ampliação das bases iluministas, cujos discursos colocam a “razão”, constituída sob diferentes rubricas, no plano dos fundamentos da “liberdade” econômica, política e cultural. Num momento em que o capitalismo avança sobre e por meio de diferentes instituições, num processo onde são produzidas reelaborações de práticas e noções de Estado, de Igreja etc., a prioridade do “empenho humano” produzirá, simultaneamente, portanto, um imenso leque de reflexões na Filosofia, na Literatura e na Arte. Todo o século XIX ampliou enormemente os discursos sobre o herói e, nestas circunstâncias, forjou a renovação de uma filosofia sobre o herói, de uma literatura cuja estrutura narrativa compunha um mundo a partir do vértice do herói, um período que constituiu, enfim, a renovação de uma arte que passa a

evidenciar-se enquanto êxtase de prazer e dor, de danação e de glória, cujo ápice “supremo” irá coincidir com a realização daquele herói, clímax e chegada à generalidade de uma sociedade “plena” e “livre”. A esse propósito, é sugestivo o pensamento de Eisenstein sobre a dificuldade de “precisar onde termina o fascínio pela nobreza do herói (momento psicológico) e onde começa a sua sedução pessoal (isto é, sua ação erótica sobre o espectador)”. (EISENSTEIN. In: XAVIER. 2003: 190, parênteses do autor).

O Cinema, ao surgir no final desse século, irá processar tais particularidades estéticas de diferentes maneiras, incorporando-as em grande parte na elaboração de suas estruturas narrativas e na composição de seus eixos temáticos. A paródia burlesca, porém, foi tomada igualmente como importante referência para o cinema, ao transformar o nobre em vulgar e o vulgar em nobre, e enquanto aos heróis são atribuídos propósitos mesquinhos e vulgares, aos vilões são endereçados objetivos elevados. O crítico teatral S. Levman, citado por Eisenstein, por exemplo, em artigo na revista *Espectador Proletário*, no número 6 de 1924, anota o seguinte: o programa teatral do Proletkult “vai de um extremo ao outro; rejeitando o gênero baseado nas emoções fortes, nos sentimentos e no naturalismo, atirou-se à palhaçada, à bufoneria, ao burlesco”. (EISENSTEIN. In: XAVIER, 2003: 188, nota 1). O “cinema clássico”, particularmente o hollywoodiano, ampliou a incorporação do herói mediante diferentes matizes, como o herói de atributos físicos e morais “louváveis”, e o anti-herói que, embora não apresentasse aqueles atributos, era capaz da realização de sua “missão”. Ou ainda o herói que combinasse parte de tais características.

No cinema *noir*, a figura do herói, freqüentemente ambivalente, é uma figura dividida: detetives que são tanto homens determinados e viris quanto frágeis e sentimentais. Via de regra, contudo, o herói é a expressão da realização do “bem”, contra quem todo tipo de vilões se volta, expressão do “mal” que ronda e põe em risco a trajetória do herói e da sociedade por ele representada. A constituição da hoje clássica narrativa norte-americana foi profundamente balizada por tais parâmetros, o que implicou muitas vezes a presença de um maniqueísmo que permitia lastrear a relação entre heróis e vilões, opondo por isso “bem” e “mal”, louvável e condenável, inocente e culpado. O *Star System* foi favorecido por tais parâmetros e procurou, no plano de uma indústria em expansão, ampliar as potencialidades narrativas correspondentes.

Hitchcock disse a Truffaut que “quanto mais forte for o mal, mais encarniçada será a luta e melhor será o fim”. (TRUFFAUT, 1987: 236). Seus filmes, e não apenas os de sua fase norte-americana,

apresentam particularidades importantes quanto a esta questão, expressando uma dinâmica entre culpa e inocência de uma maneira específica e recorrente: freqüentemente, no caso do “herói”, não está presente apenas uma luta do personagem “inocente” para provar a falsidade da culpa que lhe é atribuída, mas, *simultaneamente*, a presença de um sentimento de culpa nesse mesmo personagem, o que instaura no mesmo um conflito entre culpa e inocência, uma tensão com a qual o espectador tenderá a se identificar, uma identificação não apenas com o personagem dividido, mas com circunstâncias que irão impelir o mesmo para uma saída, nem sempre a menos dolorosa. No caso do “vilão”, o sentimento de arrependimento que o mesmo irá desenvolver a partir de suas atitudes acabará por levá-lo a ações que serão decisivas na trama, atitudes que irão ensejar, no espectador, a tendência de um sentimento de piedade que, por sua natureza, irá suavizar a vilania desse personagem. Aspecto central na obra de Hitchcock, a eleição dos temas e o desenvolvimento das tramas, nestes termos, estão intimamente associados a um *leitmotiv* da estética de seu cinema. É a instauração desse confronto entre culpa e inocência, num mesmo personagem, que será priorizado na condução das tramas, mediante uma interdeterminação dialética entre culpa e inocência aqui compreendida nos seguintes termos: os personagens tomarão tanto as atitudes que os condenam quanto aquelas que os inocentam e, nesse processo, a intensificação do conflito entre essas atitudes conduzirá a um desconforto crescente nos personagens, numa luta entre seguir uma atitude ou outra, até o ponto em que tomarão decisões que, simultaneamente, tanto os inocentará como os condenará. Por um lado, as atitudes heróicas são também praticadas pelo vilão; por outro, as vilanias são também praticadas pelo “herói”. O recorte das tramas e dos roteiros irá priorizar esses pólos opostos e em conflito, e a resolução estética de Hitchcock irá eleger a construção de imagens que sintetizem esse “mal-estar” com o qual o espectador terá de lidar no processo de identificação com personagens e situações. A elaboração do suspense de Hitchcock está intimamente associada à observância e ao desenvolvimento desse confronto entre culpa e inocência.

Em *O Pensionista*, de 1926, Joe, a despeito de estar perdendo sua noiva para Jonathan, um inquilino que é suspeito de assassinato e injustamente perseguido, procura desesperadamente ir ao socorro de seu oponente, que está na iminência de ser linchado pela multidão. Ao conseguir salvar Jonathan, apesar de ver sua noiva acariciar o ferido, Joe se alivia.

(11)



Em *Chantage e Confissão*, de 1929, Alice, a personagem

involuntariamente assassina (11), fica dividida entre entregar-se à polícia e silenciar-se. Seu percurso pelas ruas de Londres é recortado por um incômodo quase insuportável pelas imagens de mãos nas ruas, que sugerem seu mal-estar. A seqüência final na delegacia de polícia é a explicitação máxima da personagem dividida: seu namorado e o chefe de polícia celebram a descoberta do suposto assassino, mas ela lança um riso forçado e incômodo, enfatizado pela imagem do quadro encontrado no apartamento do morto: a figura masculina do quadro, mediante o detalhado recorte narrativo que aciona o ponto de vista incômodo da personagem, é a imagem do sarcasmo sobre Alice, identificada por tal riso incômodo, marca de um conflito insuperável com o qual o filme termina. O quadro é levado por um funcionário e a porta se fecha, silenciando para sempre um segredo do casal. A porta de vidro fechada deixa Alice e o espectador na confluência de uma identificação que termina como confronto: o desconforto da culpa. Rohmer e Chabrol apontam uma outra inflexão:

“Vítimas e algozes se alternam de seqüência em seqüência: o algoz se torna a vítima, a vítima o algoz. Na mesma cena, às vezes numa única tomada, as posições morais dos protagonistas se alternam. Tomemos, por exemplo, a curta cena entre o chantageador e o detetive: este está à direita; então, quando para salvar sua noiva o detetive por sua vez sugere uma ignóbil barganha ao chantageador, ele se coloca à esquerda de quadro. A posição dos personagens expressa seu relacionamento. Este toque é realmente 'puro Hitchcock'”. ROHMER – CHABROL. 1980: 22).

Os autores referenciam ainda a “famosa noção de 'transferência' de culpa” no filme:

“(...) que vemos expressa aqui pela primeira vez na montagem paralela, mostrando, por um lado, a fuga desesperada do chantageador da polícia e, por outro, séries admiráveis de *close-ups* da verdadeira assassina, prostrada em remorso e súplica”. (ROHMER – CHABROL, 1980: 23).

Trata-se de uma das seqüências finais: a fuga do suspeito pelo Museu Britânico é conduzida por uma montagem paralela importante, na medida em que o rosto aflito de Alice é contraposto ao perseguido, contraposição-síntese do confronto entre culpa e inocência. Mais precisamente, porém, o que temos é a culpa em endereços simultâneos: o chantageador é culpado mas, simultaneamente, redimido por outra culpabilidade, a de Alice, que é culpada pelo assassinato, ainda que não tenha sido premeditado.

Janela Indiscreta constitui um exemplo da complexa inflexão da plasticidade do quadro cinematográfico consubstanciada na janela-olho de Jeff, janela que observa e será observada, aparato que constitui a movimentação de todos, “enquadrados” em suas “virtudes” e em seus

“vícios”, quadro cinematográfico que, expressão de um olhar, é por isso o “desvio” de atitude, porque expressão de uma escolha (enquadrar é escolher e implica no arcar com todas as consequências deste ato). Rohmer e Chabrol, numa anotação bem diferente, colocam o seguinte, a propósito deste filme:

“Se em algum momento a palavra metafísica pudesse ser utilizada sem receio sobre algum filme de Hitchcock, certamente seria sobre este. Mas este não é apenas um trabalho reflexivo, crítico, no sentido kantiano da palavra. Esta teoria do espetáculo implica uma teoria do espaço, e esta por sua vez implica uma idéia moral que necessariamente - apoditicamente, como é dito na filosofia – deriva desta”. (ROHMER – CHABROL, 1980: 124).

A ênfase que observamos é outra: trata-se de uma estética delineada para a construção de um personagem em “seu desvio”, em “sua escolha”, e que fará com que os personagens paguem pelo preço de suas escolhas. O que temos é uma narrativa voltada para a sedução do olhar espectral pela janela cinematográfica de Jeff (e temos então o prazer do olhar), seja “enquadrado” por meio de um processo de identificação da “virtude” e do “vício”, com o que é condenável e com o que não é. A sequência na qual Thorwald entra no apartamento de Jeff expõe esse confronto entre “virtude” e “vício” de modo nítido: sua assustadora aparição, sublinhada pelo escuro da sala que emoldura um rosto sobre o qual incide uma luz reveladora de suas intenções, encontra, porém, um contraponto em sua própria fala. O ator Raymond Burr compõe uma voz rouca e contida, e embora assassino, tem no tom de sua voz a expressão de vítima de um *voyeur* – Jeff. Thorwald quase suplica para que Jeff quebre o silêncio para suas perguntas. Hitchcock contrapõe Thorwald e Jeff, e deixa-os inicialmente distantes na sala. A voz rouca e contida de Thorwald busca por esclarecimentos. O silêncio inicial de Jeff é de uma crueldade exemplar. Seu silêncio é o de um *voyeur*, de alguém que invadiu outrem e teve prazer em fazê-lo. Somente o feroz ataque de Thorwald vem sobrepor-se à culpa suavizada do assassino e à inocência culpada do *voyeur*. Rohmer e Chabrol colocam precisamente o seguinte: “‘O que você quer de mim?’, pergunta o assassino, atribuindo a razão para a investigação do fotógrafo ao mais deplorável motivo, chantagem – um motivo que é, entretanto, menos deplorável do que o verdadeiro motivo: curiosidade sem propósito algum”. (ROHMER – CHABROL, 1980: 128).

Ismail Xavier igualmente aponta esta questão:

“Na superfície, trata-se de fazer justiça, prender o criminoso; mas o movimento mais fundo é a construção de Thorwald como um duplo, aquele que comete um crime simbolicamente no lugar do *voyeur*, para o prazer do *voyeur*, e salva-o da culpa”. (...) Presente a preocupação moral, a culpa é tema reiterado nas conversas ao longo do

filme, quando se discute privacidade, invasão e direitos, quando se discute a vida sexual; ela está sempre pontuando o movimento obsessivo de Jeff em direção à efetiva transgressão da lei, da bisbilhotice à dissecação de privacidade, da invasão de domicílio à usurpação das tarefas da polícia. Jeff transgredir, mas a ação de Thorwald, também nesse nível, salva-o, pois a confirmação do crime redime, em *Janela Indiscreta*, todos os excessos da caça ao suspeito". (XAVIER, 2003: 77).

A expressão mais notável da resolução imagética da trama, porém, está no acionamento da culpa e da inocência num mesmo personagem, a síntese do confronto. A imagem de Jeff é uma inocência forjada em sua própria culpa, e de uma culpa forjada por uma inocência suspeita. Inocência culpada, culpa inocente: o personagem é a unidade dessa contradição. Mladen Dolar observa que "todos os filmes hitchcockianos são centrados em torno de um evento traumático que envolve um confronto entre o sujeito e o seu desejo (na forma mais pura com aquele 'O que você quer?' no final de *Janela Indiscreta*), (...)". (DOLAR. In: ZIZEK, 2000,132). O confronto expõe, contudo, na imagem do desejo *voyeur*, a essência contraditória que o próprio desejo de Jeff exprime.

No plano da identificação, a tensão entre culpa e inocência estará incorporada nesse processo de constituição do suspense, já que o sentimento de ansiedade do espectador em relação ao personagem que corre perigo será ampliado ou suavizado também na proporção do tensionamento entre culpa e de inocência do mesmo. Não por acaso, o núcleo do suspense é, também, tensão.

No cerne desse confronto está uma redefinição da relação entre heroísmo e vilania. Os pólos desse conflito, nos filmes de Hitchcock, não estão instaurados, portanto, em termos maniqueístas: ainda que as figuras do herói e do vilão estejam presentes, as identidades da culpa e da inocência são endereçadas, simultaneamente, ao "vilão" e ao "herói". Isso significa que tais figuras são, por isso, requalificadas, com a luta entre culpa e inocência sendo travada tanto pelo vilão quanto pelo herói e, no desenvolvimento dessa luta, a redefinição dos rumos da ação. Rohmer e Chabrol, ainda sobre *Janela Indiscreta*, observam o seguinte:

"Este filme é um dos que melhor ilustra a fundamental virtude da moralidade hitchcockiana: *exigência*. Não podemos ser duros o suficiente conosco – tal é a lição. O Mal não se esconde apenas sob a aparência do Bem, mas em nossos atos mais banais e inocentes, aqueles que pensamos não possuírem significação ética, aqueles que em princípio não envolvem responsabilidade. Os criminosos nesse universo só são atraentemente retratados de modo que possam melhor denunciar o Pilatos, que de uma maneira ou de outra, todos somos".

(...)

"Hitchcock pode ser um moralista, mas não há

nada de moralizador nele. (...) Seu papel é somente iluminar a situação e deixar todos tirarem suas próprias conclusões. E então também, esta culpa que ele é tão habilidoso em trazer à superfície é talvez menos de uma ordem moral do que metafísica. É, como dissemos – e não hesitemos em repeti-lo – parte de nossa natureza, a herança do pecado original”. (ROHMER – CHABROL, 1980: 128).

À parte o recorte metafísico sustentado pelos autores, sua perspicaz análise já observa esse confronto. A identificação do espectador não será simplesmente, assim, com o culpado *ou* com o inocente, identificação que seria marcada pelo tom maniqueísta das narrativas, ou, em outros termos, simplesmente com o agressor *ou* com o agredido. A identificação é uma curvatura narrativa na direção de construir o conflito num mesmo personagem. Bergala, a esse propósito, aponta uma ambivalência do espectador perante o agressor e o agredido, mas seu pressuposto não considera a possibilidade de que um mesmo personagem possa ser simultaneamente agressor e agredido. Bergala coloca o seguinte:

“A perda de vigilância do espectador inclina-o a poder simpatizar, por identificação, com qualquer personagem, contanto que a estrutura narrativa o conduza a isso. Para dar um exemplo célebre, Alfred Hitchcock conseguiu várias vezes (*Psicose*, 1961; *A Sombra de Uma Dúvida*, 1942) fazer com que seu espectador se identificasse, pelo menos parcialmente, com um personagem principal *a priori* totalmente antipático: uma ladra, o cúmplice do crime de uma jovem mulher, um assassino de viúvas ricas etc.”. (BERGALA. In: AUMONT, 2002: 266).

Diremos, porém, que os mecanismos narrativos utilizados por Hitchcock colocarão em movimento, frequentemente, o processo de identificação nos termos de um não maniqueísmo. Bergala reconhece o “caráter fluido, reversível e ambivalente do processo de identificação no cinema” (BERGALA. In: AUMONT, 2002: 271). Mas aponta que, “(...) em uma cena de agressão, por exemplo, o espectador vai se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor (com um prazer sádico) e com o agredido (com angústia)”. (BERGALA. In: AUMONT, 2002: 271). Novamente, será preciso atentar para a freqüente negação do maniqueísmo no cinema do diretor. Frequentemente, o agressor é o agredido e o agredido, agressor.

“No cinema, onde as cenas de agressão, físicas ou psicológicas, são freqüentes, trata-se aí de um recurso dramático de base, que predispõe a uma forte identificação, e o espectador vai muitas vezes se encontrar na posição ambivalente de se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor e com o agredido, com o carrasco e com a vítima. Ambivalência cujo caráter ambíguo é inerente ao prazer do espectador nesse tipo de seqüência, quaisquer que sejam as intenções conscientes do diretor e que está na base do fascínio exercido pelo cinema de terror e de suspense; cf. o sucesso de filmes como *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1961), ou, mais recentemente, *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott (1979)”. (BERGALA. In: AUMONT et alii, 2002: 248).

Veremos que o “fascínio” ao qual Bergala faz referência diz respeito, contudo, a uma “ambivalência” muito mais profunda, porque colocada igualmente no seio de um mesmo personagem: o sentimento de arrependimento do vilão, por exemplo, será situado por uma narrativa que irá buscar a formação de um sentimento de aproximação no espectador, suavizando a condenação ao vilão. Mas como é no vilão, freqüentemente, que essa ambivalência está, o espectador tenderá a se identificar igualmente com essa ambivalência. A construção da narrativa de Hitchcock está intimamente associada à exposição e à condução desse conflito.

Tomemos *Correspondente Estrangeiro*, de 1940. Baseado na obra *Personal History*, de Vincent Shean, tem roteiro de Charles Bennett e Joan Harrison. A trama está centrada na véspera do início das hostilidades do que viria a ser a Segunda Guerra Mundial. O jornalista Johnny Jones (Joel McCrea) é escalado para viajar à Europa e colher informações de um governante holandês, o Sr. Van Meer (Albert Bassermann), signatário do “Pacto Holandês” com a Bélgica. A missão de Jones é obter de Van Meer o conteúdo do Pacto. Há o presidente do Partido Paz Universal, Stephen Fisher (Herbert Marshall), que estaria trabalhando junto de Van Meer para evitar a guerra na Europa. No decorrer da missão, Jones se apaixona pela filha de Fisher, Carol (Lorraine Day). O verdadeiro Van Meer é raptado por Fisher que, posteriormente, é revelado como um espião nazista disfarçado, e que precisa obter uma informação de Van Meer acerca de uma cláusula não escrita, a cláusula 27, que poderia ser bastante valiosa para os nazistas. Com a ajuda de Carol e de um amigo dela, Scott (George Sanders), Jones finalmente consegue, em meio a várias perseguições, salvar Van Meer e provar para as autoridades o envolvimento de Fisher.

É no vilão Fisher que o confronto entre culpa e inocência é especialmente polarizado. A *performance* do personagem é, desde sua primeira cena, cuidadosamente construída. Fisher é composto como um homem educado e elegante. O rosto de Fisher está no centro do quadro, de frente para a câmera, de modo que seu olhar investigativo e irônico seja evidenciado. O personagem é mantido num nível de descrição suficiente para ser notado e, simultaneamente, insuficiente para levantar suspeitas do espectador. Essa elaboração inicial de Fisher irá torná-lo rapidamente “familiar” ao espectador, cuja participação perante as posturas do personagem será renovada mediante uma identificação que será intensificada justamente na mesma medida do comprometimento de suas ações. Procedimento narrativo que constitui um influxo necessário

para o fortalecimento da identificação, trata-se de estimular um sentimento de simpatia pelo personagem. Fisher é igualmente um pai devotado à filha, Carol. No Hotel Savoy, a câmera em *travelling* acompanha o caminhar descontraído de Carol com seu pai: o encontro com a filha é sintetizado muito mais nos olhares do que no diálogo.

É nesse movimento narrativo que a identificação do espectador está sendo forjada, e é esse processo de identificação que sofrerá, mais adiante, o impacto de uma revelação: somente aos quase cinquenta minutos de filme o envolvimento de Fisher com o seqüestro de Van Meer é revelado ao espectador, mas não aos outros personagens centrais. A estratégia do suspense começa a tornar-se mais visível: um dos subordinados de Fisher na operação, Krug, o está aguardando em uma sala. A câmera enquadra Krug em plano médio e, à entrada de Fisher, desenvolve uma panorâmica não diretamente até o personagem: antes se detém sobre sua sombra, para depois aproximar-se do personagem, sombra de sentido particularmente sinistro, pois a mesma se aproxima justamente de um indivíduo sobre quem o espectador já está informado acerca de seu comprometimento com o seqüestro. Sombra revestida de uma “corporeidade” sinistra que a ela, até então, Fisher não poderia corresponder. A revelação do envolvimento de Fisher nos leva à identificação com o centro do conflito, agora plenamente revelado: por um lado Fisher é poupado, inocentado, pois se mostra um pai carinhoso e atencioso; por outro, sua atitude de espião o condena. E, na medida em que o espectador é privilegiado como “detentor de um saber” fundamental, o suspense será ampliado.

Mas uma vez que a vilania de Fisher é revelada ao espectador, Hitchcock volta a apontar o personagem para outra direção: na seqüência onde fala a Jones, Hitchcock faz então o primeiro *close* de Fisher, que tem seu olhar orientado em direção à câmera, olhar disperso, como que num estado de transe. Sua fala soa, entretanto, como um momento de lucidez. Referenciando as pessoas por trás do que afirma ser o assassinato de Van Meer, Fisher diz: “Essas pessoas são muito mais perigosas. São fanáticas. Têm um amor doentio pelo país e indiferença pela vida humana. São dissimuladas. Inescrupulosas e... motivadas”. Fisher então “volta a si”. Aqui está posta, pela primeira vez no filme, a dinâmica do conflito vivido pelo personagem. Imagem confessa do ser dividido. O confinamento de seu rosto despeja a revelação-solidão do conflito mais íntimo e agora ampliado, imagem ampliada do rosto, *close* segregador que, simultaneamente, é a imagem de um olhar de inclinação simpatizante. Ainda assim, se por um lado o sentimento de simpatia por Fisher é alimentado, por outro Hitchcock joga

a vilania do personagem de encontro ao seu lamento pela condição de ser vilão, e esse conflito da trama é vértice narrativo sagaz: Hitchcock irá alternar o desconforto do personagem, com a sua vilania, pois Fisher trama a eliminação de Jones.

O diretor volta, então, a intensificar o conflito em Fisher: ao perceber que sua filha está envolvida com Jones, tem o impulso de ir atrás de Jones e de Rowley, o homem contratado para eliminá-lo, para tentar reverter a situação, mas, amargurado, percebe que é tarde demais (12). O grau quase insuportável do conflito do personagem se configura no avanço de corpo em direção à porta, onde a câmera o espera imóvel, num dos momentos de maior força visual da trama, porque aflição muda e confinada, mas simultaneamente gritante e expandida.

(12)



Está radicalizado o desconforto do personagem, pois sua vilania entra em choque com o sentimento de proteção que ele quer preservar. A elaboração narrativa do conflito vivido por Fisher, de sua subjetividade angustiada e angustiante, qualifica a simultaneidade entre a imobilização do personagem e a intensa velocidade de sua emoção.

Na seqüência do avião, Fisher resolve, então, contar tudo à filha. Os diálogos foram escritos por J. C. Bonnardot:

“Queria que visse as coisas um pouco pelo meu ponto de vista. Pode vir a ajudá-la...mais tarde. Primeiro, quanto a você. Precisei enganá-la. Não quis envolvê-la por você ser inglesa, metade inglesa. Eu não sou, só tenho o sotaque. Lutei pelo meu país de um modo muito difícil. Às vezes é mais difícil lutar sem honra que abertamente. E usei os métodos de meu país porque nasci com eles. Não pretendo dizer isso à corte marcial. Estou dizendo para minha filha, a quem amo muito. E diante de quem estou muito...envergonhado. Suas palavras significarão mais do que o veredicto, minha querida”.

A fala de Fisher revela por si o fundamento de seu mal-estar; imagem em campo-contracampo, partindo a unidade entre Fisher e sua filha, que ouve com pesar as declarações do pai. O tratamento da história, mesmo no contexto em que o filme foi produzido - a Segunda Guerra Mundial já estava em curso - evita a simplificação no recorte do "inimigo". Após a espetacular queda do avião, quando os destroços são insuficientes para suportar todos, Fisher, então, sem que sua filha perceba, comete o suicídio lançando-se ao mar, num acompanhamento musical que sublinha seu sacrifício heróico. Não temos a imagem de Fisher lançando-se ao mar. Elipse notável da morte, ato heróico porque preservação dos sobreviventes, a submersão de Fisher fará emergir o desconforto dos demais: após o resgate por um navio americano, Jones afirma que não acusará o pai de Carol, completando: "No final, ele morreu como um herói para nos salvar. Devo estar delirando. Mas o que importa é que ele era o pai dela. Não vou bancar o Judas para...". Carol entra no recinto, e ouve a declaração de Jones. Ela lhe agradece, e diz:

"Quero que conte tudo. (...) Não quero que proteja meu pai. (...) Johnny, meu pai lutou pelo país dele, do modo dele. Não foi certo, mas foi difícil. E eu tenho que lutar pelo meu país, do modo difícil".

O filme, lançado num momento anterior ao envolvimento dos Estados Unidos na guerra, apesar do ufanismo norte-americano enfatizado no final, mediante uma fala de Jones numa rádio em Londres, expressa uma condenação nuançada do vilão Fisher. No final, temos a "vitória" do ato "heróico" conduzido pelo "vilão" Fisher, ato que suaviza sua "vilania". Superação provisória porque o que está posto, de forma muito aguda, é a identificação do espectador com um desconforto: o ato heróico final foi obra de um vilão. A ausência de seu corpo, enunciação de sua morte, está corporificada cinematograficamente como atitude heróica: a imagem "ausente de Fisher" (o enquadramento da asa do avião sem ele) pesa intensamente sobre os outros. Se, por um lado, no plano diegético esse é o desconforto dos sobreviventes, por outro o "privilégio" do espectador, ao ter antecipada para si a ação heróica antes que os personagens o saibam, é também o seu mal-estar: o ato heróico maior só pode ser compartilhado se nos irmanarmos do vilão: a imagem de Fisher é a imagem da contradição. Hitchcock, numa entrevista a Peter Bogdanovich, afirma, a propósito de Fisher: "Procuro sempre criar vilões diferentes, sem opor-lhes bigodes pretos. Sente-se simpatia por ele no final, mas ele é a causa de todos os problemas". (BOGDANOVICH, 2000). A construção do ponto de vista, nesse filme, ao celebrar um

observador/espectador privilegiado, obriga-o a se identificar com aquele personagem dividido e, portanto a “vivenciar” a tensão entre a identidade da culpa e a identidade da inocência num mesmo personagem: todo o heroísmo de Fisher não teria tamanho alcance sem sua elegante vilania.

A envergadura dos personagens é o sentido de sua natureza contraditória, elaboração estética que persegue o personagem dividido. Esse olhar narra um personagem que é a mais imediata expressão da inocência mas, simultaneamente, a expressão mais contrária disso.

Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, Hitchcock dirige outro filme no qual o confronto entre culpa e inocência é sublinhado, com destaque novamente ao nazismo. Trata-se de *Um Barco e Nove Destinos* (1943). A obra original é de John Steinbeck, na qual baseou-se o roteiro de Jo Swerling. Filme que foi detalhadamente desenhado em *storyboard* e que, segundo Auiler, apesar de ser lendário o uso que Hitchcock fazia dos *storyboards*, era muito raro que um filme seu fosse inteiramente assim desenhado (AUILER, 1999: 293), apresenta a trama sobre um grupo de pessoas que procura sobreviver num bote salva-vidas em alto-mar, após o naufrágio de seu navio. A ação tem início com uma única sobrevivente no bote, Constance Porter (Tallulah Bankhead). Aos poucos, outros sobreviventes sobem à embarcação. O último a ser resgatado do mar é um marinheiro nazista, Jerry Willi (Walter Slezak), tripulante do submarino que havia afundado o navio americano, e o único apto a conduzir o barco. O conflito entre os mesmos se aprofunda na mesma proporção do aumento das severas condições às quais estão expostos, com a conseqüente morte de alguns, e na mesma proporção das posições frente ao nazista, que se radicalizam a ponto de ser tomada a decisão de eliminá-lo, seguida de uma atmosfera de arrependimento. A trama se fecha com o grupo remanescente sendo resgatado por um navio norte-americano. Nesse filme, a tonalidade dos conflitos entre culpa e inocência é centralizada nas atribuições de condenação e de absolvição a um personagem: o alemão nazista.

Vejamos como Hitchcock constrói a personalidade de Willi (13):



Enquanto inicialmente os diferentes sobreviventes são vistos no mar à distância e resgatados em seguida, o aparecimento de Willi ocorre de maneira particular: um dos sobreviventes vê surgir a mão de um homem na borda do barco, seguida por outra. A imagem das mãos em *close* compõe, ainda que em poucos segundos, uma atmosfera de expectativa. Ora o alemão é condenado, ora inocentado: enquanto Kovac (John Hodiak) condena sua procedência, Smith (William Bendix) - o homem com a perna ferida - afirma que “ele não tem culpa por ter nascido alemão”, ao que o primeiro lhe responde: “nem uma cascavel, mas isso não a torna um rouxinol”. Constance discorda: “Ele não pode partir em pleno oceano”. (...) “Ele estava obedecendo ordens. Nosso cargueiro era inimigo. Estamos em guerra”. Outro personagem, o empresário Charles S. Rittenhouse (Henry Hill), afirma a Kovac, defensor da idéia de jogá-lo ao mar, que “se o ferirmos, seremos culpados das mesmas táticas pelas quais o odeia”. Diferentemente de *Correspondente Estrangeiro*, neste filme Hitchcock deixa claro desde o início, ao espectador e aos personagens, a identidade do nazista, ainda que suas intenções malévolas só sejam reveladas mais à frente. A partir deste procedimento, o recorte narrativo será o de lançar, aos diferentes personagens, o frágil suporte dos julgamentos que condenam ou absolvem Willi.

(14)



A seqüência da morte de Willi é particularmente exemplar da radicalização dos conflitos: Hitchcock posiciona a câmera à distância (14), de modo a enquadrar o grupo pelas costas, que parece estar abatendo um animal: a imagem do linchamento é ao mesmo tempo uma condenação do grupo. O golpe fatal, com Willi já no mar e tentando segurar-se na borda do bote, é desferido por Rittenhouse, que o golpeia violentamente. No livro *Hitchcock Diálogos com Truffaut*, há uma passagem esclarecedora: Truffaut diz: “O filme não é apenas psicológico, por vezes também é moral; por exemplo, no fim os personagens vão linchar o alemão, e o grupo é mostrado de longe, de costas. É uma visão bastante repulsiva, penso que deliberadamente...”. Hitchcock completa: “Sim, são como uma matilha de cães”. (TRUFFAUT, 1987: 116). A identificação é construída nessa oscilação entre a absolvição do grupo, ao eliminar um assassino, e a sua condenação, evidenciada no linchamento. Condenação que se manifesta igualmente no profundo arrependimento dos personagens, arrependimento que, por sua vez, suaviza o mal-estar de todos. Rittenhouse: “eu só lamento ter me juntado aos assassinos”. A culpa, portanto, é arremessada para várias direções, nunca sendo sedimentada em nenhum personagem, mas nunca deixando de ser endereçada simultaneamente a todos, que apresentam seus motivos para, em parte, buscarem o reconhecimento, a legitimação de seus atos.

Toda a trama é atravessada por uma não acomodação da culpa e da inocência, arremessadas a todos simultaneamente, narrativa do incômodo em personagens que no final sobrevivem, mas que arrastam a convivência conflituosa entre seus heroísmos e suas vilanias. Rohmer e Chabrol, a propósito do filme, apontam o seguinte: “(...) qual de nós age corretamente? Onde está o crime? Onde está a retidão de caráter? Onde está a verdade? Onde está o erro?”. (ROHMER – CHABROL. 1980: 75).

A atenção à postura moral dos personagens é de uma construção narrativa sutil, mas não menos enfática, em relação aos personagens centrais. Embora sejam mantidos como vítimas, os personagens são igualmente alvo de ataques da narrativa. Na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais*, de 1956, o conflito entre culpa e inocência surge em diferentes momentos. Hitchcock sublinha este ponto, inicialmente, ao questionar a postura do casal central. O tom irônico do próprio casal tende tanto a evidenciar quanto a suavizar seus comprometimentos, já que brincam com o que se configura como o verdadeiro fundamento de seus prazeres e, nesse sentido, reconhecem mas zombam de seus comprometimentos. Os diálogos do casal, na seqüência do passeio por Marrakech, são reveladores, pois denunciam seus prazeres obtidos às custas, via de regra, do sofrimento e das despesas dos pacientes de Ben, o que coloca em questão a legitimidade do passeio. Hitchcock centra a ação justamente num momento de descontração do casal - o mercado de Marrakech - o que realça o comprometimento de seu lazer.

Prazer e sofrimento, retidão de caráter e condenação. Se o recurso aos contrários se constitui enquanto aspecto narrativo de uso bastante generalizado no "cinema clássico", em Hitchcock, entretanto, ele está voltado, neste caso, à importância que a relação entre culpa e inocência assumirá ao longo da trama. Nesse filme, novamente, a tensão entre culpa e inocência irá corresponder a um processo de interação que irá forçar os personagens, que vivem tal tensão, a ações decisivas para a trama, justamente porque o desconforto desse conflito irá pressionar os mesmos a tomarem atitudes extremas. Não por acaso, o que os coloca no centro decisório da ação é justamente o confronto que é agudizado não apenas pela trama, mas pela narrativa eleita pelo diretor, de compor situações-limite priorizando recursos *visuais*.

Após a morte de Bernard, a polícia conduz Ben e Jo para a delegacia, já que a suspeita sobre o casal aumenta: a conversa no ônibus, a chegada de Bernard acompanhado de uma mulher no restaurante onde Ben e Jo estão, a revelação de Bernard ao ouvido de Ben momentos antes de morrer. Na seqüência onde Ben dá seu

depoimento na delegacia de polícia, ele é acusado de colaborar com Louis Bernard, já que o mesmo confiara a Ben o sigilo da informação. Hitchcock realça a acusação ao construir um inspetor cínico e arrogante.

Mas é a identificação com a vilania dos Drayton que terá importância central na trama, especialmente devido à natureza contraditória dessa vilania: o casal é mostrado como misterioso, sobretudo a Sra. Drayton, que deposita um olhar inquisidor sobre Jo pelas ruas de Marrakech. Entretanto, quando os casais se apresentam no restaurante, os Drayton são mostrados de maneira extremamente simpática, particularmente a Sra. Drayton, que toma a iniciativa da aproximação. Os casais se juntam numa mesma mesa, e a atitude desajeitada de Ben ao procurar manipular a exótica forma de consumo da comida diverte sobretudo a Sra. Drayton, que responde de forma extremamente bem-humorada. A simpatia do casal não é dissimulada, mas legítima, o que levará suas vilanias a serem suavizadas ao longo da trama, particularmente no caso da Sra. Drayton.

Em outra seqüência, após o seqüestro de Hank, ela se mostra amável e protetora em relação ao menino, procedimento narrativo que já prepara o espectador para a posição central que será assumida pela personagem, na medida em que uma importante reviravolta será desencadeada por sua postura.

Quando um dos articuladores do plano de assassinato, após a tentativa frustrada no Royal Albert Hall, sugere que o menino seja eliminado, ela reage com claro sentimento de angústia. A partir desse momento, será explicitada, na personagem, uma forte aflição pelo garoto.

Ainda na embaixada, a Sra. Drayton, aflita, aguarda o momento em que Hank será levado. Hitchcock mantém a identificação com a personagem com a câmera que acompanha demoradamente suas reações aflitas, e sua movimentação ansiosa no quarto. Hank ouve o canto de sua mãe e, na tentativa de sair em seu encontro, diz isso à Sra. Drayton. Então, para salvar o menino, ela tem a idéia de estimular Hank a assobiar a música que Jo está cantando na embaixada, alguns lances de escada abaixo, de modo a denunciar sua presença para a mãe. Ben segue o som e o encontra, para o alívio da Sra. Drayton. Imediatamente ela diz a Ben: “Leve o menino. Vá. Depressa!”. Ben se apressa, mas por um momento, volta-se para ela, desconcertado por sua atitude. Ela o apressa. É quando são impedidos pelo Sr. Drayton. Trata-se de uma narrativa que sublinha a postura contrária da Sra. Drayton, forjando uma personagem que está disposta a salvar o menino. O simples maniqueísmo é claramente rejeitado, enfatizando uma personagem que expõe suas contradições e, neste caso específico, uma relação centrada

numa personagem vilã, ainda que a vilania do marido prevaleça. Não se trata de um ponto isolado quer na trama, quer na composição de toda a narrativa, precisamente porque o confronto constituído numa mesma personagem levará a mesma a atitudes cujo significado será decisivo para o desenlace final. A identificação do espectador com essa tensão implica, portanto, no reconhecimento, por um lado, de uma vilã que sofre, que se penaliza com o sofrimento das vítimas e, ainda, na condição de quem sofre com a própria vilania; por outro lado, essa identificação é levada às pequenas descomposturas de Ben e Jo, ainda que o casal seja preservado no final.

Mas o tratamento desse conflito recebe ainda outras ênfases: em *Um Corpo que Cai* a equação entre culpa e inocência concentra, em Scottie, uma inflexão muito particular: a culpa que brota do íntimo do personagem é formulada a partir de uma impotência em salvar Madeleine, e não como fruto de um arrependimento por uma ação deliberadamente forjada. O personagem, inocente, é severamente castigado por um meio que lhe é particularmente hostil. Os ambientes claustrofóbicos frisam esse ponto: arrasado pela perda e pela sensação de culpa, Scottie vai a julgamento. Hitchcock constrói um juiz claramente propenso a levar os jurados a condená-lo. Os semblantes são ameaçadores, reforçados pelo enquadramento quase que exclusivamente de rostos. A narrativa reforça o estado deprimido de Scottie ao construir uma atmosfera opressora da sala de julgamento: embora o personagem não seja declarado culpado, o enquadramento geral da sala, tanto no início da sequência em *contre-plongée* quanto no final, em *plongée*, incorpora o teto, que parece pesar sobre todo o recinto, evitando qualquer sentimento de descontração tanto antes quanto depois do veredicto. Scottie, nesse momento, está duplamente abalado: por um lado não pôde vencer seu medo de alturas para "salvar" Madeleine e, por outro, está impossibilitado de resgatar sua perda. Sua não intencionalidade o inocenta, mas ao não evitar a "morte" de Madeleine, foi literalmente responsável, e é este conflito entre condenação e arrependimento que está instaurado no personagem. Carlos Melo Ferreira, em seu estudo sobre o cinema de Hitchcock, diz o seguinte:

"Ferguson/James Stewart é 'culpado' por ter se apaixonado pela mulher do amigo (a mão dele sobre a mão dela no apartamento), é 'culpado' por a ter deixado morrer, é 'culpado' de a tentar reconstruir noutro/o mesmo corpo, é 'culpado' por a ter deixado morrer depois de ser 'culpado' por a ter deixado apaixonar por si. Mas a sua 'culpa fundamental' é o amor louco da mulher, ou o ter adquirido, através de uma experiência mortal para outro, a doença das alturas. Conjugadas as duas culpas, resulta a violência e a insanidade, a inevitabilidade e a irrisão da culpa do protagonista. Como a de cada um de nós".

(FERREIRA, 1985; 95).

A imagem que integra a personagem dividida de Madeleine/Judy, a Judy que vive Madeleine, a Madeleine que embala Judy e a aproxima de Scottie, a Judy que vive o conflito entre a culpa da colaboração com Elster e o envolvimento com Scottie, duplo olhar da personagem: olhar da ambivalência entre prazer e dor, vilania e arrependimento, vértice potente da narrativa. A seqüência final (15):

(15)



Scottie força Judy a subir a escada da torre da igreja, desta vez subindo com ela. Judy não apenas quer evitar a torre, mas sofre com a insistência de Scottie, pois teme pela perda do amor que conquistou. Hitchcock compõe novamente o contraste: Judy é culpada por sua participação no crime, comprometimento evocado inclusive pelo preto de seu vestido. Entretanto, ela está profundamente arrependida. Fragilizada, implora pelo amor de Scottie que o nega: é "tarde demais". Esse sentimento contrastante é a radicalização de um universo narrativo que projeta uma plática elegante pela conformação de uma cruel inflexão. Todo o processo de identificação do espectador com os personagens centrais, sobretudo com Scottie, apaixonado pela primeira visão inesquecível, eternizada, de Madeleine no restaurante, e com as diferentes situações-limite, ganha nessa seqüência final um extremo: a identificação é tensão. A subida pela torre compõe toda a intensificação do extremo de culpa e de inocência, da ascensão e da queda, do desejo de redenção que só pode ser evidenciado por sua conjugação de um comprometimento tenso, de um comprometimento de Scottie e de Madeleine/Judy. A subida à torre é a identificação do espectador com a imagem em espiral, espiral/escada que é requalificada e expandida, concentrando o extremo entre prazer e dor, imagem consolidada na conjugação de vida e morte, de um renascimento sobre o qual o

personagem pagou com uma liberdade marcada.

A cena final (16) de Scottie compõe a identificação do espectador com um personagem que vive a contradição entre tensão e relaxamento:

(16)



As mãos e os braços que se abrem no alto da torre, constituem a imagem da liberdade de um personagem que se abre para a cura de seu medo e para superação de seu sentimento de dor, mas também de um personagem que abdica daquilo que se perdeu para sempre. A verticalidade plástica tem nesse final a composição do tensionamento entre elevação e queda, movimento de subversão da ordem, libertação pela ascensão num retorno sem volta que só pode ser possível pela queda do amor. A ilusão e a realidade da queda são o nexo entre perda e renascimento, liberdade que é também perda, libertação tardia, num movimento revolvido enquanto síntese tensa da liberdade reticente.

O procedimento de criar personagens que se dirigem diretamente para a condenação quanto mais procuram dela desvencilhar-se, assume ainda outra inflexão, como o personagem que não é exatamente “um exemplo a ser seguido”, em *Intriga Internacional*: Roger (Cary Grant). Com roteiro de original de Ernest Lehman, a história diz respeito a um publicitário, Roger, que é confundido com um personagem que não existe, pois que criado pelo serviço secreto americano para confundir espiões. Na fuga, o personagem acaba por se apaixonar por Eve (Eva Marie-Saint), que na verdade trabalha para o serviço secreto,

infiltrada no grupo dos espiões. Roger não é um vilão dividido como Fisher de *Correspondente Estrangeiro*, tampouco o Ferguson de *Um Corpo que Cai*, limitado por seus medos, mas é aquele que se vê envolvido numa trama que o incrimina enquanto, na mesma proporção, ele procura se livrar da culpa. O personagem não é construído no extremo oposto, como uma vítima inocente, mas tem um histórico que não é exatamente abonador. Após ser forçado por seus perseguidores a dirigir embriagado, Roger é levado pela polícia à delegacia. A incriminação já está dada pelo seu próprio estado de embriaguez e pelo carro que dirigia, um veículo roubado.

A construção da vilania do personagem Philip Vandamm (James Mason) segue novamente o princípio de negação de um indivíduo ostensivamente brutal, ainda que não tenha o perfil de alguém dividido. Hitchcock assim o define a Truffaut: "quis que o mau, James Mason (17), devido à rivalidade amorosa com Cary Grant em torno da personagem de Eva Marie-Saint, fosse um homem muito delicado e distinto. Mas, ao mesmo tempo, tinha de ser ameaçador, e tudo isso é difícil de conciliar. Então dividi o mau em três pessoas: James Mason, que era bom e delicado, o seu secretário, de ar sinistro, e o terceiro, o louro, o homem da mão rude e brutal!". (TRUFFAUT, 1987: 79).

(17)



A figura da mãe de Roger recebe uma conotação importante e inusitada (18): de mãe minimamente protetora ela não tem nada - ela o desaprova o tempo todo - e o procedimento narrativo de colocá-la em situações delicadas para o filho compõe uma trajetória na qual o elemento de contraste entre culpa e inocência tanto mais evidencia a

culpa quanto a inocência. Confronto decisivo para a trama, será uma elaboração decisiva da contradição que será dinamizada. Na seqüência de seu julgamento, sua mãe está presente. O juiz pergunta a seu advogado se considera Roger “um homem sensato”. À afirmativa do mesmo, sua mãe reage com um breve riso irônico. Não fosse a seqüência desenvolvida num tribunal, o peso da interferência da mãe já seria veredicto suficiente para a condenação, mas tal como foi elaborada, temos uma narrativa que se encarrega de colocar Roger ainda mais no risco de uma maior condenação. Em outra seqüência, quando Roger, sua mãe e policiais vão até a casa onde foi forçado a beber, sua mãe o desacredita o tempo todo, enquanto ele procura por provas da perseguição da qual é alvo. Ela inclusive lança olhares aos policiais que insinuem sua descrença em relação ao filho.

(18)



Trata-se de uma narrativa que compõe uma mãe que, apenas com seus olhares e breves risos, é a mãe-autoridade que forja a culpa, insuspeita porque mãe, mãe de ironias despreocupadas, mãe que não é rude, que não é vingativa, mas que irá contrariar toda a inocência de um filho em difícil posição de defesa, notável narrativa que expõe a figura da mãe sem caricaturá-la, e sem torná-la antipática, mesmo quando seu caráter é posto à prova: na seqüência do hotel, onde estaria o personagem que saberemos ser fictício, com o qual Roger teria sido

confundido, Roger oferece dinheiro à mãe para entrar num quarto em busca de provas, e vai aumentando a oferta à medida de sua recusa até que ela finalmente cede à “compra”. A relação de Roger com sua mãe é a unidade em duas direções opostas, mas que compõem um quadro tanto de mútuo entendimento quanto de descrença: por um lado, o acordo firmado faz com que ambos estejam comprometidos; por outro, isso tenderá a comprometer apenas ele.

A narrativa pluraliza situações onde a culpabilidade tende a ser cravada cada vez mais no personagem, aumentando seu comprometimento na direção oposta à sua tentativa de livrar-se. Ao buscar esclarecimentos junto a um homem na O.N.U., este é apunhalado em sua frente. Roger o ampara retirando a faca de suas costas, sendo imediatamente incriminado. Mais adiante, o personagem pega o trem, escapando da fiscalização e, num leilão, para fugir de seus algozes, agride ostensivamente um funcionário que o aborda, com o objetivo de ser levado do local. Recurso notável do roteiro de Ernest Lehman, Roger é ajudado justamente pela polícia, da qual quer desvencilhar-se.

Hitchcock coloca Roger não apenas em variadas situações, mas em situações de grande visibilidade, acentuando a carga de reprovação que recai sobre o personagem. Ele não é apresentado como um homem inteiramente irrepreensível. Insinua-se que tem um passado de pequenas descomposturas, sobretudo por meio das breves intervenções de sua mãe. A composição desse perfil de contraste entre culpa e inocência, contraste no qual o personagem deve se debater, é a composição de um processo de identificação entre espectador e personagem que deve expressar precisamente o enfrentamento da tensão central à trama, onde a reciprocidade dos contrários conduzirá o eixo central de resolução final da trama, narrativa que, enquanto celebra a reciprocidade e a alternância entre culpa e inocência, celebra igualmente o comprometimento de tais extremos, construção plástica que conforma o personagem como uma incoerência, como sendo o próprio norte de seu desajuste. Narrativa que notabiliza esse conflito, constitui o desenvolvimento de um nexos onde insanidade e arrependimento serão o centro sobre o qual será construída a imagem de uma tensão entre aqueles pólos.

Em *Psicose*, na seqüência inicial, Marion está num quarto de hotel com o namorado Sam, e seu sentimento é de desconforto, senão de culpa por se encontrar naquelas condições com ele: Hitchcock elabora o contexto do encontro situando a ação no horário de almoço de Marion, sublinhando assim seu caráter sigiloso por meio de uma câmera que adentra o quarto do hotel pela fresta da janela. Na seqüência do roubo

do dinheiro, Marion, já em sua casa, se prepara para fugir, mas está claramente tensa e ambivalente sobre sua decisão. Nesta seqüência, é exibido um quarto tipicamente familiar, realçado com as fotos de familiares na parede; a câmera é lançada inicialmente em *travelling* até centro da movimentação de Marion - o envelope do dinheiro roubado sobre a cama - e passa a esquadriñar detidamente seus preparativos para a fuga. A montagem destaca o seu desconforto, sobretudo a contraposição entre seu olhar e o envelope, que é enquadrado a partir de vários ângulos "subjetivos", na medida de suas movimentações pelo quarto, enfatizando a preocupada auto-avaliação da personagem, com a qual o espectador rapidamente se identifica.

O envelope/dinheiro é a imagem acusatória de sua culpa, mas também de seu arrependimento, nexos de abrandamento e de agravamento de seu crime. A identificação do espectador com a personagem é igualmente o reconhecimento desta imagem-limite. Mas enquanto a culpa de Marion pelo roubo é amenizada pelo seu próprio incômodo, por outro lado Hitchcock não deixa de destacar seu comprometimento, utilizando expedientes adicionais: as roupas íntimas que usava, no encontro com Sam, eram brancas pois o desconforto da personagem não estava ainda agudizado; neste momento em que, por fim, decide fugir com o dinheiro, elas são pretas. A bolsa onde guarda o dinheiro roubado é preta. Seu automóvel é preto.

Finalmente Marion é liberada após ser abordada por um policial na estrada, e decide ainda trocar do automóvel incriminatório. A narrativa aprofunda o confinamento da personagem, radicalizando seu temor: na agência de veículos, ela percebe que o policial a observa do outro lado da rua. No banheiro da agência, Marion separa o dinheiro para a compra do automóvel e está ainda incomodada pelo uso do dinheiro roubado. A câmera em *plongée* reforça ainda mais o mal-estar da personagem. O processo de identificação, a essa altura, amplia uma atenuação de sua vilania, pois sua consciência trai seu crime. Hitchcock, porém, anota sua postura contrária: feita a transação, Marion parte. Embora sua preocupação possa minimizar sua culpa, esta é reafirmada em seu breve mas sarcástico sorriso, na seqüência onde dirige seu automóvel sob intensa chuva. Portanto, as atitudes da personagem são manejadas tanto de maneira a sublinhar sua culpa como de suavizá-la. O olhar narrativo democratiza a culpa e a inocência, e as impulsiona ao confronto, posto no arrependimento esboçado no diálogo com Norman.

Na seqüência em que se recolhe ao seu quarto, antes do lanche com Norman, Marion oculta o dinheiro num jornal, com o mesmo ar de preocupação. Durante o lanche com Norman, surge uma certa

irmandade entre ambos, num diálogo que ilustra claramente um estado de intenso conflito vivido pelos personagens. Norman diz que:

“(...) estamos todos em armadilhas próprias. Presos nelas. E nenhum de nós pode sair. Escavamos, tentamos, mas...só contra o ar, uns contra os outros. E por isso...não avançamos um milímetro”.

Marion: “Às vezes vamos de propósito à armadilha”.

Norman: “Nasci na minha. Não me importo mais”.

Marion: “Mas deveria. Deveria se importar!”.

Norman: “Me importo...mas digo que não”.

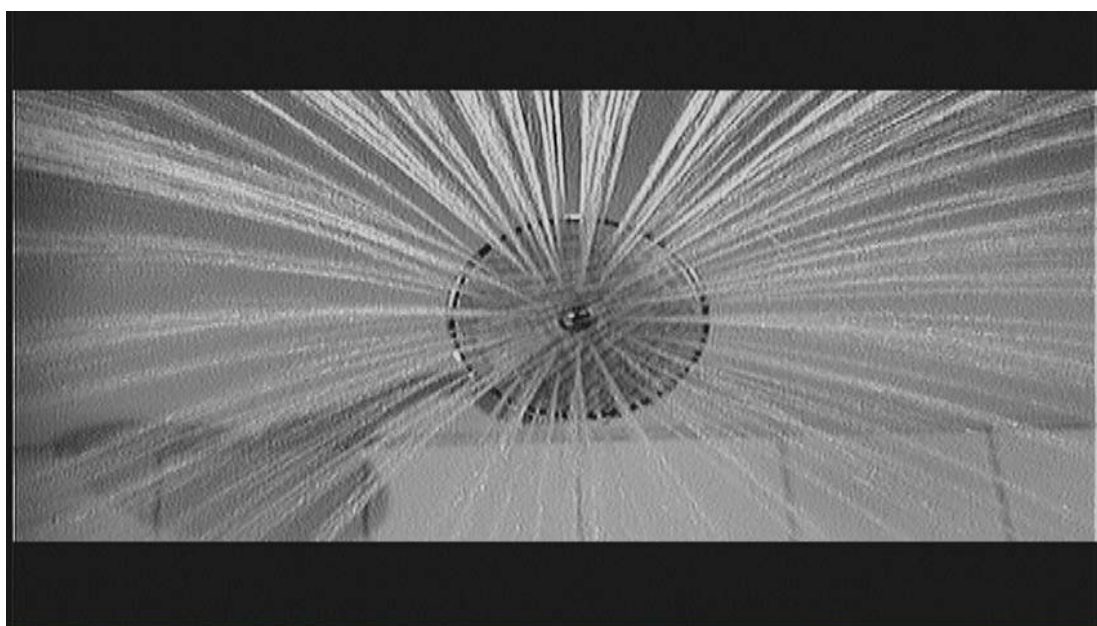
Após o lanche, e antes de voltar ao seu quarto, ela afirma a Norman que voltará a Phoenix: “Entrei lá numa armadilha e quero voltar e sair dela antes que seja tarde para mim”. Ela é enquadrada em *contre-plongée*, destacando ainda mais um ar de arrependimento da personagem. Sua revelação a Norman reforça seu arrependimento, presente ainda quando, já em seu quarto, ela contabiliza, preocupada, o dinheiro que usou na compra do automóvel. Está fechada sua decisão que coroou seu arrependimento, e o espectador espera mesmo que ela retorne.

A seqüência do violento assassinato no chuveiro ganha um recorte ainda mais brutal justamente devido ao meticuloso mecanismo de *identificação* que Hitchcock construiu nos primeiros 46 minutos do filme, reforçado pelo arrependimento final de Marion. A câmera, posicionada dentro do box, revela ao espectador o vulto que se aproxima antes que Marion o perceba, ao mesmo tempo em que se aproxima da cortina em *travelling*. Perigo iminente que se converte em implacável ataque, a delicada imagem que a tênue cortina insinua, revela-se temor máximo. A relação entre a veloz montagem e a cortante trilha de Hermann, complementada pelo som dos golpes da faca, compõe a violência superlativa do assassinato, na qual detalhes rápidos de ataque e defesa, com a câmera em *plongée* e *contre-plongée*, acuciam e desorientam o olhar espectral.

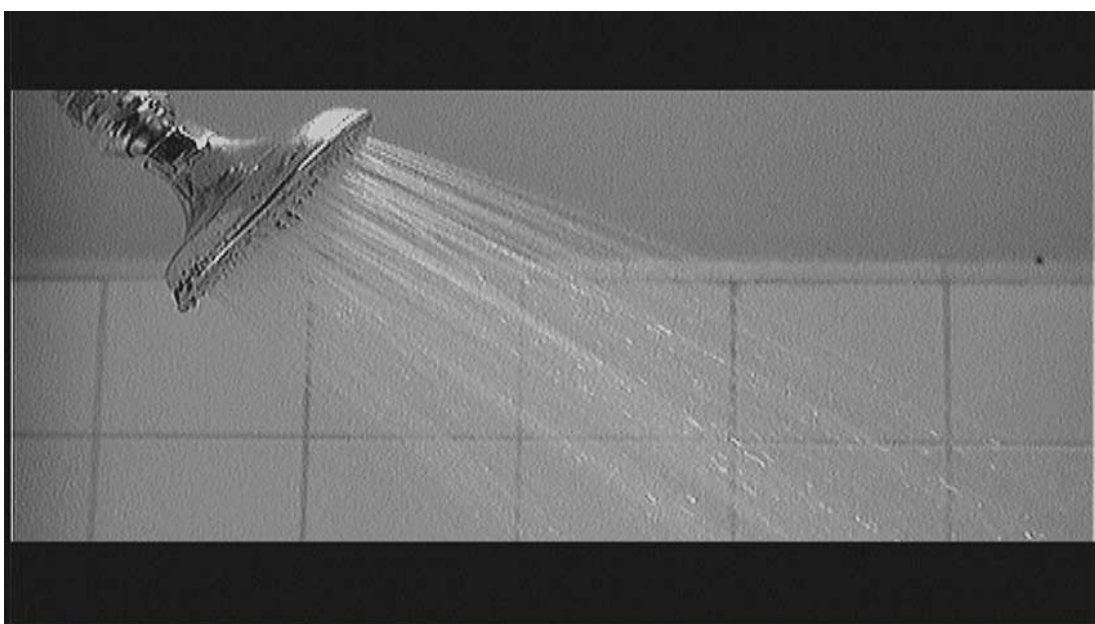
A propósito dessa seqüência (19), a elaboração do *storyboard* por Saul Bass é relacionada a um importante debate, que diz respeito, por um lado, à importância dos rascunhos de Hitchcock em relação ao trabalho de Bass e, por outro lado, à influência de seu *storyboard* em relação à versão final. Dan Aulich entende que o exame do *storyboard* reflete, entretanto, a plena colaboração do diretor no processo visual (AUILER, 1999: 358-359). Contudo, é necessário acrescentar que Hitchcock não negligenciava o trabalho dos artistas de *storyboard*, o que talvez signifique que estes últimos não eram meros hábeis desenhistas. Isso implica no reconhecimento que os trabalhos desses artistas

apresentam uma contribuição fundamental para o processo de identificação, estética de um olhar de desvios, de tangências, muito afeito e, portanto, reconhecido e incorporado à narrativa de Hitchcock.

(19)



(19 – Seqüência)



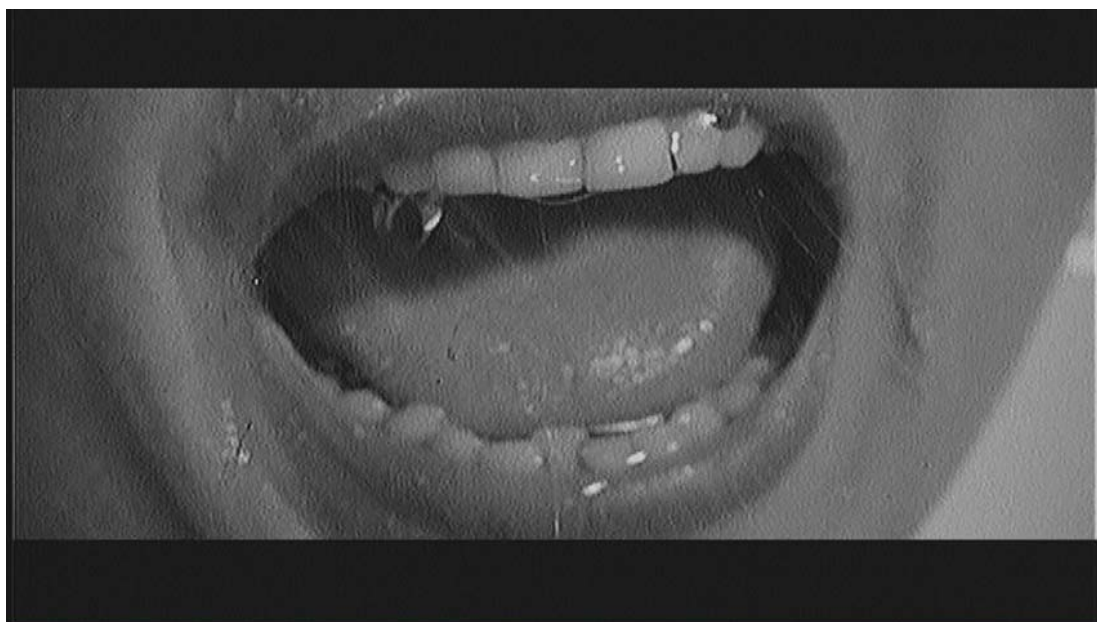
(19 – Sequência)



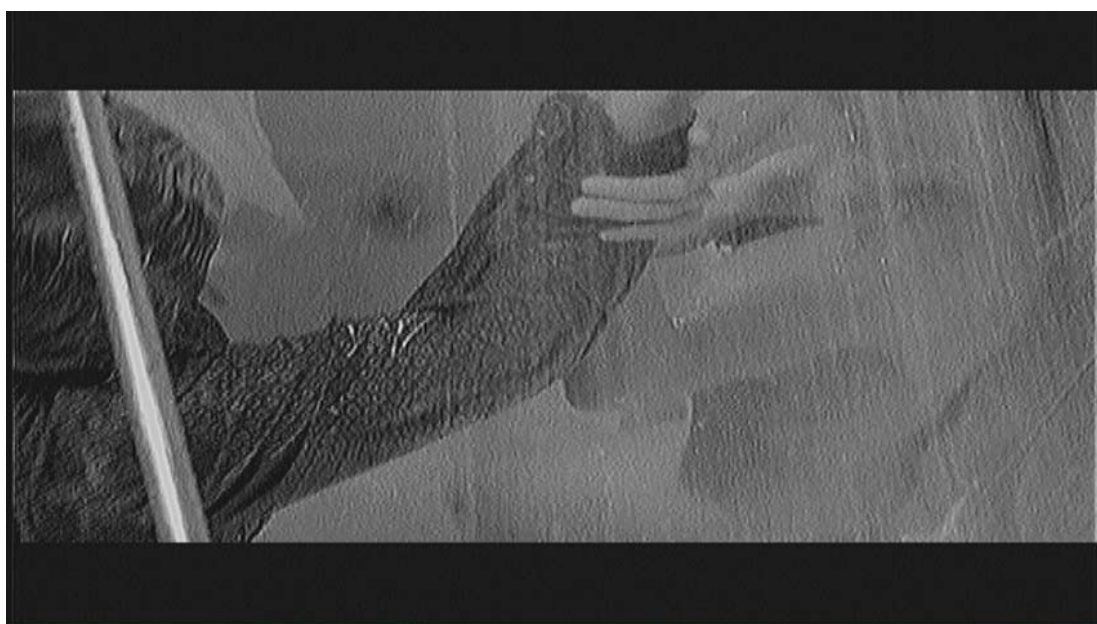
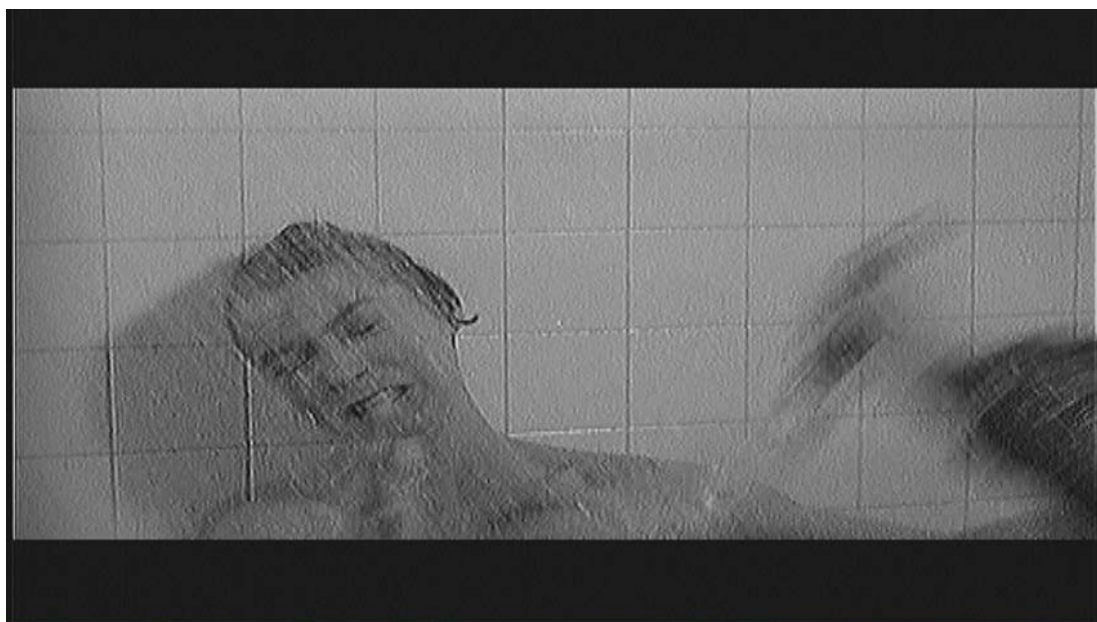
(19 – Seqüência)



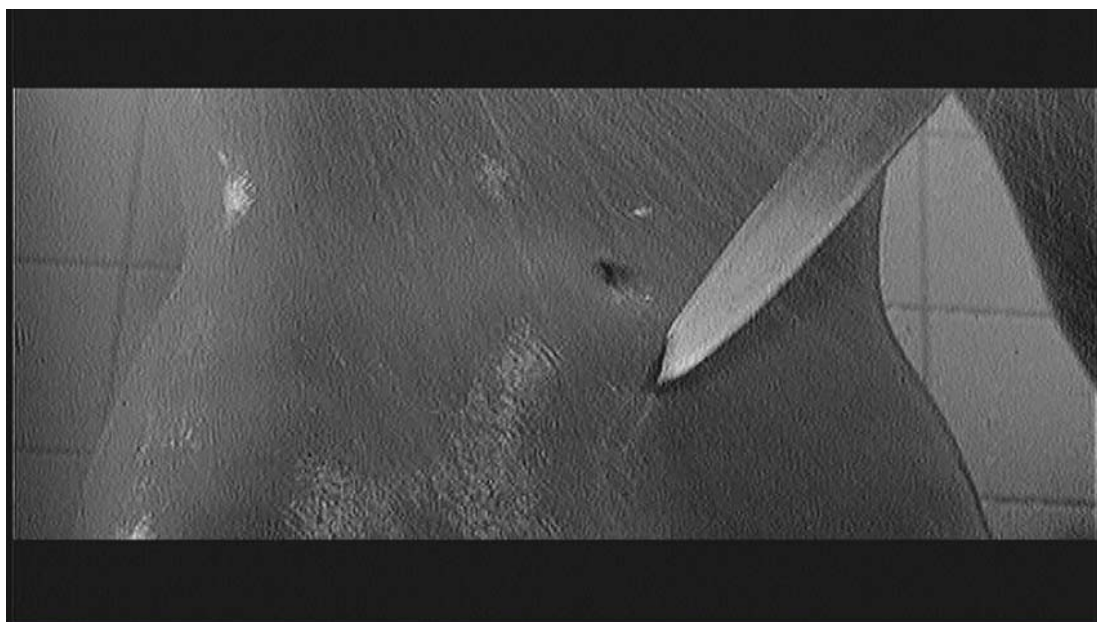
(19 – Seqüência)



(19 – Seqüência)



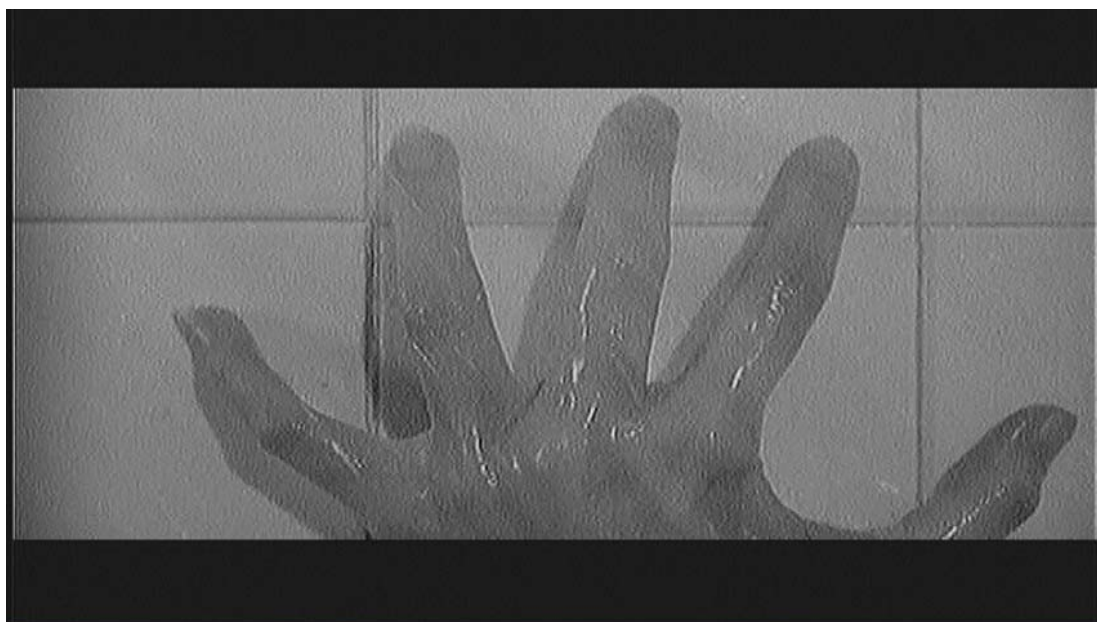
(19 – Seqüência)



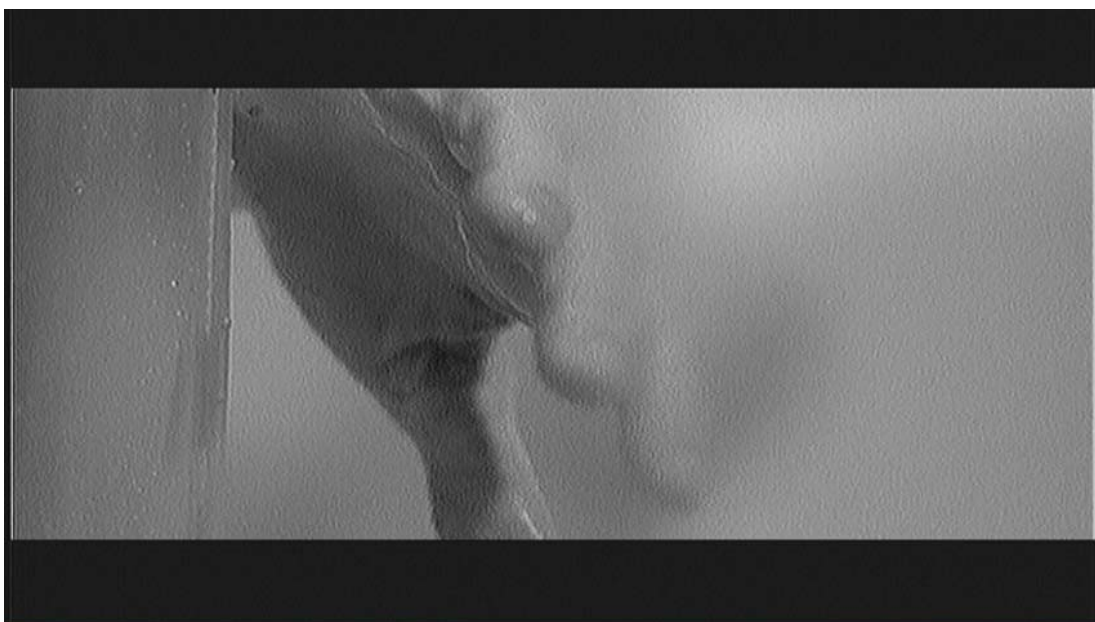
(19 – Seqüência)



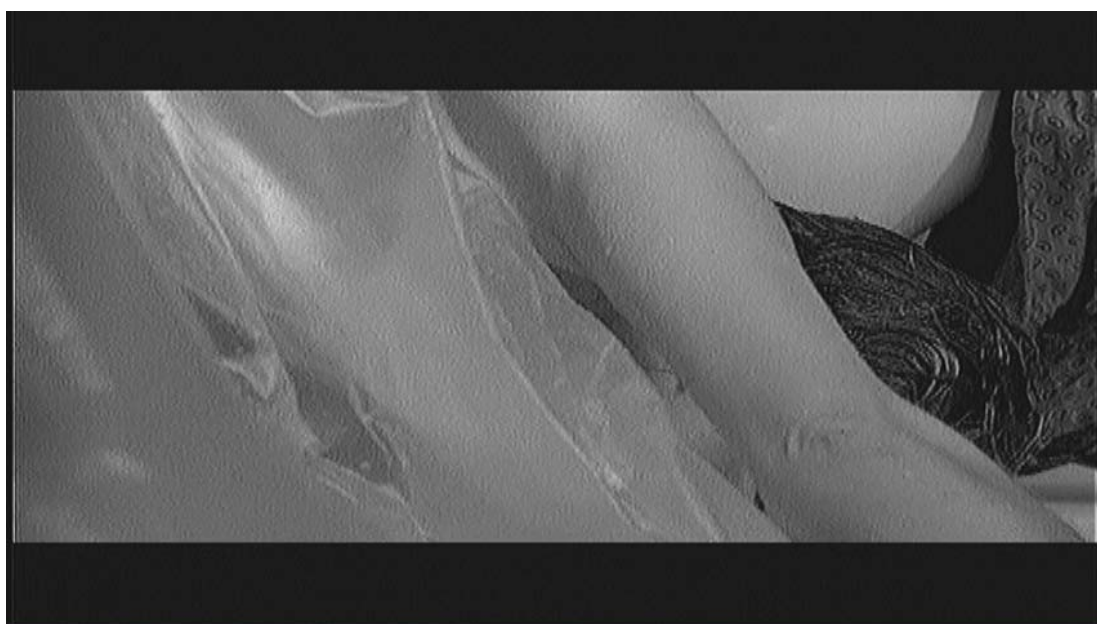
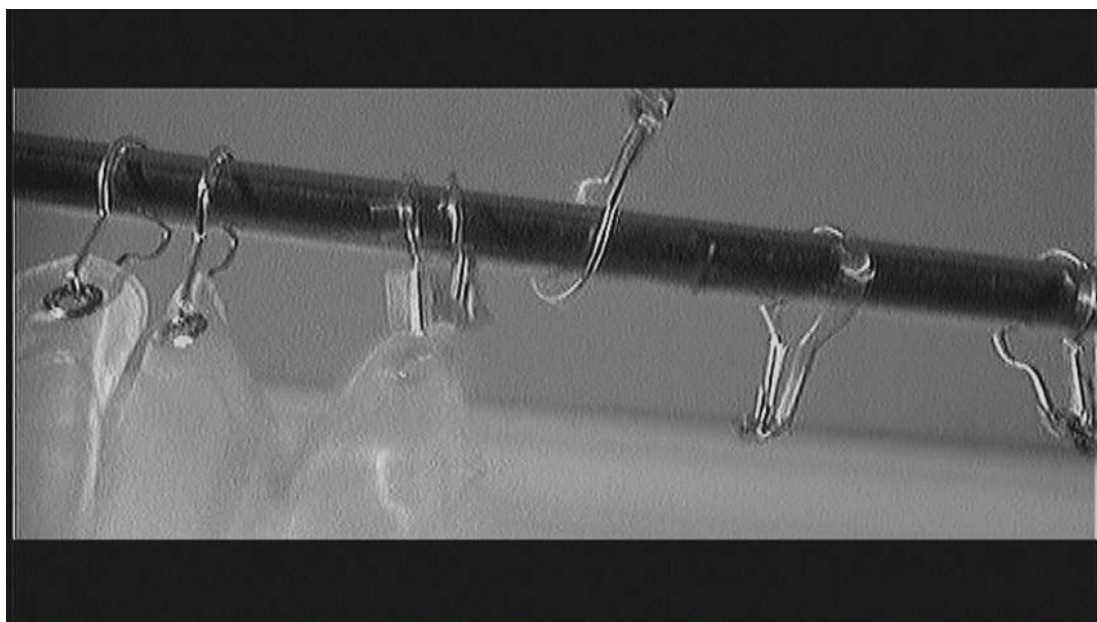
(19 – Seqüência)



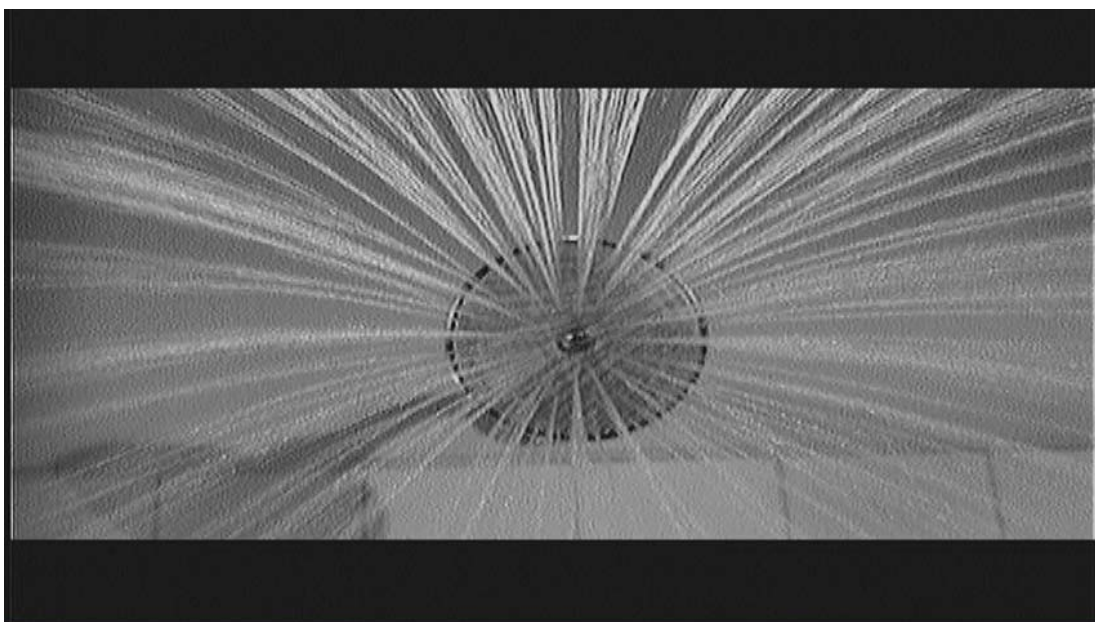
(19 – Seqüência)



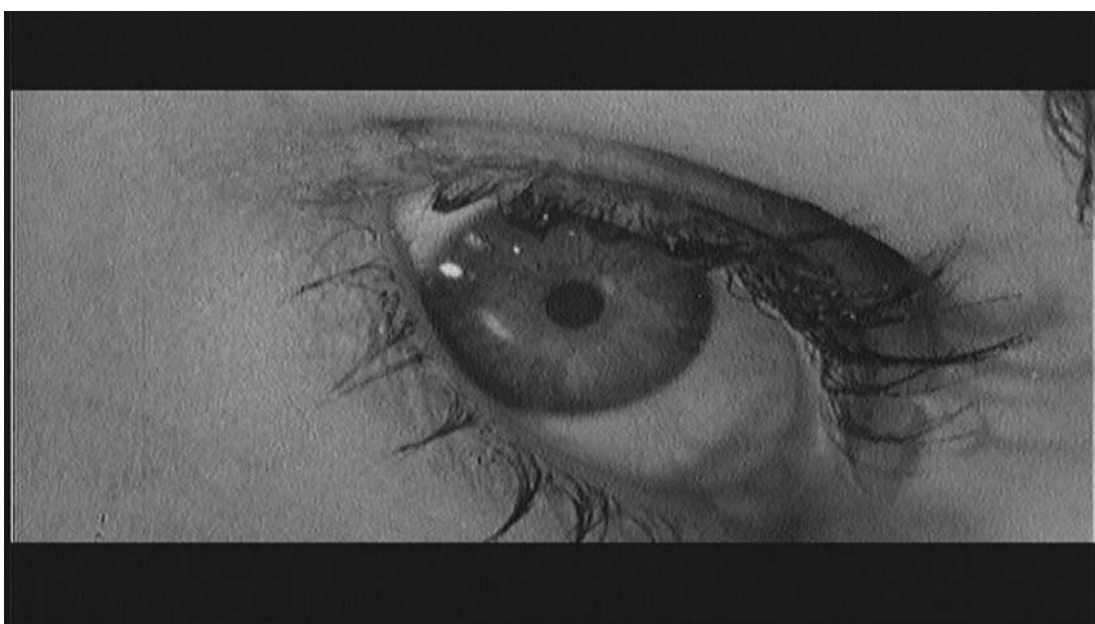
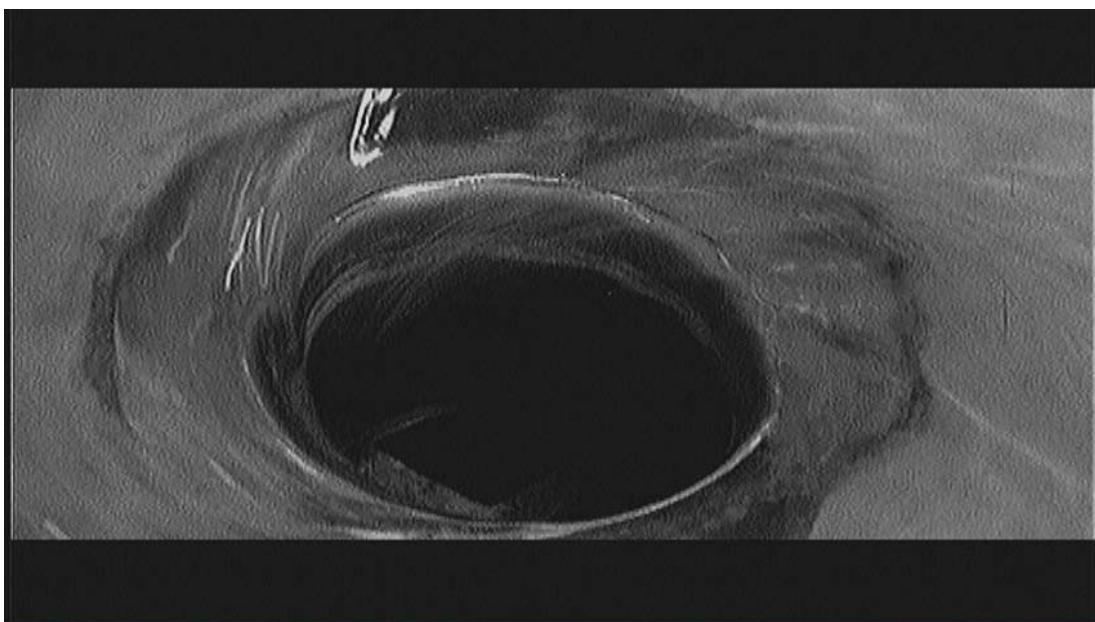
(19 – Seqüência)



(19 – Seqüência)



(19 – Seqüência)



(19 – Seqüência)



Norman aparece para “constatar” a morte de Marion. A partir deste momento, é deslocado o foco de atenção, pois o diretor passa a construir o mecanismo de identificação sobre Norman, passando a detalhar minuciosamente a ação do personagem para eliminar os sinais do assassinato “cometido por sua mãe” (Hitchcock já utilizara esse procedimento no esquadrinhamento de Marion quando de sua fuga com o dinheiro), até a ocultação do corpo no carro e seu desaparecimento no pântano, seqüência na qual teme-se que o assassinato seja descoberto, mesmo considerando que o espectador ainda não tem sinal algum de que Norman é o assassino.

Hitchcock insere um elemento importante enquanto detalhe dos conflitos (20): Lila, a irmã de Marion, chega à loja onde Sam trabalha para obter notícias de sua irmã, e antes da chegada de Lila, é inserido um breve comentário de uma cliente que está na loja. Ela está tentando obter informações mais precisas sobre um pesticida. Seu monólogo é muito sugestivo:



“Tentei muitas marcas. Até aqui, usei todas, não tive sorte com nenhuma delas. Vamos ver o que dizem desta. Eles lhe dizem quais são os ingredientes... e como garantem o extermínio de todos os tipos de insetos do mundo...mas não dizem se é indolor. E eu digo, para insetos ou homens, a morte deveria ser sempre indolor. Este parece ser de melhor qualidade que os outros”.

A referência à morte é referência tensionante, condição que explicita e dissimula as inflexões dos personagens. Em tom sóbrio, a anotação serve ao recôndito dos conflitos que se abatem sobre os personagens. Em diferentes ocasiões, a narrativa revolve o endereço da identificação com os personagens, revolvendo ainda o sentido que os mesmos assumem, ampliando a carga do suspense, como na seqüência em que o detetive Arbogast chega ao motel Bates: é destacado o temor contido mas crescente de Norman em ser descoberto. As várias falhas de Norman, que se atrapalha com as informações que passa a Arbogast, sugerem o crescente nervosismo do personagem, e o diálogo tenso é sublinhado pela descoberta de Arbogast de que alguém havia se hospedado ali: o diretor desenha um hiperbólico *contre-plongée* de Norman se inclinando sobre o livro de hóspedes sendo averiguado por Arbogast, manejo intenso da identificação com o temor. Norman não domina a situação - foi descoberta uma informação que ele havia negado. Em seguida, a contraposição da imagem de ambos em *plongée* e em *contre-plongée* e o balcão que separa seus corpos verticaliza a oposição entre Arbogast e a “cumplicidade” espectador/Norman. A morte

de Arbogast, e o suspense extremo que a antecede (a porta que se abre no alto da escada que ele sobe), representam um dos momentos onde o norte narrativo irá operar um notável manejo sobre a identificação.

A imagem final de Norman, em monólogo interior, eleger o ser partido, o ser vencido na pseudo-essência de mãe punidora, frágil imagem-síntese do homem que é a vítima máxima, e o mais feroz algoz.

A título de conclusão, a inaudita imagem de um vilão absolutamente desprezível é construída em detalhes num filme onde este procedimento é raro em Hitchcock: trata-se de *Cortina Rasgada*: a bailarina que procura denunciar o americano Armstrong (Paul Newman) às autoridades é a imagem do mal: é ela quem identifica Armstrong com sua mulher Sarah (Julie Andrews) na platéia para a qual um espetáculo é apresentado com sua participação; quando procura denunciá-los novamente no navio, na seqüência final, ela está vestida de preto e seu alerta aos outros é de uma fúria singular.

Ainda assim, o filme oferece um confronto que Armstrong (Paul Newman) será forçado a viver (21): matar Gromek (Wolfgang Kieling), seu perseguidor, com a ajuda de uma mulher. Gromek é um vilão quase tão desprezível quanto a bailarina, embora esteja assumindo as tarefas de seu governo.

(21)



A demorada seqüência é o desenvolvimento de uma narrativa que evidencia uma luta violenta, justamente com a participação do

personagem central. Sem música, a crueza da luta é a elaboração de um ponto de vista que aciona no olhar espectral uma adesão conflituosa: Armstrong precisa salvar-se, mas a ênfase no sofrimento de Gromek para sobreviver compõe uma curvatura na avaliação espectral, já que Armstrong participa do ato. A crueza da seqüência subordina todos os personagens a um mal-estar.

Frenesi, com roteiro de Anthony Shaffer, adaptado do romance *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square*, de Arthur La Bern, traz a história de uma série de assassinatos de mulheres loiras em Londres, estranguladas com uma gravata, o que irá concentrar as ações da polícia que, a certa altura das investigações, passa a suspeitar do ex-marido de uma das vítimas, na verdade inocente. Antes da identidade do assassino ser revelada ao espectador, ele é informado sobre os crimes cometidos. A elaboração do perfil de Richard Blaney (John Finch), porém, objetiva construir no espectador a impressão de que Richard seja o assassino, pois sua personalidade agressiva faz dele o suspeito mais importante. Mesmo no caso de um assassino como Bob Rusk, Hitchcock constrói uma das mais intensas adesões espectatoriais, pois o assassino será confinado num local para lutar por um objeto que o incrimina: ele retira o cadáver de “Babs” e o deposita num caminhão de batatas, retorna para seu apartamento e relaxa. A trilha musical é um momento em que compõe com a imagem um *timing* muito preciso, narrativa que irá preparar uma reorientação do suspense. No momento que Bob descobre que o alfinete que usa em suas gravatas desapareceu, e no momento em que se dá conta de que está no corpo de Babs, a seqüência marca a desão espectral por Bob (22).

(22)



(22 – Seqüência)



A narrativa se detem longamente em sua luta para conseguir o objeto, seqüência minuciosa, eivada de tensão e de humor (Ele é “golpeado” no rosto pela perna enrijecida do cadáver). A seqüência, portanto, é a concentração narrativa bastante detida em direção à produção de uma adesão: a do espectador para o sofrimento do assassino.

O que demonstramos nesse item, portanto, é que Hitchcock desenvolve uma atenta construção do tensionamento dos personagens, de modo que o jogo entre culpa e inocência seja acionado recorrentemente em várias direções, o que ativa um comprometimento espectral singular, pois que implica num processo de identificação igualmente tensionado com os personagens centrais.

Esse construto narrativo evidentemente preserva as figuras do herói e do vilão, mas recoloca no seio mesmo da estrutura dramática uma curvatura narrativa como estética de um olhar que evita o óbvio nele se apoiando, nele flexionado o seu contrário, fixando na imagem cinematográfica a tensão como resposta.

CAPÍTULO 2

A ESTÉTICA DA OCULTAÇÃO E DA REVELAÇÃO

O desenvolvimento do discurso cinematográfico, em Hitchcock, terá na criação de diferentes orientações temáticas, uma atenção particular para o mecanismo que articula ocultação e revelação de informações tanto de personagens quanto do espectador. Neste capítulo, demonstraremos, no primeiro item, o manejo do ponto de vista dos personagens, apontando como o diretor radicaliza as relações interrogantes dos personagens, o vetor do engano de seus olhares, bem como a natureza da ambigüidade do ponto de vista. No segundo item, centraremos a discussão na demonstração de que o suspense é desenvolvido na fronteira entre desvendamento e dissimulação, sendo que seu nexo é de natureza tensa, pois que é a expressão entre o confronto da potencialidade de um saber dado a ver ao espectador ou ao personagem, com a impossibilidade de ação.

2.1. O Ponto de Vista: interrogação, engano e ambigüidade.

O processo de elaboração do ponto de vista, enquadramento, diremos com Aumont, que traduz um “juízo do que é representado” (AUMONT, 2004, 156) tem em Hitchcock a continuidade prática do cinema “clássico”, mas tem igualmente no exemplo de suas obras o diferencial de uma “escritura” notabilizada por uma acentuada atenção pela minúcia, um olhar que procura solucionar a psicologia do personagem mediante uma “plasticidade” que irá dirigir ao olhar espectral o que toda superfície já sugere naquilo que evoca de dissimulado, de ambíguo, naquilo que se desvenda ao exame do espectador porque dele oculta dados, imagem que tanto oculta quanto revela. Na construção do jogo de olhares, na construção de situações cujo testemunho é sempre o olhar, o que Hitchcock desenvolve é uma exploração detalhada dos parâmetros “clássicos” da construção do ponto de vista, de onde seu cinema será o questionamento daqueles mesmos parâmetros, na medida em que procura expandir os limites estéticos do olhar cinematográfico. Nunca propondo uma ruptura como contraforte ao cinema industrial, Hitchcock tensiona o cinema “clássico” dele sendo parte, um tensionamento que se traduz em potencializar aqueles parâmetros sem pretender com isso coroar uma apologia do “método” daquele cinema. Ao acolher o tema do “falso culpado” (e diremos do “falso inocente”), e ao desenvolvê-lo na direção do suspense, priorizou a ampliação possibilidades estéticas do cinema sobre tais temas e, afinal,

uma implicação estética para o olhar espectadorial. Ao cercar seus temas, estará diretamente empenhado em eleger *visualmente* os termos nos quais a estrutura dramática irá expor o confronto entre o que se oculta e o que se revela. A prioridade visual desse confronto será um dos componentes de seu suspense. Sua inscrição estética é a proeminência de uma “consciência” de mundo. Seu *olhar sobre o olhar* será a curvatura estética do cinema “clássico”, “mostração” que desmascara aquilo que simultaneamente expõe e oculta.

O objetivo deste item é demonstrar que suas obras frequentemente apontam um construto estético complexo entre a ocultação e a revelação de informações centrais, ora aos personagens, ora ao espectador, explorando um amplo campo do ponto de vista.

A relação entre o espectador perante a “mostração” é sublinhada por Bergala:

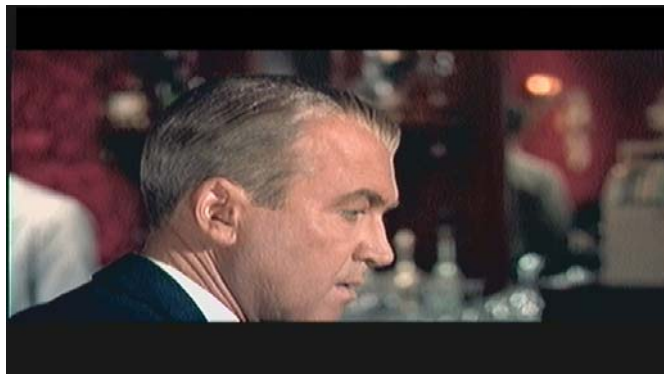
“(…) no processo de identificação, o trabalho da narração, da 'mostração', da enunciação, desempenha um papel completamente determinante: contribui amplamente para informar a relação do espectador com a diegese e com os personagens; é ele, no nível das grandes articulações narrativas, que vai modular permanentemente o saber do espectador sobre os acontecimentos diegéticos, que vai controlar, a todo instante, as informações de que dispõe à medida que o filme progride, que vai esconder alguns elementos da situação ou, ao contrário, antecipar outros, que vai regular o jogo do avanço e do atraso entre o saber do espectador e o suposto saber do personagem e induzir, desse modo, permanentemente, a identificação do espectador com as figuras e as situações da diegese”. (AUMONT et alii, 2002, 281).

Noel Burch desenvolve um outro acento:

“Diante da tela de cinema (como diante de um quadro ou de uma fotografia) a função 'olhar' não comanda mais a função 'ver', como acontece na vida real: a seletividade do 'olhar' não afeta absolutamente a não-seletividade do 'ver' ” (BURCH, 1992:56).

Em *Um Corpo que Cai*, temos um dos exemplos mais notáveis da exploração do ponto de vista, desencadeado na primeira visão que Scottie tem de Madeleine no restaurante, ponto nodal para a exploração ampla do manejo do ponto de vista do personagem: ele a observa, evitando que o olhar dela encontre o seu, configuração de uma montagem desenhada sobre o movimento de um olhar que investiga, olhar como voyeurismo interrogante. O olhar de Scottie é um olhar preparado mas desmonta-se (1), assim como é preparada a “atuação” de Madeleine, elaboração de Elster.

(1)



Na narração da história de Madeleine está oculta toda a trama por Elster preparada, somente revelada ao personagem no final da narrativa. Toda a farsa está oculta devido à legitimidade atribuída a Elster. Esse expediente narrativo é o ponto de partida condicionante para a sedução compartilhada pelo espectador. Ismail Xavier aponta:

“(...) a natureza do dispositivo montado por Elster, que traz, em nova versão, a metáfora do cinema como lugar do crime, colocando agora em cena a própria figura do autor-diretor. Enquanto tal, Elster é impecável na escolha dos espaços e na manipulação do confronto entre *voyeur* e mulher-objeto, ou entre o protagonista romântico e essa silhueta fantasmática de mulher evanescente. Ele conhece o segredo maior, pois sua construção não se esgota na performance da cena, não envolve apenas o controle do lugar do crime. *Exige o controle do lugar do espectador, pois é ele quem deve completar a geometria do espetáculo*.” (XAVIER, 2003, 82, *itálicos do autor*).

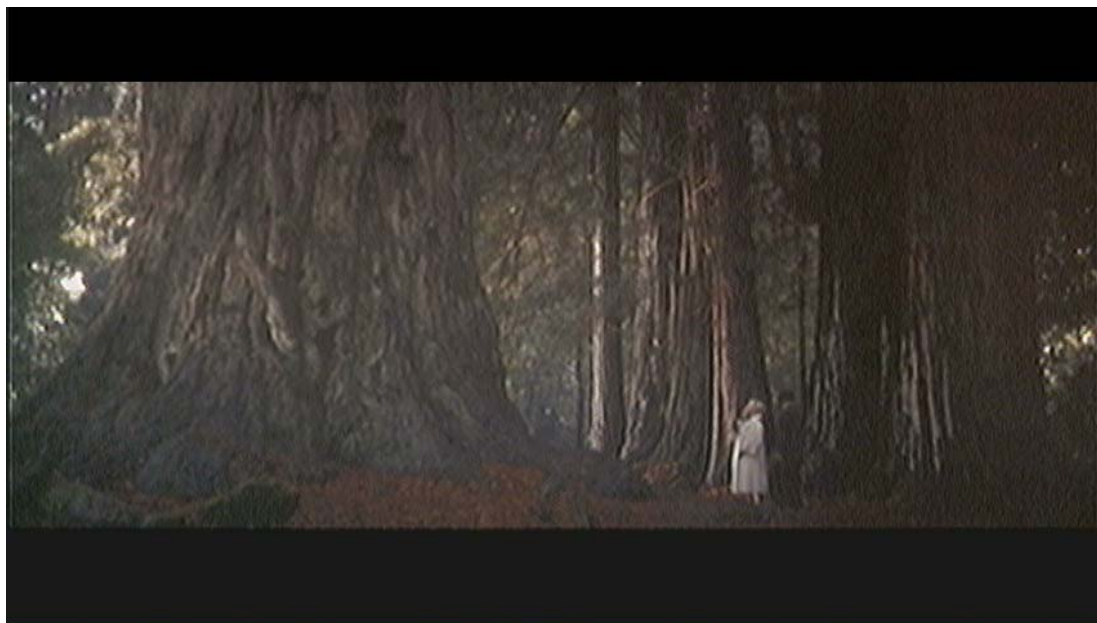
A força das seqüências entre Scottie e Madeleine reside precisamente nesse procedimento. Toda a busca de Scottie é uma interrogação atravessada pela imagem sedutora de Madeleine. Imagem de mulher que é revelada e, simultaneamente, imagem de mulher que se oculta.

Em Hitchcock, a composição de um movimento meticuloso do olhar é a construção de uma estética estritamente visual, porque o personagem é conformado como um ponto de vista, e um ponto de vista a princípio radicalmente *sensório*. É a imagem como uma miríade sobre a qual desabam as interrogações. O personagem tem diante de si o aspecto mais fundamental da narrativa: ele procura uma *imagem*. O que algumas das mais importantes realizações do diretor apontam é que o processo narrativo é uma construção da procura. O personagem é um tesnionamento interrogante, que encontra seu ponto de partida numa indagação que encontrará como resposta um enigma. As condições às quais está subordinado lhe devolvem justamente o enigma como

resposta. O eixo condutor do olhar do personagem é um passeio pelo mundo das aparências sedutoras, pelo mundo das imagens que frequentemente resistem ao desvendamento. Hitchcock elabora esse jogo de olhares como jogo de imagens-enigmas, de respostas incompletas. A narrativa está dirigida para a elaboração de um olhar estético que mergulha no enigma e dele se nutre. E esta será a revelação mais sedutora da imagem: ocultar-se e nessa curvatura revelar-se como fruição.

Esse empenho narrativo é meticulosamente desenvolvido, em *Um Corpo que Cai*, no passeio pelo parque de sequóias, onde o “delírio” de Madeleine será a expressão mais ampliada dos temores de Scottie. A *ensaiada* menção de Madeleine às árvores, que “sabem” que ela tem que morrer, está situada pela conformação de uma imagem de floresta precisamente como suporte da força magnética do inebriado Scottie.

(2)



A ampliação do “olhar da floresta” sobre o íntimo de Madeleine está na simetria entre o seu mistério e o mistério “imanente” da floresta (2), consubstanciado no compartilhamento entre ela e a floresta, cujo “testemunho” mais acabado tem seu fundamento, sua “prova”, na imagem do corte da árvore, que viveu enquanto Madeleine “nascia, vivia e morria”. O âmago da árvore, revelado pelo corte, tem sua correspondência no delirante depoimento que irá expor o que já é o

temor de Scottie. A floresta é o suporte cenográfico ativo, alegoria para um delírio que é, antes de tudo, *cinematográfico*. Floresta enquanto núcleo oculto dos maiores medos e das maiores “verdades”, é a imagem do ponto de vista maior que tudo vê, janela cinematográfica que desvenda uma *falsa* interioridade por meio de “seu” olhar, seu aspecto mais epidérmico e simultaneamente mais profundo. O encontro dos personagens na floresta não apenas compõe um “lugar” enquanto suporte, mas lugar *cinematográfico*, pois será a experiência visual sinalizadora de uma interioridade que se insinua para fora de si. A sedução do falso mundo que desfila diante de Scottie é uma sedução dilapidada como o empenho de uma estética que colhe o olhar espectral para o suave e misterioso enlevo que transita como matéria fílmica, que tem o caráter de mediação suplantando a coisa. O fundo que o ponto de vista do personagem encontra é quase apenas *imagem*.

Mas a floresta enquanto alegoria para os “estados” de Madeleine, e não o simples suporte cenográfico para uma ação, não tem seu recorte no viés metafísico, pois o que se revela e o que se oculta desenha-se como eixo tensionante dos temores de Scottie numa concretude que dele se oculta. Afinal, Judy encerra uma concretude igualmente tensionada. A resolução do ponto de vista é a feitura de seu tensionamento. Isso faz do ponto de vista o pressuposto e o alvo de toda a narrativa.

A elaboração do ponto de vista deve fazer desse vértice o centro da arena cinematográfica para desfazer-se de sua óbvia qualidade. Hitchcock desenvolve seu discurso de modo que o sentido apenas “lógico” da direção do olhar dos personagens seja vencido por uma verossimilhança cinematográfica, o que significa que o caráter apenas ilustrativo do discurso cinematográfico deve ser o quanto antes rejeitado. Contudo, a costura estética desse discurso deve, igualmente, não mostrar-se óbvia. Esse vinco narrativo está presente, por exemplo, ainda em *Um Corpo que Cai*: Scottie e Madeleine estão agora num vilarejo espanhol. Eles se beijam e o olhar de Madeleine está voltado para outra direção, olhar recortado pela imagem que nos remete tanto ao fora-de-quadro (3), como ao centro do olhar da personagem, pois que seu olhar voltado parece estar tomado por um delírio.

(3)



Na entrevista a Peter Bogdanovich, Hitchcock afirma o seguinte sobre esta seqüência: “Sabe, uma mulher pode estar abraçada a um homem e pensar 'lh, que horas devem ser?', isso enquanto o está beijando. E a mente do homem pode estar em outro lugar. Não creio que a ação física de um beijo conote sempre uma senção emocional”. (BOGDANOVICH, 2000: 624). Imagem de uma direção de olhar desviante, que não é dado plenamente à percepção de Scottie, o olhar de Madeleine é um gesto de fuga oculto e tenso. Sua “morte” será a revelação que ocultará para sempre a imagem da sedução, e será o implacável pressuposto com o qual Scottie terá de lidar. Não há indício algum da farsa, mas simultaneamente ela se insinua recorrentemente. A queda de Madeleine é a “queda” de Scottie, a perda insuportável de seu objeto de desejo. O procedimento narrativo de Hitchcock será o de sublinhar a reconstrução de uma *imagem*, momento cinematográfico de notável amplitude: Scottie viverá agora como em estado de transe, buscando a imagem da mulher perdida na imagem dos lugares por onde avistou-a, e tudo que vê é a negação de uma imagem, tudo o que vê, toda revelação denuncia a ilusão de uma imagem. Todas as imagens-ícone para Scottie serão para ele um jogo entre expectativa e decepção. Quando encontra Judy, a semelhança o atordoia. A revelação da farsa ao espectador é construída pela imagem solitária de Judy (4), sendo exposta à sua própria condição, agora uma condição de confronto com seu próprio ardil.

(4)



Trata-se de uma narrativa que arremessa o personagem para um mundo de imagens que o seduz mas que se afasta de seu alcance, que retorna como ausência melancólica, que lhe faz gestar um caráter sublime da imagem porque ela é apenas uma reticência.

Na seqüência final, o beijo antes da queda de Judy será a imagem oculta mas exposta pela ilusão consentida de Scottie e Madeleine, de Madeleine revivida na oculta Judy que, entretanto, já conduz a imagem de Madeleine. Encontro em vão, pois afinal o que se desnuda é o olhar enquanto ato cinematográfico fundador de uma imagem, mas que será também a sua negação, e nesta negação, a eleição da ambigüidade da imagem no ponto de vista.

Mas o ponto de vista apresenta outros potenciais: é preciso que o personagem apresente uma intencionalidade ameaçadora, recolhendo ao espectador uma direção que será posteriormente desfeita, ou confirmada. Esse tensionamento, acordo narrativo que formata uma estética de um ponto de vista que se abate sobre um personagem ou dele se irmana, está claramente desenvolvido em *O Homem que Sabia Demais*. O olhar ostensivo da Sra Drayton sobre Jo apresenta-se quase que caricaturalmente demolidor, mas será ela quem, no restaurante, se apresentará a Jo e Ben, mostrando-se particularmente simpática, desculpando-se por ter encarado Jo tão abertamente. A seqüência é

inteiramente desenvolvida de modo a explicitar uma relação franca de cortesia, de aproximação, inclusive de seu esposo. Esse recorte do ponto de vista da Sra. Drayton será particularmente desenvolvido ao longo da trama como tensão, pois ela viverá o embate entre seguir o plano e libertar o menino seqüestrado do casal. A chancela narrativa é versar no ponto de vista um núcelo de tensionamento *visual*: em nossa personagem, o olhar ostensivo das primeiras cenas passará a transformar-se na feitura de um humanismo que terá implicações cruciais para a trama. Importante escolha narrativa, o ponto de vista será flexionado ainda como tensão, pois a personagem viverá o conflito entre a participação do plano e o sentimento de proteção do menino.

A construção do ponto de vista ainda tem no recorte da direção do olhar a construção da ambigüidade para o olhar espectral. Na mesma seqüência, o personagem Bernard surge no restaurante acompanhado de uma mulher. Posicionados numa mesa distante e reservada, ela pergunta a Bernard: “É o casal que queria?”, ao que ele lhe responde: “Sim, são eles”. O jogo de imagens é primoroso (5): está tudo ali, claramente dito: a pergunta e a resposta. O casal procurado está ali. Mas a composição narrativa deliberadamente impede o espectador de saber de qual casal se trata. Para o espectador, a resposta é um enigma. Mediante o lançamento de uma narrativa que franqueia o olhar ambíguo, o ponto de vista não apenas conduz o olhar espectral, mas sua latitude é estrategicamente guardada. Esse procedimento desenha uma estética que tem no fora-de-quadro o adensamento oculto da resposta. Fora-de-quadro plenamente já reconhecido pelo espectador, é entretanto manipulado pela elaboração de um ponto de vista do qual se nega a completude do trajeto narrativo.

(5)



Se, por um lado, esse expediente narrativo lança no ponto de vista um olhar não dissimulado, mas cujo “objeto” visado é negado ao espectador, por outro essa dissimulação será um recorte preciso da dissimulação do personagem. A feitura estética, porém, investe no ponto de vista um olhar que a princípio escapa do espectador, como demonstra *Topázio* (*Topaz*), de 1969. Philippe, o homem que deve distrair um comandante cubano, Parra, é revistado por um segurança, e, enquanto isso, volta seu olhar para o “vazio” como que despreocupado com a revista, mas há uma ambiguidade logo defeita de seu olhar, pois seu ponto de vista será logo revelado: seu olhar é para a maleta cujo conteúdo é valiosíssimo para o personagem.

A plástica do ponto de vista não se esgota, contudo, no vértice de um único olhar, mas é construída enquanto *encontro* de olhares. As imagens formadas para os próprios personagens são a superfície mais enganadora e, simultaneamente, mais reveladora. Entre dois personagens, é a imagem de um gesto, de um *timing* preciso, que conduz a uma visão que retira do gesto a sua “real” intenção. O personagem que “interpreta” o gesto é a expressão de uma elaboração estética que se desvenda como o nexo de uma *performance* visual do engano do ponto de vista. Numa sequência de *O Ringue*, Nelly desenvolve um secreto flerte com Bob, que a presenteia com um bracelete. A sequência tem a presença dela, de Bob e de seu namorado. Bob estende a mão a Nelly para despedir-se, mas como ela procura ocultar o bracelete dos olhos de seu namorado, ela não lhe estende a mão (6), o que é visto por seu namorado como recato dela.

(6)



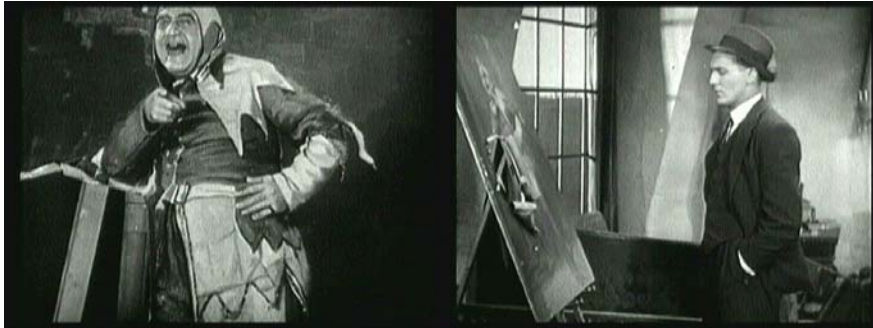
Novamente, o gesto que tanto compromete Nelly é também o que acaba por salvar-lhe da denúncia de envolvimento com Bob. O suspense de Nelly, compartilhado pelo espectador, tem sua matriz operatória no gesto dissimulador, suspeito, evidência que se quer ocultar mas que se revela ao espectador em toda sua plenitude justamente no ato de sua dissimulação.

O recorte do ponto de vista recebe outra manipulação narrativa, pois trata-se de colocar o ponto de vista num “diálogo” com um “objeto” que, ao simples lance de olhar, assumirá um sentido diferenciado na medida do “estado” do personagem (7). Ênfase narrativa que se vale da montagem como fundamento crucial, é a elaboração de uma imagem que parece “brotar da coisa”, pois é imagem tornada “espelho” da consciência mal dissimulada do personagem, imagem que se desvenda outra. Esse desempenho narrativo está presente em *Chantagem e Confissão*: a pintura que Alice vê no apartamento do artista lhe produz risos: a figura de um homem lança um riso diretamente para o observador. O quadro será visto novamente por Frank, que é escalado para investigar o caso. A imagem do homem que ri tem agora outra conotação: agora ele parece rir da ignorância de Frank. Na seqüência final, na sede da Scotland Yard, enquanto Frank e o delegado riem, o sorriso forçado e incômodo de Alice por sua culpa inconfessa encontra novamente a imagem do quadro, e o riso exposto assume um significado sinistro, pois parece dizer a Alice do segredo que ela, com essa imagem, compartilha.

(7)



(7 – Seqüência)



Narrativa que afirma a imagem por aquilo que ela tem de revelador dos personagens, muito mais do que um sentido “imaneente” do objeto visado, assimila o sentido agudo que o ponto de vista pode assumir. O namorado de Alice, Frank, é um policial, e é sua foto que “encara” Alice logo após ela ter cometido o assassinato (8). É quando ela fita o quadro de Frank, que parece encará-la.

(8)



Trata-se de um primoroso trabalho de montagem ainda no final da década de 20. O sentido *articulado* de tais imagens é investir naquilo que é o mais oculto na personagem. Narrativa que descreve uma curvatura da imagem porque oculta e revela mediante o seu contraponto, é a evidenciação de um ponto de vista que revolve na direção do olhar a resignada imagem do que insiste em aparecer.

O “objeto” visado chega a ser o nexo mais decisivo para a arquitetura do ponto de vista sobretudo pela abertura que oferece à interpretação do personagem, o que faz emergir da diegese a flexão do discurso cinematográfico como a paternidade do olhar. A construção da mensagem, em Hitchcock, sendo primordialmente visual, tem no talhe narrativo sobre a imagem o potente sentido guardado, tensionado, preservado e atirado como plástica de cor irônica, como *O Ringue* demonstra na seqüência onde Nelly exhibe a Jack, seu namorado, um bilhete de apresentação do lutador. Em seu verso, o secreto telefone como convite de Bob a ela. Após lê-lo, Jack olha seu verso e entende a escrita como um convite para ele a respeito de negócios, não percebendo o real sentido da mensagem. Trata-se de uma narrativa que economiza na forma mas amplia a força imagética pelo tensionamento da mensagem, na medida em que sua força reside em seu endereçamento oculto mas presente, imagem sobre a qual o sentido é dado por uma narrativa que explora o alcance e o limite do elemento visual que simultaneamente tudo revela e tudo oculta.

O astuto domínio da construção do ponto de vista como o fundamento mais acabado do engano do personagem e, frequentemente, do espectador, exhibe a articulação de uma série de elementos que constituem a mediação discursiva central do diretor. O ponto de vista do personagem deve ser construído na direção de uma disposição que oculta mas revela. A construção do engano tem em *Psicose* um apurado exemplo, como na seqüência onde Marion já se encontra em seu quarto: ela percebe um diálogo que parece ser entre Norman e sua mãe. Esse pressuposto permitirá outro reforço narrativo mais adiante, à pergunta de Marion se saía com amigos, Norman diz: “Bem, o melhor amigo de um homem é a sua mãe”. À insinuação de Marion de que Norman coloque sua mãe num sanatório ele diz: “Ela é tão inofensiva quanto todos estes pássaros embalsamados”. “Ela só faz algumas loucuras de vez em quando. Nós todos cometemos loucuras às vezes. Você não?”. “Sim”, diz Marion. Toda fala de Norman será confirmada nas revelações mais adiante, como a pronúncia gaguejada da palavra “falsidade” (justamente o centro oculto das ações de Norman), a referência ao caráter “inofensivo” da “mãe” (a violência mais incisiva será aquela praticada pela “mãe”) o embalsamento (o corpo de sua mãe assim preservado). Narrativa que compõe uma imagem que tudo sugere, que tudo oculta e, por isso, compõe uma cenografia de olhares interrogantes e interrogados. No curso da história, o mote está precisamente no manejo do ponto de vista de Marion, e sobre esse foco o olhar do espectador é orientado.

O ponto de vista como expressão do olhar do personagem é, igualmente, a função central para a condução do espectador. Mas a operação *voyeur* incide na superfície fílmica como uma metalinguagem engenhosa, porque satura no ponto de vista do personagem uma incidência que quase se fecha em si mesma, oferecendo-se como núcleo que se basta. Enquanto aventura estética, o olho diegético que observa é tangência extrema, vigência de uma estrutura discursiva que o coloca como exibição discreta, plástica que é. E, no entanto, o vetor do olhar que o personagem esboça traduz uma competência igualmente *voyeur* ao espectador, pois que o processo do olhar lhe é oferecido atraentemente como *timing*, ângulo e, portanto, intencionalidade.

A seqüência em que Norman observa Marion se despir para o banho (9), é notável pelo que tem revelador de sua personalidade. Olho-câmera que observa, voyeurismo compartilhado, o desvendamento do olhar de Norman ao espectador em *close* é a expressão imagética do que é recolhido, oculto, guardado, mas que é ao mesmo tempo o menos dissimulado, a mais completa “negação da censura”.

(9)



(9 – Seqüência)



De modo similar, o *close* do olho imóvel de Marion morta é a da visão que se ocultou para sempre, de um olhar que encarou de frente a essência do terror. Ponto de vista-fragmento, abre-se para a contemplação, numa cena que traz uma atitude estética que faz do ponto de vista sua maior presa. A circularidade suave é a “perfeição” do olhar que é tocada em sua ausência-presença plena.

Norman decide esconder sua mãe: o primoroso movimento de câmera revela a voz da mãe de Norman, recusando que o filho lhe tome no colo. Tudo está revelado e, contudo, oculto. A celebração da seqüência é esta síntese, mergulho num enigma cuja sedução é a emblemática sedução da imagem, que parece esclarecer quando, essencialmente, oculta ao oferecer a aparência que tudo indica, mas que simultaneamente tudo esconde. O espectador é o alvo desse engano vertical, mas a orientação narrativa entoa um dos mais inventivos usos da grua, descrevendo uma plasticidade que investe na sedução imagética com vigor. Chion anota que, em *Psicose*, “a fascinação vem do fato de que o que é dado é oculto no mesmo movimento (...)”. (CHION in ZIZEK, 2000: 201).

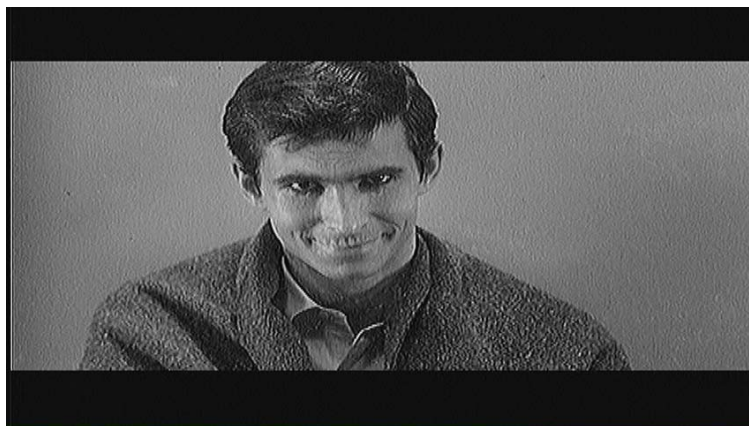
Mas do engano muitas vezes o espectador é poupado, a ele facultada a investigação do ponto de vista dos personagens. A seqüência onde Sam e Lila vasculham o banheiro onde Marion foi assassinada é

um centro de tensão *visual*, cenografia que parece fazer saltar a imagem do crime, arquitetura que parece crescer em todos os ângulos. A imagem do silêncio é o seu contrário, imagem-tensão que empurra para fora da tela toda a concentração do assassinato. Hitchcock potencializa o cenário pelo nexó exploratório dos próprios personagens: a percepção de Sam de que a cortina do box está ausente, conforma a ampliação interrogante do ponto de vista, imprimindo no objeto visado a sua orientação outra.

Mais adiante, Hitchcock desenvolve uma seqüência no quarto da Sra. Bates: Lila consegue subir escondida no quarto enquanto Sam distrai Norman: os objetos respondem ao olhar e ao toque com um silêncio ainda maior. O recorte do ponto de vista da personagem é uma procura cinematográfica, meticulosamente preparada: o olhar de Lila é o que conduz o olhar espectral, e todo o seu ato interrogante é a moldagem de toda a cenografia. Lila dobra a imagem à interrogação formulando a resposta como jogo estético impecável, num passeio cenográfico cuja respiração musical desata no ponto de vista a investigação como a experiência tensionada de prazer.

Seqüência final: a explicação do psiquiatra, o Dr. Richmond (Simon Oakland): “Quando a mente guarda duas personalidades, existe sempre um conflito, uma batalha. No caso de Norman, a batalha terminou. A personalidade dominante venceu”. A imagem de Norman, com a voz da “mãe” exposta enquanto pensamento, oculta-o, para revelar a apropriação que fez da mãe, apropriação que é afinal, *imagem*. Síntese do conflito, o olhar de Norman é fulminante no que tem de revelação de uma tensão, personalidade “que venceu” e está tensionada com o seu contrário. O quadro que confina Norman igualmente lança-o para fora (10), medida da imagem-tensão: seu olhar como um *vir-a-ser* e um *deixar-de-ser* é a explosão do ponto de vista cinematográfico. O eletrizante foco plástico do crânio da mãe se insinua em seu rosto e resume a versão ambígua do olhar como adeus *estético*.

(10)



O ponto de vista é manejado também com outra discrição: a figura do vilão é exposta em sua deliberadamente secreta intenção, e o procedimento de fazê-lo personagem insuspeito é *apresentar* seu ponto de vista malévolo com parcimônia.

Em *Correspondente Estrangeiro*, de 1940, o manejo do ponto de vista é, do mesmo modo, bastante destacado. Na seqüência inicial, estão reunidos o diretor do jornal e Johnny Jones (Joel McCrea), que é um jornalista que trabalha para ele e irá se envolver com Carol (Laraine Day), a filha do vilão Stephen Fisher (Herbert Marshall). Fisher surge elegante e simpático, e senta-se ladeado pelo diretor do jornal, o Sr. Powers (Harry Davenport). Enquanto conversam, Fisher tem evidenciado seu olhar investigativo e irônico (11). Hitchcock posiciona a câmera frontalmente ao grupo, mas o plano é aberto suficiente para subsumir o olhar de Fisher na ação. É deste modo que o caráter de Fisher é discretamente evidenciado, embora o espectador, neste momento, de nada suspeite.

(11)



O sentido da ocultação de um ponto de vista, de colocá-lo ausente, mas de trazer o espectador para a investigação é outro construto. Para emprestarmos a frase de Bonitzer, o “olho projeta também sua luz sobre o quadrado da tela” (BONITZER, 1969: 32). A exposição do ponto de vista do personagem pelo mecanismo da sua ocultação, como *Um Corpo que Cai*, indica: após o resgate de Madeleine da baía, na casa de Scottie, temos um corte para uma seqüência na qual a câmera desenvolve uma panorâmica a partir dele, que cuida da lareira, passa por roupas penduradas e se detém em Madeleine, que dorme no quarto. As roupas pertencem a Madeleine, e tudo indica que ele a despiu. Não se trata apenas de uma elipse, mas da eleição de um recurso crucial para um efeito de desvendamento pelo seu contrário, a ocultação. A ocultação que insinua o ato já insinuado nas coisas está resumida na imagem das roupas. O mecanismo destila da imagem, novamente, o seu óbvio sentido para fazê-la uma mediação. O ato interrogante, nesse caso, é do espectador, olhar que tem na imagem ausente seu precioso ícone.

A elipse irá colher o espectador para o ato interrogante e, portanto, não apenas formal: não se trata de versar a narrativa apenas na direção de um encadeamento lógico, ainda que esse encaminhamento seja, via de regra, respeitado, mas trata-se de flexioná-la para o empenho decifrador do olhar espectadorial. Esse expediente age novamente no rompimento com o ponto de vista do personagem em foco, de modo que o estranhamento da fissão desempenhe a corrida investigativa do espectador.

Correspondente Estrangeiro, de 1940, apresenta um exímio jogo entre revelações e ocultações na seqüência da queda da torre da catedral e na seqüência da luta durante o interrogatório de Van Meer. Jones é levado para um “passeio” turístico pela catedral por Rowley (Edmund Gwenn), supostamente contratado por Fisher para “proteger” Jones. Mas sabemos que a missão de Rowley é eliminá-lo. Sem que Jones o perceba, Rowley, após várias tentativas, finalmente se prepara para o impulso no qual deverá lançar Jones para fora da torre. Temos a imagem das mãos de Rowley aproximando-se em direção à câmera, um corte para o elevador que chega no andar onde estão, e outro corte para o lado externo da torre e um corpo desaba. Tudo indica que Rowley obteve sucesso na missão. Há uma elipse para um jornal que exhibe matéria sobre a queda fatal de um homem. E temos então a revelação: é ninguém menos que Jones, junto de um amigo, que está lendo a manchete. O jogo no qual o espectador é lançado, numa disposição de

imagens que revelam o seu contrário, mediante o recurso de uma montagem que oculta o que parece ser óbvio, constitui o terreno onde se movimentam as fronteiras discursivas, onde a elipse desempenha uma decisiva curva: o ponto de vista do potencial assassino de Jones é rompido no exato momento onde ele se esforça num crítico momento, num abandono que agudiza a indagação espectral.

Em outra construção, o corte é o emblema mais importante do rompimento do ponto de vista num momento igualmente crítico: na seqüência do interrogatório, Van Meer, sob tortura, começa a revelar a mensagem secreta. A câmera desenvolve um *travelling* até o aflito Folliott, estacionando em *close*. E então temos um corte para o lado externo do edifício, em plano aberto, de onde uma intensa agitação pode ser vista pela janela da sala do interrogatório. Os investigadores percebem e correm para o prédio. Fisher, que comanda a tortura, foge; Folliott luta e consegue escapar. A ocultação do início da luta é a construção de uma expectativa, interrogação sobre um aspecto central da trama: a mensagem secreta que é o motivo de todas as movimentações. Os cortes aqui elaborados apresentam um forte componente narrativo, pois não significam apenas mudança de cena, encerrando uma matriz central do jogo entre ocultação e revelação. A estatura estética imprime o corte como pontuação que *deve* ser visual, num rompimento com o ponto de vista do personagem que deve saltar para a percepção como choque. Relevante astuto, o corte assume sua importância como *cena*.

Em *Topázio (Topaz)*, de 1969, há um destacado jogo entre ocultação e revelação. Baseado no romance homônimo de Leon Uris, tem no roteiro de Samuel Taylor a história do francês André Deveraux (Frederick Stafford), contratado por Michael Nordstrom (John Forsythe), um agente americano da CIA, que lhe dá a missão de ir até Cuba investigar a veracidade de informações acerca da presença de mísseis russos e, ainda, encontrar Topázio, um espião da OTAN. Realizado no contexto da “Guerra Fria”, o suspense é elaborado nos termos de uma espionagem que, via de regra, tem na imagem seu maior impacto.

Outro cuidadoso manejo: Jarré recebe François, que faz uma ligação para André - a ligação cai. Chegam dois homens, e temos um corte para André que segue até o local, encontrando Jarré morto sobre um automóvel. François desapareceu. A narrativa novamente coloca André e o espectador na mesma condição: a informação é ocultada, só revelada mais adiante pelo aparecimento de François na casa de André. Somente em retrospecto será revelada toda a movimentação até então oculta. O procedimento é o mesmo adotado em *Correspondente*

estrangeiro, forjando a elipse como elemento potencial do discursivo narrativo.

O campo de investigação do ponto de vista opera inclusive com a construção de uma personagem que dissimula seu comportamento perante outro, mas que se *expõe*, sentido do ponto de vista que é dissimulado mas exposto inicialmente enquanto olhar para fora-de-quadro, e, então, como postura que verbaliza *no disfarce* a sua verdade. Em *Um Corpo que Cai*, na seqüência do estábulo, um contraponto será expandido enquanto olhar que oculta a armação de todo o plano, só compreendido retrospectivamente. A insistência de Scottie em questionar os comportamentos “estranhos” de Madeleine e a resistência que ela lhe opõe são manejados por uma câmera que dissimula a suspeita do espectador pelo jogo de sedução que a tudo envolve, pelo jogo de olhares instituídos por uma distância *segura* mesmo nos *closes*, na medida em que o encontro entre revelação e farsa é mobilizado sob o vértice do *voyeurismo* sempre antecipado. Delírio armado, o olhar ensaiado de Madeleine trai o disfarce para tornar-se verdade em Judy oculta, insuspeita “verdade” à confiança espectral. O olhar para fora-de-quadro não parece ter direção, mas apenas o embalo de um onírico delírio. “É tarde demais”. (...) Não era para ter sido assim”. (...) diz Madeleine, revelação plena mas contida do seu envolvimento com Scottie, fundo narrativo decisivo mas resguardado.

A partir da queda forjada do alto da torre da igreja, o plexo narrativo será o desvendamento de uma plástica que coloca o ponto de vista de Scottie como uma reconstrução *cinematográfica* da imagem de Madeleine. Todo o enlevo de Scottie retorna agora como um projeto de metódica atenção ao resgate de uma imagem-corpo. Hitchcock se detém nesse processo, colocando Scottie no comando de uma dinâmica de busca, colocando em Judy um sentimento de crescente angústia. Scottie inicia a busca para a reconstrução de Madeleine sobre Judy, decidido a moldá-la como Madeleine. O ponto de vista de Scottie é um engano, confronto entre a imagem de Judy e a imagem de Madeleine a ser resgatada. O manejo narrativo reside em tornar a reconstrução sedutora, tal qual a imagem que Scottie busca.

No apartamento de Judy, Scottie volta-se vagarosamente e encontra a imagem quase espectral de uma Madeleine enfim resgatada, uma imagem com a qual se conjuga seu sentimento de ater-se a um quase-corpo, enlevo suficiente para seu transportar-se para o vilarejo espanhol. A construção narrativa desse quase-corpo de Madeleine legitima a força da imagem-espectro como ilusão consentida. A síntese ambígua do rosto de Judy reside precisamente em ser semelhante e,

nisso, evocar a imagem de Madeleine. Na semelhança, porém, estará o tensionamento com a imagem de Judy, que tenderá a submergir. Os *closes* de Judy compõem uma narrativa que irá sintetizar uma imagem que submerge mas que resiste àquela que já se insinua.

A interrogação como estética tem ainda no culto narrativo do ponto de vista o alargamento da construção de um território visual que veste no foco do olhar dos personagens o desequilíbrio como resposta, minando no olhar o conforto da saída. *Os Pássaros* é um filme que representa outro exemplo do manejo do ponto de vista, trazendo a centralidade da interrogação como resposta, onde a evidência imagética será o suporte para um questionamento, ponto de partida mais uma vez para o desvendamento de personalidades, para o confronto entre personalidades, para a evidenciação de temores que a imediatez sensorial revela do mais recôndito mal-estar. Bodega Bay, uma pequena cidade ao norte de São Francisco, é o cenário para inexplicáveis ataques de pássaros a seus habitantes, ataques que têm início após a chegada de Melanie Daniels ('Tippi' Hedren). Ela se reencontra com Mitch Brenner (Rod Taylor), e um romance começa, enquanto a figura de Lydia (Jessica Trandy), mãe de Mitch, vê no envolvimento a exposição crescente de sua insegurança, que será evidenciada à medida que os ataques se radicalizam, numa narrativa que irá sublinhar deliberadamente a ausência de explicação para os ataques. A anárquica e recorrente imagem dos ataques de pássaros estará na convergência de uma desordem na qual todos estarão mergulhados, e terá no expediente narrativo a conformação de uma explicação ausente, na sugestão de uma pluralidade de olhares todos comandados pela eleição de um ponto de vista que proclama a implacabilidade do que está presente e, contudo, oculto ao olhar que investiga, num jogo que irá revelar o agudo horror da condição íntima de cada um, sobretudo em Lydia e Melanie.

Numa das primeiras sequências (12), o jogo de olhares já explicita as diferentes disposições, desde a apresentação de Melanie a Lydia, cujo olhar tem uma orientação decisiva: ela lança seu lancinante e demorado olhar investigativo sobre Melanie, enquadramento de um rosto que já descreve um sinuoso ponto de vista que esclarece prontamente as disposições da personagem em relação a Melanie. Os acontecimentos, porém, colocarão à prova toda a enunciação daquele olhar. Numa entrevista a Peter Bogdanovich, Hitchcock diz: "A mãe entra em pânico porque no início é tão forte, mas na verdade não é – é só uma fachada – ela estava substituindo o marido pelo filho" (BOGDANOVICH, 2000: 620).

(12)



De modo similar, a manipulação do ponto de vista terá nos encontros entre a professora Annie (Suzanne Pleshette) e Melanie os mesmos termos para insuspeitos cruzamentos de olhares, no incômodo de Annie pelos planos de Melanie em ficar na cidade, possível aproximação de Melanie com Mitch. De modo particularmente econômico e eficaz, a potência dos conflitos está precisamente no plano

do olhar. O que já é demonstrado, porém, é ainda apenas insinuado, aspecto interrogativo que será central para as adesões frente à narrativa. A construção do olhar sublinha sobretudo as personagens femininas: os olhares de Lydia e de Annie são explícitos, demorados, mas são, simultaneamente, dissimulados e reticentes.

O crescente ataque dos pássaros tem inicialmente seu suporte na elaboração de olhares que se lançam à interrogação. O foco central é retido a partir do ponto de vista das personagens, cujos olhares tendem a ser, contudo, crescentemente acuados. A atmosfera agudizada pela imagem daquilo que se explicita ao olhar de modo contido, indecifrável mas implacável, está desenhada em duas seqüências que têm em comum a convergência de dois olhares para a interrogação: Annie está junto a Melanie à porta de sua casa e percebe uma nuvem de gaivotas no céu, pergunta a si mesma se as gaivotas nunca param de migrar, ao que Melannie responde com um olhar interrogativo voltado para o bando. Os olhares de Annie e de Melanie nunca se cruzam, mas são solidários na interrogação. A seqüência termina em fusão com os olhares que se fixam no céu, imagem confinadora das personagens. Em outra seqüência, uma gaivota se choca na porta da casa de Annie à noite e morre. Ao argumento de Annie de que ela teria se perdido no escuro, Melanie lhe diz: “Mas não está escuro, Annie. É lua cheia...”. Elas se olham e a seqüência termina, sublinhando novamente a interrogação que se desfaz de uma lógica “racional” que não pode responder ao fato. Desta vez, os olhares de Annie e Melanie se voltam demoradamente. Tais seqüências sintetizam exemplos de uma interrogação que irá percorrer toda a narrativa. Os olhares de Annie e de Mellanie são uma busca breve, mas intensa. Ambas se solidarizam na dúvida (13). São duas pontuações importantes na narrativa porque ampliam a expectativa de um enigma já posto, pelo recurso à interrogação que os olhares encerram, interrogação centralizada enquanto olhar feminino. O oculto está explicitamente colocado e, igualmente, potencializado pela economia narrativa de sugerir o encontro de cenas que encontram o jogo de olhares, olhares cuja conformação é a própria noção de cinema do diretor.

(13)



David Brady, numa entrevista com Hitchcock em 1950, perguntou-lhe: “por que considera a caçada tão importante em seus filmes”.A resposta:

“Bem, a caçada me parece ser a expressão mais acabada do meio cinematográfico. (...) Depois, também, o cinema é o veículo natural para a história de caçada porque a forma básica do filme é contínua. (...) Em suas várias formas, a caçada corresponde a

aproximadamente 60% da construção de todos os enredos cinematográficos”. (GOTTLIEB, 1998: 153-154).

Este pressuposto, desenvolvido enfaticamente em seus filmes, não por acaso guarda uma importante dinâmica no tratamento dado às suas narrativas: toda “caçada” encerra uma interrogação. Em *Os Pássaros*, a interrogação sobre os ataques dos pássaros atravessa toda a narrativa que, fundamentalmente, constitui como resposta a própria interrogação. A seqüência do restaurante sintetiza um importante jogo de posições entre os personagens, tipificados no testemunho de Melanie frente às posturas da ornitóloga e do bêbado. Todas as falas estão articuladas e, entretanto, diálogos que expõem personagens que não acreditam uns nos outros, pois toda a legitimidade dos argumentos esgota-se em seus próprios defensores, não encontrando eco algum nos oponentes. A chegada da Sra. Bundy (Ethel Griffies), a ornitóloga, constitui a colocação de um tensionamento importante na narrativa, aquele na contraposição da interrogação aos ataques das aves e a lógica *matemática* de um raciocínio. As explicações da Sra. Bundy acerca das características dos pássaros procuram, impassivelmente, expor uma argumentação contra a improvável investida dos pássaros. A conformação de sua indumentária e de seu comportamento, mistura de rigor prático com gestos cerebrais, servem a um recorte imagético que tende a abonar o rigor de sua lógica. Já a figura do bêbado, condição que já o predispõe ao descrédito, tem na matriz religiosa o fundamento desatento de seu bordão “É o fim do mundo”. Há ainda a figura da garçonete, que atravessa as considerações da ornitóloga: “Os pássaros não são agressivos”, diz a ornitóloga. “Eles trazem beleza ao mundo. É a raça humana...”. E então ouvimos a garçonete gritar: “Sam, três frangos fritos com batata”, ao que a ornitóloga reage com um olhar reprovador. Há também a fala do pescador que sofreu ataques em seu barco, mas que não vê motivos para alarme; ainda, o cliente que se posiciona no balcão e brada a eliminação de todos os pássaros do mundo porque simplesmente os odeia; a mulher amedrontada com os filhos, a chegada do xerife com Mitch, que traz mais evidências com as quais o xerife não concorda. As respostas são atiradas num cruzamento narrativo que não se assenta em nenhuma das personagens. Melanie, que vê a aproximação de pássaros antes do que todos, ventila o ponto de vista inquiridor decisivo na virada narrativa: os novos ataques cessam todas as inflexões, de modo que o eixo imagético retome e reafirme apologeticamente o vetor interrogativo da narrativa, que volta a avolumar-se quando da culpa atribuída a Melanie pela mulher que associa os ataques à sua chegada, à chegada do mal. A acusação flexiona

ainda mais as interrogações, que lançarão o espectador no plano de uma sempre reafirmada interrogação como resposta, exposição de universos morais nunca seguros.

Essa disposição do ponto de vista que é revelador no que esconde, anuncia recorrentemente a disposição de Hitchcock de procurar impactar na superfície fílmica o sentido visual de todos os elementos, orientando o ponto de vista do personagem de modo a trazer à superfície a rede de engano que o faz confinado. É preciso ainda que o engano ainda tomado como acerto seja compartilhado pelo espectador, apontando o cenho narrativo para um ponto de vista de um personagem que busca uma imagem mas encontra o inesperado, orientando o espectador na certeza do encontro mas oferecendo o impacto do vazio. Na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais*, a resolução imagética da descoberta de um equívoco é desenvolvida num nome: Ambrose Chapel, referência para uma busca. Jo, em *close*, decifra um engano: “não é um homem, é um lugar”. O impacto da descoberta, muito mais do que o fato, é uma *imagem* do fato, numa composição que recorta na personagem a resolução da busca que seu olhar exhibe, exteriorização da mente que interroga, olhar que nos conduz à interioridade aflita da personagem. Esse ponto de vista que desenha uma trajetória de busca tem, na imediatez do encontro, a resposta impactante e incômoda, domínio narrativo já presente em *O Ringue*: no intervalo de um dos treinos de luta, no qual Bob e Jack se enfrentam, Nelly é tomada como esposa de Bob. Hitchcock expõe um *close* da mão de Bob no ombro de Nelly sob o olhar atento de uma outra mulher que acompanha o treino, após o que ela se aproxima e sugere que Nelly lhe apresente seu “marido”. O conflito se intensifica, pois Jack percebe o equívoco, e se aproxima de Nelly e Bob. Todos os olhares apresentam o desconforto perante o equívoco. A volta narrativa no ponto de vista reside na arguta angulação do olhar que é engano. Na sequência da luta decisiva, Bob acena para uma mulher na platéia; Nelly pensa ser para ela, quando na verdade o endereço do aceno é para sua vizinha de poltrona, o que lhe revela (e ao espectador) o caráter fútil de Bob. O sentido da imagem é dado precisamente no vetor do engano. Imagem celebrada pelos olhares, tem sua amplitude no jogo de pontos de vista que, fundamentalmente, torna desnecessária a palavra, imagem que descreve o caráter explícito mas oculto dos gestos, como reafirmado na sequência onde Jack e Nelly estão se casando. Hitchcock elabora uma importante síntese da relação entre a aliança do casamento e o bracelete presenteado por Bob: em uma única cena, Jack introduz a aliança no dedo de Nelly e, neste exato momento, o bracelete, presente

secreto de Bob, escorrega repentinamente para a mão de Nelly, unificando o conflito apenas presente para Nelly e o espectador. Conflito que é a expressão de uma imagem que tanto é insuspeita para Jack quanto profundamente comprometedora para Nelly, traça no cruzamento do ponto de vista de Nelly e Jack a medida da tensão espectral.

Em *O Homem que Sabia Demais*, o roteiro de John Michael Hayes e Angus MacPhail desenha uma trama com ampla gama de ambigüidades. O jogo de olhares é amplamente desenvolvido: Hitchcock posiciona a câmera de modo a enfatizar o olhar ostensivo de uma mulher sobre Jo, logo nas primeiras seqüências, convergindo no ponto de vista de Jo a interrogação desse momento. Na seqüência onde Ben e Jo estão no quarto de hotel com a presença de Bernard, um homem chega procurando um Sr. Montgomery, lança um olhar vasculhador pelo recinto, diz que errou de quarto e parte. Hitchcock já insinua aquela figura como sendo estranha, aproximando a câmera de seu rosto, contrapondo-o ao rosto de Bernard. O manejo do ponto de vista dos personagens expande uma vasta territorialidade de pontos de vista que ora se guardam, ora se lançam à dúvida. Bernard vai até o telefone, faz uma ligação e diz: “preciso falar com você imediatamente”. Em seguida, desculpa-se e diz que não poderá jantar com o casal, partindo rapidamente e, por isso, causando o estranhamento de Ben e Jo. Na seqüência (14), o elemento central consiste na ambigüidade dos olhares: o homem que vasculha o recinto com o olhar, o olhar pensativo de Bernard, os olhares de Jo e de Ben que buscam alguma associação. Há, porém, uma revelação sutilmente colocada: o olhar indagativo de Bernard. Saberemos mais adiante da razão do olhar e da ligação de Bernard. O olhar reservado, guardado de Bernard é cuidadosamente a chamada para o olhar investigativo do espectador. A imagem de Bernard, breve, não é gratuita. O que ele oculta é *revelador*. Novamente, a centralidade do ponto de vista é o elemento que conduz uma malha de associações nunca óbvias e, numa colocação narrativa estratégica, às vezes surpreendente.

(14)



Um plano de assassinato e um nome (Ambrose Chapel) são revelados. Os pontos de vista impactados dos personagens que percebem a aproximação de Bernard ferido, são situados frente a um personagem cuja expressão visual dissimulada luta para fazer-se

conhecida, momento em que a revelação ao espectador resgata a preparação cinematográfica de Bernard, subsumido agora como desvendamento.

Na seqüência da delegacia de polícia, Ben recebe um telefonema de alguém que não se identifica, informando que Hank correria perigo. Ao espectador é dada a imagem sinistra, insuficiente, parcial mas plena de efetividade, recortada pela trilha de Bernard Herrmann, que destaca o enigma porque nele mergulha. O oculto se revela sem mostrar-se. A imagem do encontro com o sinistro é contida mas abundante de enigma, enigma demonstrado como tal, em *close*.

A organização do plano do assassinato desvenda um roteiro cinematográfico, colocando o ponto de vista pouco confortável da Sra Drayton em evidência. Numa articulação narrativa que expõe a ironia da astúcia do plano do assassinato pelos próprios vilões: as falas do Sr. Drayton e de Rian, o homem contratado para o atentado desvendam todo jogo de aparências. Todo o jogo de detalhes é imagetivamente solucionado, tudo está indicado ao espectador, toda a preparação do suspense está dada.

Há momentos onde o manejo da atenção espectral aponta para semblantes desconhecidos, agora voltando a interrogação enfaticamente para o espectador: um funcionário da embaixada, e um dos funcionários da Scotland Yard, surgem em momentos com discrição narrativa, mas não serão gratuitos, já que pontes para a descoberta dos vilões. O que temos é uma narrativa que insinua ao espectador a atenção a detalhes, detalhes estes que são levantados mediante o estímulo à interrogação: a imagem de um rosto é a imagem de uma pergunta estimulada ao olhar espectral, atenção tragada particularmente pelo expediente imagético daqueles dois rostos. A convergência de diferentes elementos da trama, proeza do roteiro de Hayes e MacPhail, tem na resolução imagética a ampliação de sua força.

Finalmente, dois exemplos que expressam uma narrativa que leva o ponto de vista do personagem a uma condição de confinamento do outro. O manejo, porém, sublinha ainda outro destaque: é preciso que o olhar espectral seja lançado no eixo do olhar opressor. Em *Topázio* (15), há ainda uma equipe de apoio para as investigações do casal central, formada por Pablo e Carlota. A imagem dos pássaros carregando porções generosas de pão tanto oculta o falso lazer do casal quanto revela o indício de seu disfarce. A seqüência é lançada sobretudo no ponto de vista do soldado que observa os pássaros: ele tem um momento de desconcerto, e o espectador é inicialmente levado ao

sentimento de estranhamento na mesma direção. A agudização da seqüência reside no movimento espectral da interrogação à descoberta, na maneira delicada como o vôo das aves se encontra com o choque da descoberta do casal. O mesmo procedimento, mais adiante: o ponto de vista do soldado é o centro do desvendamento do casal que dissimula sua fuga após a perseguição. O sangue no chão irá denunciar o ferimento de Carlota. A plástica da seqüência não é antecipar ao espectador o ferimento, mas jogá-lo no centro do ponto de vista da autoridade repressora.

(15)



É nessa direção que o ponto de vista será colocado em *Psicose*: narrativa que expõe confrontos, as revelações pressionam o que está oculto, e este, esclarece o que já está evidenciado. Marion deve ocultar-se, deve ser econômica nos gestos e na fala, de modo que não seja traída por um descuido seu. Nesse sentido é que seu ponto de vista será a costura detalhista de um mundo visual que igualmente confina sua ação.

O que exploramos nesse item constitui portanto, a demonstração que Hitchcock oferece diferentes articulações do ponto de vista no campo do cinema “clássico”, potencializando no olhar espectral o recorte estético de uma narrativa que deve empenhar nos confrontos temáticos o desenho de pontos de vista que devem ser o mote de um apuro estritamente visual.

2.2. O Suspense: desvendamento e dissimulação

Na entrevista entre David Brady e Hitchcock, publicada em 1950, Brady pede que Hitchcock defina o termo “caçada”:

“Essencialmente, a caçada é alguém correndo em direção a um objetivo, frequentemente com o movimento reativo de alguém fugindo de um perseguidor”.

“O senhor diria, por exemplo, que *Hamlet* é uma caçada?”

“Eu diria que certamente há uma caçada em *Hamlet*, porque *Hamlet* é um detetive”.

“Se ampliarmos suficientemente o termo, a própria forma dramática seria uma caçada?”

“Acho que sim”.

Mais adiante, Brady coloca o seguinte: “Tenho dúvidas sobre a distinção entre suspense e caçada. Pode haver suspense sem caçada?”

“Mas é claro! Em *The Lady Vanishes (A Dama Oculta)*, por exemplo, a cena em que servem ao herói e à heroína bebidas com uma droga misturada é puro suspense. (...)”.

Em outro momento, Hitchcock explicita a diferença: “É o fator tempo em movimento que faz a caçada, enquanto o fator tempo estático faz apenas suspense. Essa é a diferença. Mas é claro que o suspense fornece um dos elementos mais importantes de qualquer caçada”. (GOTTLIEB, 1998: 153-155, parênteses meus).

Em outra passagem, Brady pergunta a Hitchcock se ele “acredita ter sofrido alguma influência de Griffith(...)”. Hitchcock:

“Diria que, apenas, o suspense da caçada. A caçada de Griffith era bastante elementar. Não incluía nenhuma ação mental, nada do caráter dos personagens. Mas era apresentada com muita clareza, e não havia dificuldades para segui-la”. Brady expande sua pergunta:

“Fora Griffith, acha que foi influenciado por algum outro cineasta?”

“Fui mais influenciado por romancistas como John Buchan (autor do romance no qual foi baseado *Os Trinta e Nove Degraus*, de 1935), J. B. Presley, John Galsworthy (autor da peça na qual foi baseado *The Skin Game*, de 1931), e a Sra. Belloc Lowndes (autora do romance no qual foi baseado *O Pensionista*, de 1926), do que pelo cinema. Gosto porque usam caçadas múltiplas e com muita psicologia. Minhas caçadas são o resultado do uso de todos os recursos das técnicas modernas de filmagem, combinadas com a influência dos romancistas e com a de Griffith”. (GOTTLIEB, 1998: 159, parênteses meus).

Nessas passagens, a referência à “forma dramática” como sendo uma “caçada”, a diferenciação entre “caçada” e “suspense”, e a reconhecida influência de Griffith, nos dão referenciais fundamentais dos procedimentos temáticos e narrativos do diretor. O ponto convergente entre tais referências é justamente a presença do *confronto*: o perseguidor e o perseguido, no caso da caçada, e o suspense associado ou não à caçada. Na caçada, o confronto entre a busca e a fuga (ela mesma uma busca). No suspense, a apreensão por um personagem que ignora o perigo ou, ainda, a apreensão, dividida com o personagem, do

perigo iminente. Lembremos, por exemplo, em *Janela Indiscreta*, da seqüência onde Lisa está no apartamento de Thorwald e não percebe sua aproximação, para temor de Jef e Stella, filme que Bonitzer qualifica como “um quadro cruel do American way of life” (BONITZER in ZIZEK: 2000: 23), microcosmo de um voyeurismo sempre suspeito. Dolar, observa a “obsessão de Hitchcock com o olhar”. (DOLAR in ZIZEK: 2000: 143).

O objetivo deste item é demonstrar que a narrativa de Hitchcock prioriza o confronto entre desvendamento e dissimulação de modo a desenhar o suspense mediante uma atenta busca pelo sentido psicológico mais guardado e, simultaneamente, mais explícito. Seu suspense é a estética da exibição do conflito entre a potência do saber e a impossibilidade de interferência no curso dos acontecimentos. No núcleo do suspense o saber tensiona o espectador a agir e, contudo, as circunstâncias o imobilizam - o dispositivo é eficaz. No plano diegético, o personagem ou não suspeita dos riscos, ou está confinado em circunstâncias que ele não pode controlar, tensionamento que constitui o núcleo conflituoso de seu suspense. O “tempo estático” ao qual Hitchcock faz menção - diremos, o tempo que parece não passar, o tempo que se alonga insuportavelmente - é precisamente uma expressão desse tensionamento entre ação e imobilidade. Via de regra, os roteiros expressam esta ênfase em diferentes filmes do diretor. O suspense deve ser, nestes termos, o sentido de um temor *visual*.

Um detalhe importante da estrutura do suspense é que ele não se identifica com o choque da descoberta, linha limitrofe entre a revelação e a ocultação. Entretanto, o choque é a abertura para que o suspense aconteça. Esse rompimento compartilhado ou não com o ponto de vista dos personagens, será o ponto de partida e de chegada de uma postura plástica decisiva nas obras do diretor. O terreno narrativo do suspense deve ser visual. Nessa questão, é indicativa a afirmação de Stojan Pelko, de que “a ação básica do personagem está reduzida a observar”. PELKO in ZIZEK, 2000: 109).

Já numa seqüência de *Chantagem e Confissão*, de 1929, num restaurante, essa estrutura metódica é desenhada com rigor: Alice White aproveita a breve ausência de Frank, seu namorado, e retira um bilhete de sua bolsa. Trata-se de uma mensagem de um homem que espera que ela esteja nesse restaurante, naquela noite. Após algum tempo o homem e Alice se avistam, sem que Frank, já de volta à mesa, perceba. Esse procedimento narrativo tenderá a estimular o sentimento de suspense por Frank. Após uma discussão com Alice, por sua personalidade volúvel, Frank a abandona à mesa. Na saída do

restaurante, ele faz uma pausa e, então, ela sai com o homem com quem havia flertado, sem perceber a presença e o olhar de Frank: a informação, novamente, é compartilhada apenas entre o espectador e Frank (16). E temos aí o impacto da informação finalmente revelada. O procedimento narrativo tem sua eficiência precisamente no manejo visual do confronto entre ocultação e revelação, nexos central do suspense. A força do flerte oculto e da descoberta do flerte está precisamente na exposição imagética do confronto: o olhar de Frank está quase imobilizado pelo choque. Na importante explicitação dos estados de ânimo dos personagens, a sequência sublinha com rigor o ponto de vista impactado do personagem. A duração da cena, embora breve, encarta uma distância olímpica entre o mal-estar do personagem e o prazer do casal.

(16)



O campo exploratório do suspense será ampliado em várias direções, sendo o manejo do saber do espectador o centro estrutural da narrativa. Uma postura destacada será a colocação da identidade do assassino no acionamento da atenção do espectador: informá-lo da identidade do assassino desde o início da narrativa, acionando sua aderência ao fundo tensionador de todas as relações entre os personagens.

Mas esse procedimento será desenvolvido mediante diferentes abordagens. O assassino não é obrigatoriamente o indivíduo monstruoso a ser temido e, portanto, o suspense visado não deve necessariamente apoiar-se numa marca única, numa imutável forja discursiva. É assim que *Chantagem e Confissão* coloca uma visualidade que expõe a lógica do suspense numa direção muito precisa, pois que é pela assassina que o suspense espetacular é criado: Alice ficará crescentemente ansiosa em expor sua culpa e, simultaneamente em guardá-la na resignação,

sofrimento que irá atravessá-la durante praticamente toda a narrativa. Frank, seu namorado, mesmo sabendo que ela poderia tê-lo traído com o homem que tentou estuprá-la, consegue dissuadi-la da confissão, o que não lhe traz exatamente muito conforto, numa evidenciação narrativa que cola o espectador ao seu universo íntimo de tensionamento.

No mesmo filme, a fonte do suspense será depositada em outro personagem, ampliando o espectro narrativo (17). Frank suspeita, ao investigar o assassinato do artista, que sua namorada é a assassina: ele encontra uma luva no apartamento da vítima e tem o impulso de mostrá-la aos colegas, mas volta atrás repentinamente, ao perceber que a luva pertence a Alice. Seu ponto de vista é seu resignado ocultamento da prova do crime, antes que seus colegas investigadores a vejam. A contenção do corpo e da palavra é uma conformação primorosa de um corpo e de uma voz que se fecham. Por um breve momento, o conflito entre o que o espectador sabe e o que o personagem desconhece produz um suspense agudo, quase na fronteira com a surpresa, pois sua involuntária denúncia quase é levada a termo.

(17)



Esse procedimento será utilizado novamente *Os Trinta e Nove Degraus*, de 1935: quando Pamela (Madeleine Carroll) consegue desvencilhar-se da algema que o prende a Hannay (Robert Donat), sai do quarto do hotel e percebe o que parecem ser policiais. Nesse momento, tem o imediato impulso de denunciar Hannay, que lhe parece ser mesmo o assassino procurado (18). Por um breve mas igualmente agudo momento, está criado o suspense por Hannay, que repousa no quarto. Mas quando ela percebe que os indivíduos no hotel são falsos policiais, segura seu grito por um triz, voltando para o quarto silenciosamente, encontro imagético do equívoco revelado em seu limite e em seu rompimento.

(18)



O que é central na disposição do suspense voltado apenas para o espectador, é que a regra do ponto de vista *deve ser rompida*. Em *Psicose*, a construção da visualidade assassina é exposta com veemência mas, a princípio, sua identidade permanecerá oculta até o final da trama. Isso, entretanto, implica na construção de outra *identidade*: o processo narrativo de *Psicose* é um notável exemplo. A aproximação de Arbogast da casa de Norman, sua entrada na casa, terão no pressuposto antes arquitetado a constituição de um olhar espectral em suspensão. O ponto de vista de Arbogast é então sublinhado por uma montagem que permite ao espectador acompanhar o rigoroso rastreamento da arquitetura interior somente agora revelada. A radicalização do suspense ocorrerá precisamente quando da abertura da porta ao final superior da escada (19), antecipação imagética dada ao espectador e, por isso, ampliação superlativa do suspense. A luz que é lançada sobre o piso revela uma “verdade” inquestionável, confirmação que terá no recorte corpóreo da “mãe”, a imagem da investida implacável contra Arbogast, narrativa que arquiteta sua morte na exploração de um cenário detalhadamente construído para servir a uma exposição acentuada do olhar *plongée* insuspeito.

(19)



Está em pauta o rompimento com a regra do ponto de vista, retirada da câmera do eixo das disposições visuais do personagem e colocação do espectador no centro “único” do suspense, nota plástica que passa a empenhar-se num rigor estético retirado mas igualmente primoroso.

Em outra elaboração narrativa, temos a diferença de que o espectador terá antecipado o suspense mesmo antes da narrativa abrir caminho para o ponto de vista de uma personagem que, em *Frenesi*, irá desempenhar uma virada importante na trama, medida da extraordinária síntese plástica da condenação do principal suspeito (20): é imediatamente após o assassinato de Brenda, a ex-mulher de Richard, que será construída a fatal incriminação sobre o personagem: Bob Rusk se retira do local do crime e, segundos depois, surge Richard se dirigindo justamente à agência de Brenda. Ele encontra a porta evidentemente fechada e, pensando não haver ninguém, retira-se. Numa mesma seqüência, Richard sai do edifício e é visto por Barling (Jean March), a secretária de Brenda. Tudo o que a secretária ignora é o fundamento da incriminação de Richard.

(20)



A síntese dessa seqüência será o tensionamento entre o que se revela e o que se oculta no segmento de seu ponto de vista, entre o que se revela ao espectador e se oculta da personagem, momento imagético de aguda reviravolta dos acontecimentos e, simultaneamente, clímax que se revela o seu contrário: enquanto toda a construção de Richard até então havia gerado uma suspeita crescente sobre ele, o que temos nessas últimas seqüências é um momento de choque – é Bob o assassino – e a imediata absolvição de Richard pelo espectador. Mas sua inocência, porém, será negada justamente pelos fortes indícios que se aglutinam em seu entorno. A radicalização do suspense no plano espectral é sintetizada numa amplitude narrativa complexa, econômica na forma e enérgica na articulação de ponto de vista, *timing* e orientação plástica.

O desvendamento, somente ao espectador, de uma condição particularmente perigosa para os personagens, encerra a composição de uma narrativa que irá demorar-se para apontar o ponto de vista da personagem, jogando-o no terreno do choque de uma revelação. Em *Os Pássaros*, a seqüência onde Melanie aguarda está sentada em um banco, enquanto aguarda o final da aula das crianças, é desenvolvida em sua maior extensão sem o recurso ao ponto de vista da personagem (21). Melanie não percebe a ameaçadora aproximação dos pássaros, só revelada ao público. Mas a trajetória da narrativa rouba do espectador alguns momentos da intensa aglomeração das aves, tornando superlativo o suspense. A revelação final a Melannie, enquanto produz na personagem um choque, ao espectador fornece a ampliação do tensionamento do olhar.

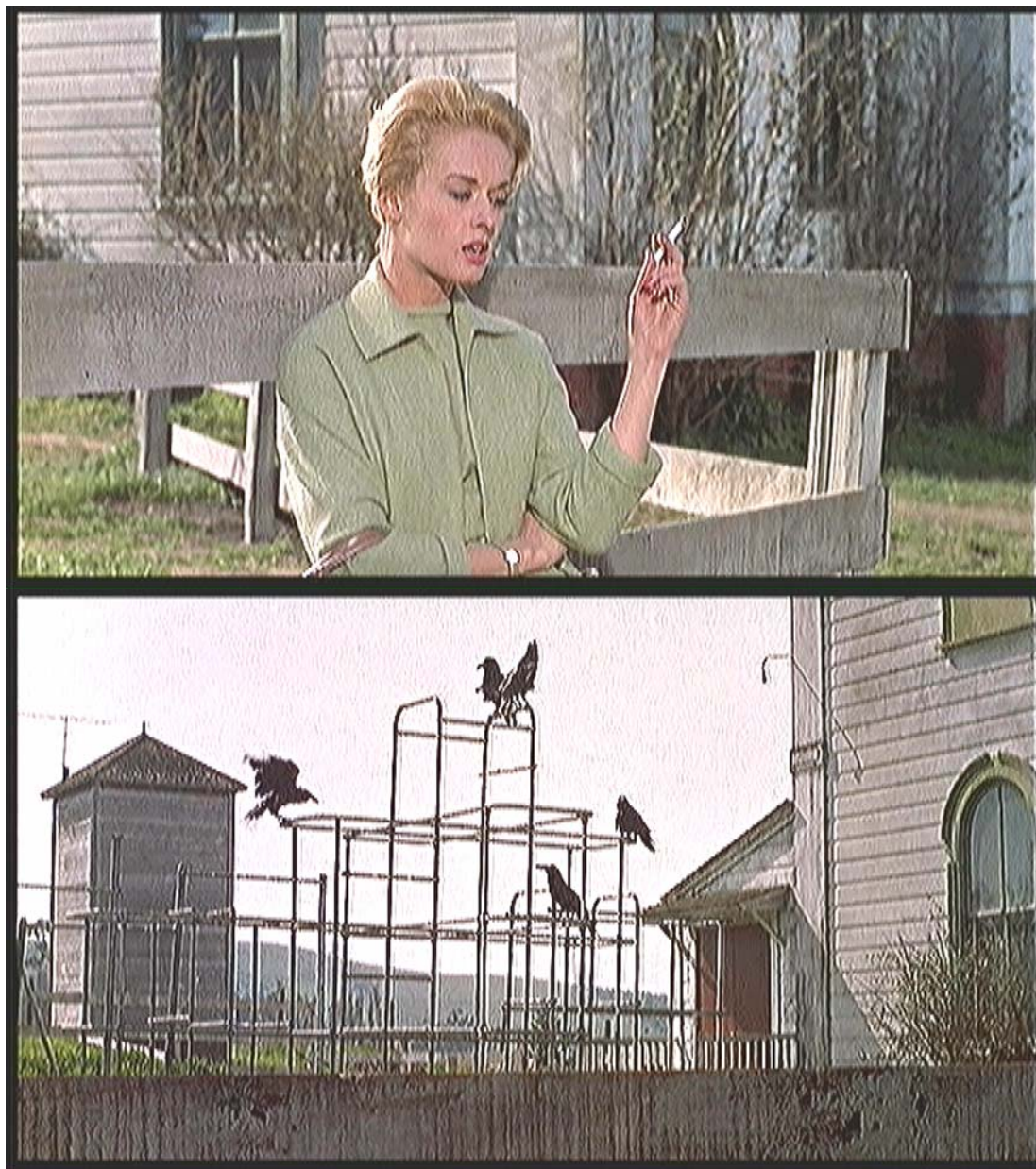
(21)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



O vasto domínio narrativo do diretor será ainda a construção de uma curvatura plástica que aciona, em diferentes momentos de uma mesma seqüência, tensionamentos que o próprio movimento de câmera se encarrega de economicamente oferecer. Trata-se de uma narrativa que articula choques, apreensão, desvendamento apenas ao espectador, intensionalidades que se chocam mas não se expõem reciprocamente. *Disque M para Matar* demonstra essas articulações: a intensificação do suspense por Tony, que trama o assassinato da esposa, é obtida inicialmente por um choque, seguido da apreensão pelo personagem: após a tentativa fracassada de Lesgate de matar Margot, Tony chega e começa a averiguar o corpo de Legate. Um *travelling* é desenvolvido enquanto ele está procura por objetos nos bolsos do morto (22), revelando apenas ao espectador a imagem de Margot remexendo em sua bolsa: imediatamente, o choque de Tony expressa seu temor de que Margot descubra que sua chave não está em sua bolsa, o que poderia revelar pistas do plano de Tony.

(22)



O choque é igualmente espectral, pois a intenção de Margot é por alguns segundos ocultada. Ela revela que procura por aspirinas. O suspense, inicialmente do espectador e, em seguida, do personagem de Ray Milland, antecipa novamente a informação ao espectador na precisão de um choque, seguido do suspense. O discreto e implacável *travelling* irá postar-se precisamente atrás do eixo do ponto

de vista do personagem, colocando-se, sem a necessidade de corte, no centro nervoso de Tony.

Esse processo de desvendamento de informações cruciais faz uso, ainda, de um recurso de dissimulação que tem na resposta plástica ao olhar espectral a estrutura de uma cenografia que desvenda *enquanto* dissimula (23): em *Psicose*, a câmera em acentuado *plongée* irá reiterar essa confirmação na seqüência em que Norman resolve ocultar a mãe.

(23)



Agora ao espectador é dada a ver, pela primeira e única vez, a imagem de Norman e de sua mãe: ele a carrega para um esconderijo “sob os protestos dela”: o “diálogo” ríspido volta a acontecer não apenas enquanto a câmera aguarda do lado de fora do quarto, mas mesmo enquanto Norman a carrega escada abaixo. Mecanismo narrativo que conjuga o oculto (trata-se apenas do corpo) e o revelado (sim, é mesmo a mãe de Norman que está em seus braços), é a notável estética que dissimula e, ao expor, esconde a “verdade maior”, narrativa que é a unidade-síntese da construção do confronto que a imagem encerra. O sentido da seqüência não gera suspense, mas *espectativa*, articulação que é utilizada em outras ocasiões, como em *Ladrão de Casaca*, na seqüência do baile à fantasia: o espectador é informado da presença dos investigadores pela imagem dos sapatos comuns por debaixo das

fantasias. Detalhe imagético breve, a revelação parcial já é suficiente para a articulação das movimentações da seqüência. A figura que pensamos ser Robie, ainda no baile, se ausenta e volta. Só posteriormente o espectador é informado de que um amigo seu estava disfarçado, já que Robie era alvo de perseguição. O processo narrativo da dissimulação, aqui, põe o espectador, ainda que por alguns momentos breves, na desorientação mesma dos algozes de Robie. Esse procedimento será reiterado na construção da apreensão de um “cúmplice” – Norman Bates, de *Psicose*: a ocultação do corpo de Marion no pântano é minuciosamente acompanhada por uma câmera que tem na imagem silenciosa o seu maior tensionamento. O suspense de Norman é o suspense do espectador, cumplicidade que irá recortar todo o processo de identificação adiante. O automóvel que naufraga compõe a imagem novamente como uma síntese entre dissimulação e desvendamento: o recôndito é o mais explícito momento da sua qualidade de oculto (a consciência compartilhada com Norman sobre o corpo oculto de Marion no veículo é a apreensão para o seu mais completo desaparecimento). O eixo plástico decisivo é colocar o desvendamento a partir do ponto de vista de Norman, de sua ação decisiva e de sua certa insegurança perante o reticente veículo.

O Ringue, 1927: Jack descobre o bracelete de Nelly (sabemos ser um presente de Bob) e aceita o que sabemos ser o subterfúgio de Nelly, e simula uma aliança com o bracelete no dedo de Nelly. Imagem plena de sentidos contrários, o desvendamento esconde de Jack o que é evidente a Nelly; o ato de tornar o bracelete uma simulação de aliança, converte-se no ato de evidenciar o real sentido de aliança secreta entre Nelly e Bob. Narrativa sicinta, traça no espectador sua condição sob suspense quase risível, tocando o gesto de Jack como absurda ironia.

A estruturação do saber espectadorial, portanto, inscreve uma unidade discursiva para tornar o isolamento do espectador uma marca do suspense. Mas o procedimento de avançar na conjugação do saber do espectador com o saber do personagem recebe uma inflexão igualmente importante, porque medida de um norte estético que toca a percepção sensorial em seu nível mais imediato e, frequentemente, marcante.

Mas o saber do espectador não é exclusivamente voltado para o conhecimento de um assassino, mas igualmente perante o *potencial* assassino. Essa diferença de tratamento permite outra dinamização do suspense.

Em *Correspondente Estrangeiro*, a revelação da vilania de Fisher não apenas provoca um choque no espectador, uma vez que

todas as informações pareciam confirmar suas virtudes, mas recorta um suspense exposto no sentimento de temor por Johnny Jones, seu alvo principal. Em outro recorte, o suspense se apresenta em duas vertentes na seqüência da torre, pois teme-se tanto por Jones, numa situação de grande vulnerabilidade no alto da torre, quanto pelas dificuldades do próprio assassino, que vê frustradas suas diferentes tentativas de consumir seu crime, sobretudo devido ao intenso movimento de pessoas no local. Trata-se de um suspense que, nesses termos, dirige-se tanto à potencial vítima quanto ao seu algoz, e essa unidade produz uma tensão não apenas pela natureza central do suspense, mas pelo sentimento de temor por uma figura vilã. Lembremos, a esse propósito, que o suspense é criado mesmo quando a figura de um algoz corre perigo, uma das marcas decisivas da construção do suspense.

Disque M para Matar é a composição de um suspense em três frentes (24): inicialmente, há o suspense que terá como fonte central Margot, precisamente por ser ela o alvo do crime. Há ainda o suspense por Tony, pois teme-se pela falha de seu intento devido ao atraso de seu relógio, que o impedirá de fazer a ligação no momento planejado. Por fim, há o suspense pelo executor do crime que, pelo atraso da ligação de Tony, prepara-se para partir sem realizar sua tarefa: teme-se que não consiga finalizar o crime.

Toda a longa preparação para o crime, no diálogo entre Tony e Lesgate, é plenamente dada a ver ao espectador em sua impecável preparação cinematográfica. Esse procedimento irá armá-lo com um olhar desde o início tenso. A articulação entre desvendamento e dissimulação é oferecida como fruição, meticulosa *decupagem* da ação. Após a entrada de Lesgate no apartamento, o suspense em relação à expectativa de sucesso de sua ação tem um acréscimo, pois teme-se igualmente pela vida de Margot, já em seu quarto e dormindo. Esta cisão constitui uma contradição pois nasce da adesão dividida do espectador em relação a Margot e a Lesgate. Por um lado teme-se pelo insucesso de Lesgate. Neste caso, o espectador divide com Lesgate a mesma informação, ao contrário em relação a Margot, que de nada desconfia. Mesmo assim, o suspense se funda em relação tanto à potencial vítima quanto ao potencial assassino. A arquitetura do apartamento, que no momento do diálogo entre Tony e Lesgate era detalhadamente demonstrada ao olho do espectador, agora assume um ar ainda mais sinistro: a escrivaninha antes já situada como lugar do crime, ganha agora um enquadramento hiperbólico, câmera inclinada que será a antecipação espectral de um momento que é tanto aguardado quanto temido. O filme é uma angulosa apresentação de desvendamentos que

elegem a adesão intercambiável do espectador.

Lesgate se prepara para deixar o apartamento, percebendo que algo saiu errado. O suspense por ele se amplia ainda mais, pois enquanto Tony se dirige apressadamente para o telefone, a iminente saída de Lesgate pode pôr tudo a perder. Outro corte: Tony se aproxima do telefone que, porém, está ocupado por outra pessoa. Estende-se o tempo, estende-se a intensidade do suspense agora também por Tony. A cabine telefônica é liberada, Tony disca e a chamada é completada. O telefone toca justamente no momento que Lesgate está já do lado de fora do apartamento. E o suspense agora é por Margot, que se dirige para atender o telefone. Num mesmo plano, temos Margot e Lesgate, que aguarda o momento exato em que tentará enforcá-la. A hesitação de Margot em desligar o telefone prolonga a demora do início do ataque de Lesgate, o que amplia o suspense pela personagem.

(24)



(24 – Seqüência)



(24 – Seqüência)



(24 – Seqüência)



(24 – Seqüência)



Não se trata, portanto, da presença de um suspense apenas, mas de um suspense que é redirecionado constantemente, de modo que o olhar espectral é freqüentemente solicitado a reposicionar-se, de modo que a adesão do espectador implique em que ele assuma sempre uma posição de temor pela sorte de diferentes personagens.

Se o núcleo do suspense é precisamente o confronto entre o saber e a impossibilidade de interferência no curso dos acontecimentos, será acrescido a esse conflito um outro: o suspense simultâneo por personagens de índoles diferentes: teme-se por Tony, teme-se por Margot, teme-se por Lesgate, o potencial assassino.

O prazer visual consiste em orientar o espectador, e com detalhes.

A entrada do inspetor-chefe Hubbard (John Williams) fecha o cerco imagético para o suspense, mediante a agudização do jogo entre ocultação e revelação e, na mesma seqüência, o suspense ganha uma dimensão tripartite: teme-se por Tony, pois todo o seu plano é dado a ver ao espectador; teme-se por Margot, por ela ser alvo do crime e continuar a não suspeitar de Tony; teme-se, por fim, que o inspetor Hubbard seja igualmente enganado por Tony. Está formada a unidade tensa desenhada enquanto suspense, olhar espectral direcionado para essas diferentes direções, não depositando-se em nenhum dos personagens definitivamente. O empenho narrativo reside em arremessar o nexos entre desvendamento e dissimulação para diferentes personagens, acionando a adesão espectral mediante um controle fechado do *timing* e da disposição cênica.

Num breve transcorrer narrativo, portanto, um intenso jogo de evasivas em respostas e em olhares é composto como núcleo de confrontos guardados, informações que, no plano dos diálogos, têm a expressão imagética de um correr de pontos de vista que são notáveis pelo que insinuam e pelo que escondem.

A síntese que se desenvolve e é finalizada, é o fechamento de uma narrativa que tem no roteiro um primoroso jogo de pontos de vista que conformam, por sua vez, a expressão imagética de diferentes direções que o suspense assume, frequentemente de forma simultânea, recurso narrativo que elege por isso o ponto de vista como expressão imagética do confronto entre diferentes personagens, mas freqüentemente, a articulação entre dissimulação e desvendamento no plano diegético, para onde as adesões do espectador são solicitadas. Trata-se de forjar a *experimentação* de sentimentos contraditórios em diferentes momentos da narrativa.

A estrutura dramática permitirá ainda outra adesão do

espectador: a uma personagem involuntariamente assassina que sofre por sua condição: em *Chantagem e Confissão*, Alice, após a consumação de seu ato, está na mais absoluta solidão, aspecto ressaltado pela seqüência de silêncio que envolve todo o ambiente do crime, por seus movimentos lentos, por seu olhar perdido e desesperado. Inicialmente, somente o espectador é informado. A construção do isolamento no qual a personagem mergulha será ainda mais aprofundado à medida em que as buscas pelo responsável tornam-se mais intensas. Mesmo após Frank, seu namorado, saber que ela é a assassina, seu isolamento não apenas permanece mas aprofunda-se. Nas seqüências onde Alice está na iminência de entregar-se, o suspense é regido de forma eficiente e mesmo contraditória: tanto teme-se por sua revelação como espera-se por ela, porque mesmo um breve alívio finalmente seria obtido.

A exploração imagética do desconforto da personagem é igualmente a exploração da emoção espectral dada pela informação compartilhada e, por isso, do sentimento dividido que irá atravessar a personagem. Na seqüência final, o riso de Alice é um riso que não pode dissimular seu mal-estar. Frank pouco percebe o seu incômodo, de modo que todo o desconforto de Alice é dado a ver sobretudo ao espectador.

Dessa postura narrativa que permite ao espectador a adesão a uma involuntária assassina, Hitchcock irá discernir outra, aquela onde o suspense do espectador será dividido com um dos vilões: *Festim Diabólico*, o primeiro filme em cores de Hitchcock, foi roteirizado por Arthur Laurents, cuja adaptação da peça de Patrick Hamilton coube a Hume Cronyn. Dois amigos matam um colega em seu apartamento e o escondem num baú na sala de visitas. Convidam os pais da vítima e alguns amigos, entre eles seu ex-professor, para um jantar em sua casa na mesma sala. Os questionamentos pelo desaparecimento da vítima vai tensionando as conversas durante o jantar, sobretudo as conversas com seu professor, que passará a suspeitar da dupla devido ao seu comportamento estranho, suspeita que o levará a descobrir o crime.

O confinamento do corpo num ambiente que o faz presença oculta, expressa uma narrativa que molda um suspense conformado a partir do jogo de olhares entre os amigos Brandon Shaw (John Dall) e Phillip Morgan (Farley Granger) frente aos quais o olhar espectral será o de um temor pelos personagens, num suspense que terá ainda outra inflexão: o temor de que a insegurança de um deles, Phillip, venha a desvendá-los como assassinos. Novamente, um suspense que apresenta uma qualificação contraditória, dado que o sentimento de

temor pela dupla é atravessado pelo sentimento de que Phillip possa ser um grande problema, o que implica numa adesão crescente a apenas Brandon. Toda a narrativa é construída com um pressuposto fundante do olhar que se mostra crucial: a informação privilegiada ao espectador lhe dá um atributo de cercar a prova material do crime com o sentimento de temor.

No centro do referencial narrativo de Hitchcock está a construção, ainda, de um manejo do olhar espectral de modo a fazê-lo crer numa identidade assassina, como em *Frenesi*: enquanto Richard conversa com seu amigo Bob, surge um policial, que expõe a Bob a dificuldade que a polícia está tendo em encontrar o assassino – Richard observa à distância o diálogo. Subitamente desaparece, para surpresa de Bob e do espectador, o que amplia seus motivos para suspeitar de Richard.

Trata-se portanto de um mecanismo narrativo de dar a ver uma superfície que revela uma “verdade”: sim, Richard Blaney é de temperamento explosivo, mas saberemos ser inocente. Bogdanovitch, na entrevista com Hitchcock, reconhece essa inflexão no filme:

“Foi bastante ousado da sua parte deixar que, durante a primeira meia hora de *Frenzy* (1972), o público supusesse que John Finch fosse o assassino”.

Hitchcock faz o seguinte comentário:

“Sim, mas eu estava fazendo duas coisas diferentes. Permito que o público imagine ser ele o assassino e, ao mesmo tempo, sem que o público se dê conta, construo o caso contra ele. Porque, mais tarde, todas aquelas coisas que passaram despercebidas se tornam muito poderosas no caso que se forma contra ele. Na hora elas não parecem importantes, mas de certo modo, está-se deliberadamente conduzindo o público pelo caminho certo – do modo mais agradável possível”. (BOGDANOVITCH, 2000, 637).

A impressão de que Richard é o assassino é desfeita quando é revelado, inicialmente apenas ao espectador, que Bob Rusk (Barry Foster) é o verdadeiro assassino. Há a construção de um choque nessa revelação, já que o espectador é levado a não suspeitar de Bob, de personalidade extrovertida e simpática. É ele quem oferece suporte a Richard, que perdeu o emprego. Ele ainda aparece na janela de seu apartamento, chamando por Richard, para quem apresenta sua mãe, uma senhora igualmente bastante simpática. E Bob termina por assassinar justamente a ex-mulher de Richard.

Em outra anotação, a explicitação da identidade do “vilão” ao espectador, em *Psicose*, só irá acontecer no final da narrativa. Entretanto, o assassino aparece sob um “disfarce” em ação nos dois crimes. O assassinato de Marion e de Arbogast é mostrado como se

fosse praticado por uma senhora - a mãe de Norman Bates, pelo que tudo indica. Na seqüência do assassinato no chuveiro, o suspense por Marion surge inicialmente pela aparição de um vulto por trás da cortina do box, dado a ver apenas ao espectador; o suspense por Arbogast, porém, já ocorre reforçado pela anterioridade do crime no chuveiro mas, novamente, é, de início, apenas indiretamente evidenciado ao espectador (a porta que se abre e projeta luz sobre o piso para onde Arbogast está se dirigindo). A corporeidade assassina é plenamente revelada, ainda que essa revelação careça de uma identificação mais precisa, somente exposta no final da narrativa. Novamente, o que temos é a exposição de um sofisticado mecanismo de dissimulação, obtido graças à centralidade do ponto de vista de Norman Bates. Como é ele quem “revela” a identificação sua mãe tanto a Marion quanto a Arbogast, como é “a voz dela” que tanto Marion quanto o espectador ouvem, está criada a identificação corpórea necessária, dissimulação imperceptível porque o ponto de vista “convence”.

O assassinato de Marion é a revelação de uma senhora que a ataca violentamente com um faca, sublinhada em seguida pela fala “indignada” de Norman fora de quadro. Assim construído, o diálogo compõe uma narrativa que conduz a culpa à mãe, realinhando a aparência não pela “mentira”, mas pela omissão da “verdade inteira”. O violento assassinato no chuveiro oculta para sempre as intenções do arrependimento de Marion. Hitchcock se detém num grafismo extremamente recortado, contrastando o assassinato com uma seqüência de uma suavidade fria de formas circulares: o chuveiro, o olho, enfim, o movimento circular da câmera, que desenvolve um *travelling* até depositar-se no jornal sobre o criado-mudo, destacando uma interrogação sobre os desdobramentos.

O desenvolvimento da dissimulação, narrativa que põe o personagem na mais completa crença, é o acionamento que pode ser igualmente direcionado ao espectador, como ocorre no olhar de Arbogast acerca da mãe de Norman. Com ele o espectador divide o desvendamento da imagem da mãe, que “surge” como silhueta junto à janela (25). Norman lhe confirma a “identidade da mãe” (e desta vez, saberemos no final, será mesmo o corpo presente da mãe). E temos então a “confirmação” de todas as aparências.



As minúcias são desenvolvidas sempre na direção de uma confluência narrativa entre o que está vinculado como imagem da dissimulação e a “plenitude” do desvendamento. Mas se a resolução imagética consiste na elaboração de contraposições, essa vinculação da imagem cinematográfica, em Hitchcock, não obrigatoriamente postula o rigor “mecânico” de um estrito universo narrativo. De fato, a deliberação narrativa consiste, via de regra, em anexar o suspense a um temor espectral frente a uma personagem que ignora o perigo, como a subida fatal de Babs ao apartamento do assassino Bob Rusk de *Frenesi*. Todo o suspense tem um impulso inicial concentrado no impacto do encontro: o que está oculto de “Babs” está plenamente dado a ver ao espectador, e é esta síntese tensa portanto, imagem-impacto que será a imagem-suspense, o núcleo tensionante da adesão espectral.

Na mesma seqüência, porém, o mecanismo narrativo de retirar-se de uma cena que, certamente, será mais uma demonstração do assassino, articula outro nexos entre o que se desvenda e o que se esconde: Bob fecha a porta e temos a câmera que é mantida do lado de fora. Ao invés de mais uma seqüência de assassinato, a seqüência consiste em sua ocultação: a câmera se afasta em notável *travelling*, desce pela escadaria, atravessa um corredor e vai assentar-se do outro lado da rua: o que se oculta é a provável morte de “Babs”, depois

confirmada. A imagem do *travelling* tem todo o seu impacto precisamente devido ao endereço ao qual ela remete: o assassinato e, portanto, ao que está oculto aos olhos do espectador, imagem cujo impacto é sua descrição, plástica de um procedimento que retira da informação retida o passeio de precisa estética cinematográfica.

O procedimento narrativo utilizado por Hitchcock procura ainda colar os personagens na fronteira entre o desvendamento e a dissimulação, articulando o choque, para o espectador e o personagem perseguido, seguido de suspense. Numa resolução primorosa do roteiro, Richard vai à busca de ajuda justamente do assassino. Está concentrada novamente, numa única seqüência, o confronto entre ocultação e revelação. Bob oferece ajuda, ocultando Richard em seu apartamento. Teremos a revelação, a seguir, de um choque: policiais chegam no apartamento. Saberemos em seguida que Bob denunciou Richard à polícia. Na delegacia, a mala de Richard será revistada e nela as roupas de “Babs”. A revelação será outro choque.

O diretor aciona outro choque ao espectador: na seqüência onde Richard entra no apartamento de Bob e golpeia o que acredita ser ele adormecido, mas termina por encontrar outra mulher assassinada. Chega Oxford (Alex McCowen), o inspetor que está no caso. O que encontra é a imagem a princípio incontestável da incriminação fatal de Richard: ele segura a barra usada para golpear “Bob”, mas há um corpo de uma mulher na cama (26). Por alguns segundos o destino de Richard parece estar irremediavelmente selado, mas a reviravolta estética e narrativa se encarrega de desenhar uma outra magnífica síntese: a chegada de Bob com um baú para carregar a vítima. A descoberta de Bob pelo inspetor será a síntese final enquanto seqüência que é revolucionada em sua própria unidade, aparência reverenciada de um crime que será, em seguida, negada com a mesma implacabilidade, unidade conflituosa que é a expressão ativa de uma narrativa que desenha uma curvatura do suspense no processo de construção de uma dramaticidade prioritariamente visual.



Há ênfases diferentes em *A Tortura do Silêncio*: inicialmente, o assassino Keller é revelado antes ao espectador, mas há um diferencial: ele revela sua condição momentos depois ao padre Logan (Montgomery Clift). Toda a narrativa será tensionada a partir desses momentos iniciais: a dupla revelação, ao espectador e ao personagem de Clift, logo no início da narrativa, permitirá um avanço na construção do temor sobre a sorte de Logan, bem como a de Keller, que praticou o ato em momento de desespero. O elemento diferencial é que o assassino revela seu crime para aquele que se tornará sua vítima maior. Há ainda uma história paralela, aos poucos revelada ao espectador: o padre Logan, antes de ordenar-se, namorara Ruth, e ela ainda alimenta a paixão por ele. O homem assassinado por Keller fazia chantagem com Ruth, ameaçando-a com a informação a seu marido, Pierre, de seu envolvimento com Logan. As histórias serão habilmente cruzadas pelo roteiro.

O suspense está presente numa anotação em que o espectador divide com o personagem de Montgomery Clift o conhecimento do assassino, temendo por sua sorte. Há recorrentemente a construção de um profundo mal-estar do padre Logan por sua condição prisioneira: a de detentor de uma informação crucial mas que não pode ser revelada devido ao caráter sigiloso exigido pela Igreja, nas condições de uma revelação feita em confessionalário.

O elemento narrativo estará concentrado, portanto, na imagem tensionante do personagem, vértice a partir do qual a pressão pela revelação do autor do crime é comprimida pelo movimento contrário para a sua ocultação. O conflito será ampliado particularmente porque o padre Logan é o principal suspeito. Esse tensionamento será desenvolvido em diferentes momentos, mediante um procedimento estético de imagens hiperbólicas de planos gerais e de *closes*, recortadas por uma fotografia que sublinha o aspecto sombrio vivido pelos personagens.

Toda a narrativa pontua um saber que se quer expresso mas que é recorrentemente pressionado a implodir, imagem tensa do olhar que impõe o silêncio, do olhar que solicita o grito, do olhar que, resignado, se cala.

As ações nunca são gratuitamente incorporadas à trama, como a seqüência onde uma parede é pintada, ilustrando o ato de ocultação imposto a Logan: a velha tinta está sendo encoberta. Esta composição é reiterada na seqüência da igreja em que o padre Millars (Charles André), fala com um investigador da polícia. Millars comenta a Logan, que entra no recinto: “Creio que esta sala deu ao cavaleiro da delegacia de polícia a impressão que escondemos a sujeira com tinta, mas não é verdade. Nos certificamos de que as paredes estavam limpas”. Trata-se de colocar toda a dinâmica imagética no vértice do confronto entre o que é oculto é o que é expresso. A composição da narrativa, portanto, sublinha não apenas o nexos central dos personagens. Toda ação, mesmo insuspeita, deve ilustrar o embate.

Na seqüência do julgamento de Logan, Hitchcock flexiona seu olhar para outro tensionamento: o conflito que a esposa de Keller vive. A personagem é composta de modo a ser evidenciada sua passividade mas também seu crescente mal-estar pela condição de proteger seu marido, evidenciado no jogo de olhares entre Alma e Logan, que a observa em seu dilema entre proteger seu marido e entregá-lo. Novamente, o expediente cinematográfico por excelência: o jogo de olhares que tudo ocultam mas que tudo sabem, colocando ao espectador toda a ambivalência que guardam (27). No depoimento de Keller, a triangulação imagética entre Logan, Keller e Alma compõe um jogo onde o que se guarda e o que se mostra é ainda mais intensificado, sobretudo o crescente mal-estar de Ruth e o olhar de Logan, que vai tomando um contorno mais grave, composição que coloca os limites do suportável dos personagens mediante apenas o jogo de pontos de vista.

(27)



Há ainda um detalhe que recorta ainda mais o tom de isolamento de Logan: o jurado é mostrado em duas cenas como que despreocupado: na primeira cena em que o grupo é enquadrado, um deles penteia o cabelo; na segunda, outro jurado assoa o nariz. São duas cenas que contrastam imediatamente com a sisudez e a seriedade em jogo.

Em outro vértice da seqüência do julgamento, os olhares comprometidos de Keller e Alma surgem recorrentemente: tudo o que sabem é a chave para a salvação de Logan, e esse tensionamento se torna superlativo na seqüência.

Logan por fim é absolvido, mas à saída do julgamento, passa a ser hostilizado pela multidão: os olhares são incisivos sobre ele, e seu olhar para o alto tem o recorte de uma cidade que o sufoca. O risco de Logan ser linchado é iminente e, nesse momento, a composição do olhar indignado e aflito de Alma tem um momento narrativo central: ela corre até Logan, sob os protestos de Keller. Prestes a denunciar seu marido, ela é alvejada por Keller, e morre antes que possa revelar a verdade. O inspetor Larrue vê uma ambivalência no ato de Alma e questiona Logan: “O que ela queria? Queria avisá-lo ou salvá-lo?”, uma fala que contorna todo o jogo narrativo entre o oculto e revelado, jogo que terá como clímax não apenas a confissão involuntária de Keller, mas a maneira como a composição é feita: Keller supõe que Logan contou tudo à polícia, e é precisamente seu desconhecimento o sentido da reviravolta final. Armado e cercado pela polícia, continua a dispor para todos, dirigindo-se a Logan, que acompanha o cerco, o segredo de sua confissão na igreja, revelando a todos o que Logan guardara com resignação.

Enredo que põe em evidência os extremos entre o que está oculto e o que está abertamente exposto, a resolução narrativa será a sistemática construção de um universo de contradições onde o jogo de pontos de vista é meticulosamente desenvolvido. Neste filme, a precisão narrativa testa os limites da criação do suspense no tensionamento da relação entre o que se desvenda e o que se guarda.

Esse procedimento é inclusive o mote para a criação de um suspense no plano de *O Terceiro Tiro*, que George Sadoul chamou de “ironia displicente”, sobretudo numa das seqüências finais (28): na presença do corpo de Harry na banheira, a imagem é a composição que amplia o perigoso jogo entre dissimulação e evidência, voluntariamente ou não, com exceção do menino, que nada teme.

(28)



A chegada do médico tensiona ainda mais a situação. Ele pergunta: “Onde está ele?”. Jennifer responde: “Na banheira, brincando com o sapo”. A resposta igualmente despista o xerife, mas também tem algo de perigoso, pois a banheira é o lugar crítico.

A cenografia da dissimulação é a responsável pelo suspense daquilo que, porém, está insinuado em diferentes momentos, composição de uma narrativa que faz da imagem cinematográfica o lugar do espetáculo, que faz daquilo que se revela e daquilo que se oculta a estética de uma visualidade como lugar *suspeito*.

É desse pressuposto dramático que Hitchcock retira a curvatura de seu olhar, e nesse terreno que a câmera será movimentada para tragar no fazer estético o pensamento de um cinema muito preciso: construir a imagem na dobra de seu tensionamento aberto e ao mesmo tempo retirado.

O procedimento narrativo que Hitchcock demonstra, portanto, na elaboração do suspense, é a exploração do tensionamento entre desvendamento e dissimulação como condição para criar o suspense

que, afinal, é o tensionamento entre o agir e a impossibilidade desse agir, vértice narrativo voltado tanto para o universo estritamente diegético como para a experiência espectral, equacionando na superfície fílmica uma estética que angula os personagens na fronteira desse tensionamento, colhendo o olhar espectral na condução de um cinema que deve ser, na ostentação do suspense, visual.

CAPÍTULO 3

A EXPLORAÇÃO DA UNIDADE ENTRE IMAGEM E SOM

A orientação temática e estética do cinema de Hitchcock é o construto de uma fundamental atenção à relação entre imagem e som, relação composta mediante um complexo processo de construção do ponto de vista. A presente reflexão visa apontar o manejo narrativo do diretor sobre a relação entre imagem e som e, com isso, tocar na importância de seu olhar acerca da narrativa cinematográfica.

Veremos que, tanto na fase muda quanto na sonora, sua atenção é orientada para um cinema que explora diferentes níveis de correspondência entre imagem e som. Trata-se de uma indagação que, frente a outras, enseja o debate sobre a articulação discursiva no cinema, como aquela presente na afirmação de Bazin, por exemplo, de que o mudo e o falado constituem “concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica”. (BAZIN, 1991: 66).

Hitchcock esteve sempre atento às inovações técnicas e sua estética, longe de resolver-se no plano de um virtuosismo fechado numa armadilha da técnica, representa a construção de um olhar sempre atento ao potencial do cinema em explorar diferentes níveis do ponto de vista. O diretor ampliou a exploração da relação entre imagem e som no plano aparentemente mais imediato da diegese, visando sobretudo a criação de seu suspense e, com esse procedimento, desenhando um agudo questionamento sobre a construção do ponto de vista. Fundamentalmente, com isso, levantou uma atenção particular para as possibilidades dramáticas dessa ênfase. Em diferentes momentos de sua obra, Hitchcock alarga o horizonte de articulação entre imagem e som mediante expedientes bastante variados, mas que guardam entre si um nexos comum: tensionar a imagem em relação ao som de modo a potencializar a identificação do espectador com a diegese e, neste mesmo terreno, ativar novas atenções do olhar espectral.

O que veremos é que sua articulação entre imagem e som, nesses termos, compõe uma arquitetura do olhar que se traduz num preciso relevo dramático que faz do mais epidérmico sentido de ponto de vista o questionamento da natureza da “humanidade” do olhar, o questionamento da *sensibilidade de busca* operada pelo ponto de vista. Será essa busca justamente o empenho primordial de sua celebração da imagem cinematográfica.

A estrutura desta reflexão aponta para duas questões centrais vinculadas à atenção do diretor para o nexos entre a imagem e o som: a

primeira diz respeito ao *desvio* operado pela narrativa, na medida em que a mesma assume uma postura particular em relação ao clássico procedimento da ligação entre imagem e som: em diferentes filmes, a câmera é deslocada de um diálogo para depositar-se em outra ação, sem diálogo. Simultaneamente, sua atenção à fonte sonora ganhará destaque, mesmo na fase muda de sua obra, na medida em que freqüentemente aciona o *sentido* das fontes sonoras na imagem. Quanto ao uso da trilha musical, o diretor irá operar diferentes recortes: ausência de música justamente em seqüências onde o cinema clássico tende a incorporá-la, e a exploração atenta da música diegética como fonte para a composição de toda uma arquitetura da imagem. Esse conjunto de procedimentos chamaremos de *A Imagem Desviante*, constituindo assim nossa primeira questão.

A segunda questão está associada à exploração do ponto de vista com a exposição de diálogos que o espectador e/ou o personagem não podem ouvir, ou podem ouvir mas não identificar as fontes, efeito obtido mediante a composição de pontos de vista em órbitas particulares, como a distância da ação, ou a explícita presença de barreiras ao som às quais o espectador é submetido, enquanto lhe é permitido apenas o acompanhamento visual dos diálogos. A exploração do silêncio em momentos cruciais das tramas será outra vertente cuidadosamente explorada para a criação do suspense. Outros ruídos, como os de passos, serão direcionados igualmente para conduzir a emoção espectral, inclusive com o recurso da atenção narrativa ao fora-de-campo. Chamaremos esse segundo conjunto de procedimentos de *O Ponto de Vista como Ponto de Escuta*, e, ainda, *O Silêncio e o Ponto de Vista*.

Temos, assim, duas questões centrais associadas à exploração da relação entre imagem e som: 1) *A Imagem Desviante*; 2) *O Ponto de Vista como Ponto de Escuta. O Silêncio e o Ponto de Vista*. Vamos a elas.

3.1. A Imagem Desviante

As articulações que Hitchcock desenvolve entre imagem e som não objetivam compor uma narrativa apenas “lógica”, mas expor uma atenção específica da potencialidade narrativa sobre o ponto de vista no eixo de diferentes nexos entre imagem e som. A redefinição da clássica relação entre imagem e som está presente, por exemplo, no deslocamento do eixo que articula imagem e som. O efeito é aquele de uma ênfase ora na imagem, com a colocação de um diálogo pouco importante fora de quadro, ora no som, quando o diálogo assume uma importância crucial para a trama. Há exemplos desse recorte já em seu primeiro filme sonoro, *Chantagem e Confissão*. Outras obras receberão esta mesma ênfase: *Festim Diabólico*, *O Homem que Sabia Demais*, *Os Pássaros*.

Festim Diabólico, de 1948, ao qual Georges Sadoul faz referência colocando que “essa façanha técnica significou para o estúdio substanciais economias (...)” (SADOUL: 1963: 348-349), apresenta um momento importante: nos instantes finais do filme, após o jantar, a empregada começa a retirar os objetos de cima do baú, enquanto é travada uma conversa, entre outros personagens, sobre a ausência da vítima (1). Hitchcock mantém a câmera na movimentação da empregada, aumentando a tensão sobretudo em virtude de um aspecto crucial da trama já evidenciado ao espectador no início do filme: o corpo no baú. No nível mais imediato, o tensionamento espectral se traduz em suspense: a empregada de nada sabe a respeito do corpo; o espectador está plenamente informado. Este foco tensionante do suspense se traduz no olhar espectral que mergulha em cada movimento da personagem não podendo interferir na ação, a não ser no nível de uma consciência aprisionada, notável expressão do dispositivo cinematográfico. A ação expõe uma câmera fixa, imobilidade que no entanto evidencia uma implacável movimentação. Ainda neste nível, a conformação de uma ação restrita ao ambiente do apartamento aproxima ainda mais a iminência da descoberta do corpo.

(1)



Em outro nível, nos termos de tal claustrofóbica arquitetura do quadro, temos o confronto entre aquilo que se evidencia como uma nada prosaica ação da empregada e os diálogos fora-de-campo que, dado o seu conteúdo, remetem à imagem do baú com o corpo, e esta, por sua vez, aos diálogos - o paradeiro da vítima - conformando uma síntese onde a imagem tensionante sobre o som é a marca que se insinua ao diálogo fora-de-quadro. A aparente simplicidade narrativa mediante o uso de uma câmera imóvel é posta à prova no nível mesmo de tal imobilidade, pois o que está instituído como narrativa é o tensionamento entre imagem e som levado a extremos. A única referência imagética ao diálogo é o meio-corpo do professor Rupert Cadell (James Stewart), de costas para o baú, no limite direito do quadro. O recurso narrativo demonstra sua eficiência tensionante na medida em que o meio-corpo é o traço visual de uma mediação entre o baú que se planta ao espectador, por um lado, e o diálogo que reveste de tensão a imagem do baú. O meio-corpo de Cadell é ainda o nexo de um tensionamento agudo, porque, como a empregada, ignora completamente a resposta que jaz no interior da peça. Ampliando ainda mais o tensionamento espectadorial, Cadell está posicionado de costas e está imóvel, reforçando a tensa distância entre o conteúdo do baú e sua ignorância, plenamente constatada pelo olhar espectadorial. O baú é foco de tensão e simultaneamente o elemento a partir do qual se opera uma fuga visual e sonora: se a ação converge para o baú, e os diálogos conduzem o olhar espectadorial para a peça, por outro lado ações e diálogos ignoram completamente tudo o que o espectador vê.

Cabe distingüir essa cena daquilo que Jacques Aumont chama de “desenquadramento”, expressão creditada por ele a Pascal Bonitzer, cujo sentido é “um enquadramento desviante”. Aumont entende que o desenquadramento “introduz forte tensão visual” e que “o espectador tem tendência, quase automática, a reocupar esse centro vazio”. (AUMONT, 2004: 158). Na seqüência de *Festim Diabólico*, notemos que não há um “vazio”, pois o centro do quadro é plenamente ocupado pelo baú. Esse centro do quadro, ausência de “vazio”, não invalida, porém, o reconhecimento do elemento tensionante apontado por Aumont, mas o requalifica: o tensionamento não se reduz ao aspecto visual, como no caso de Aumont, mas simultaneamente ao aspecto sonoro, pois a imagem do baú é tensionada pelo prévio reconhecimento espectral de seu conteúdo e, ainda, pelos diálogos que se dirigem ao personagem desaparecido. Por conta desta conformação identitária, a atenção espectral é simultaneamente ao fluxo visual e ao fluxo sonoro. Toda a seqüência é um “estado” de tensionamento visual-sonoro no plano da identidade espectral. Mary Ann Doane afirma que:

“o uso tradicional da voz-*off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado”. (DOANE In XAVIER, 2003: 462).

Se observarmos, contudo, o tensionamento entre imagem e som acima, por exemplo, o que temos é tanto a negação do “enquadramento” quanto a sua afirmação, tensionamento obtido pelo preciso controle narrativo da articulação imagem-diálogo: na seqüência em questão, os diálogos ampliam a força dramática do enquadramento, justamente na medida em que negam o limite do quadro. Mas porque o negam, reafirmam o quadro como arquitetura tensionante. A negação operada pelo som é condição e meio da valorização do enquadramento. Quanto à “homogeneidade do espaço representado”, a mesma é simultaneamente heterogênea em sua composição: não por acaso, o tensionamento da seqüência reside precisamente na exploração do caráter heterogêneo que constitui a relação entre imagem e diálogo, atentado pela narrativa.

Doane afirma ainda que:

“A voz-*off* aprofunda a diegese, dá-lhe uma significação que excede à da imagem, e assim apoia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra. À sua própria maneira, *credita* espaço perdido. A voz-*off* é um som que está de início e prioritariamente a serviço da construção de espaço efetuada pelo filme e apenas indiretamente a serviço da imagem. Legitima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde”. (DOANE In XAVIER, 2003: 465, *itálicos da autora*).

Enquanto Doane expõe a qualificação da imagem pela voz-off, sem o pretender opera simultaneamente uma qualificação da mesma por aquilo que “ela esconde”, ainda que enderece a legitimação àquilo que a tela esconde: a voz-off. Observemos que o recurso imagético de “esconder” o som é o processo mesmo de uma qualificação imagética, na medida em que priva *do quadro* a fonte visual do som, e é este jogo imagético-sonoro que se conforma enquanto interdeterminação. Novamente, a seqüência de *Festim Diabólico* exemplifica tal expressão narrativa. Burch, em anotação diversa, já está atento às “partes limítrofes do quadro” ao analisar *Crimes D’Alma*, de Michelangelo Antonioni (BURCH, 1992: 49).

Em *Festim Diabólico* o meio-corpo de Cadell marca notavelmente o limite do quadro, detalhe-tensão ao olhar espectral. Cadell dá as costas para o espectador, dá as costas para o que ele sabe. O enquadramento de Cadell contribui para tornar mais rigorosa a “verdade” do baú. Os diálogos que se desenvolvem justamente em torno do homem que sabemos estar morto ali, soam banais, mas é essa banalidade que irá contribuir para centralizar a tensão no espectador. A corporeidade de Cadell, portanto, é um núcleo indicial da ligação entre a imagem do baú e o diálogo, limite tênue e destacado da articulação tensa entre imagem e som. A imagem do baú é a imagem do corpo. Os diálogos giram em torno do corpo. Essa unidade entre imagem e som é construída, assim, precisamente pelo deslocamento entre imagem e som, radicalizando o tensionamento da seqüência. A *atitude* da imagem é o tensionamento em fazer-se surgir plena. Burch aponta uma “separação radical entre texto e imagem” como um “princípio dialético”, separação que, a seu ver, a seqüência em foco também expressa (BURCH, 1992: 97-98), com o que discordamos: o tensionamento, e não a separação, é justamente a conformação mais importante do elemento diferenciador que a narrativa expõe. A narrativa não propõe uma separação mas sim uma exposição da diferença na *reciprocidade*, fazendo convergir som e imagem naquilo que têm de diferente enquanto pertinência mútua. Esse efeito não poderia ser obtido mediante uma “radical separação”; o que temos, afinal, é uma “radical” *interpenetração*. Burch anota ainda que a realização do filme de Hitchcock é baseada “numa decisão arbitrária, a eliminação do corte”, mas é inegável a adequação desse pressuposto da “eliminação” do corte com a ênfase narrativa da relação entre som e imagem. Outrossim, o autor não esclarece o fundamento “arbitrário” na decisão de eliminação do corte, lacuna argumentativa que igualmente não poderia explicar, por

contraste, o que seria a raiz não arbitrária da incorporação *consciente* do corte. Ainda a respeito do corte, Burch entende que “talvez no plano poético tal decisão adeque-se perfeitamente ao tema, sem entretanto, de modo algum, resultar dele”. Sobre *Os Pássaros*, ele aponta que “toda a estrutura e mesmo toda a realização do filme nascem do próprio tema (...)”. (BURCH, 1992: 170). Mas o procedimento baseado ora na escolha temática ora na formal não parece, fundamentalmente, tão decisivo, sobretudo se considerarmos como seu recorte narrativo acerca da relação entre imagem e som, por exemplo, relação esta tão decisiva quanto os temas trabalhados, está presente em diferentes momentos de sua filmografia. Truffaut, na introdução escrita em 1966 ao seu livro de entrevistas com o diretor, atenta para isso:

“(...) desde há quarenta anos que cada um dos seus filmes contém várias cenas (...) baseadas no princípio do defasamento entre a imagem e o diálogo, que permite filmar simultaneamente a primeira situação (evidente) e a segunda (secreta), a fim de obter uma eficácia dramática estritamente visual”. (TRUFFAUT, 1987: 17).

Essa leitura poderia indicar um pressuposto formal se antecipando aos temas, realce que não é confirmado uma vez que a ênfase no aspecto “estritamente visual” - ênfase acionada recorrentemente pelo diretor, inclusive em depoimentos seus – envolve um questionamento acerca do *tratamento de suas preocupações temáticas*, e não uma “simples” preocupação formal.

Hitchcock recorta as ações de modo que a orientação da câmera possa abandonar seus próprios referenciais e assumir outros, construídos mediante o deslocamento da câmera, abandonando o som ao fora de quadro. Essa estética traz em seu “fazer ver” o questionamento enquanto centro do olhar a princípio sobre a imediatricidade da ação mas que, sem abandonar essa epiderme da imagem fílmica, faz da superfície da ação o recurso para elaborar (e desvendar) a sua nem sempre evidente natureza tensa.

Essa postura reafirma a imagem como a instância do olhar e que, enquanto imagem, deve servir a desvios. Isso significa que a ação é explorada em suas bordas, fazendo das bordas o centro da atenção. Tais “limites extremos” da ação, contudo, não estão necessariamente em sintonia com os limites do quadro, embora o exemplo de *Festim Diabólico* assim o demonstre. O que Hitchcock desenvolve mais amplamente é uma narrativa que busca o detalhe de uma ação pelo descentramento, composição que tem na montagem a mediação mais destacada.

Esse deslocamento da câmera, deslocamento de um olhar e,

portanto, a mudança de foco de atenção, terá em *Os Pássaros* outro momento intenso: na seqüência em que o xerife está na casa dos Brenner e ensaia uma explicação para um dos ataques das aves àquela casa, a construção da relação entre imagem e som é ainda mais complexa. Hitchcock centra a câmera nas movimentações de Lydia, mãe de Mitch, que recolhe os objetos danificados nos ataques. Ela participa pouco das conversas entre Mitch e o xerife e, quando participa, seu tom de voz é de desconcerto e, em seguida, de uma impaciência exposta no limite de uma iminente explosão contra a ignorante serenidade nas respostas do xerife. A ênfase narrativa é em seu desconcerto. A câmera está concentrada sobretudo no ponto de vista de Melanie sobre Lydia, cujos movimentos são minuciosamente rastreados por ela. As conversas, porém, são claramente deixadas em segundo plano e, por isso, a imagem coloca as duas personagens em relevo. Será o sentido desviante da câmera o recurso fundamental da inscrição mais íntima das personagens. Melanie constata e investiga o desconcerto de Lydia (2), e essa operação só ganha força na medida em que o espectador é posicionado a meio caminho da atenção desviante que o olhar de Melanie assume. Mais do que a ação o que temos é a exposição do olhar sobre a ação, valorizada sobretudo pelo deslocamento em relação ao diálogo que se desenvolve em segundo plano, um diálogo deliberadamente pouco importante, sobretudo quando confrontado com a pertinência do desconcerto de Lydia.

(2)



Não se trata apenas de uma câmera que vasculha uma personagem – Lydia – mas o sentido que essa operação adquire. Há uma outra inflexão, uma inflexão tão importante quanto o olhar sobre Lydia: o ponto de vista *sobre o ponto de vista* de Melanie. O temor de Lydia pela chegada de Melanie, a essa altura da narrativa, já é de conhecimento do espectador. Nessa medida é que Melanie é investigada pela câmera: o seu ponto de vista é exposto em sua inicial curiosidade, para passar a assumir crescente interesse e preocupação para com Lydia, preocupação que se traduz enquanto interrogação sobre aquela personagem perturbada. A operação da câmera desdobra uma cenografia de pontos de vista ao coreografar a movimentação das

personagens e, nesse recorte, a sequência é a exibição de um desvio particularmente delicado: a sala destruída pelos ataques é o substrato de uma personagem emocionalmente fragilizada, momento central do encontro de sua fraqueza pelo olhar de Melanie, sensibilizada perante o desconcerto que cada movimento evidencia em Lydia, narrativa enfim que se apoia num diálogo para dele desfazer-se, distanciar-se e, nesse movimento, tragar a força imagética no desvio.

A construção desse complexo jogo de pontos de vista é o encontro de uma escolha que, situada nos parâmetros do cinema narrativo clássico, constrói um discurso como “ação”, como nomeou Foucault, situando-a entre o “legal” e o “ilegal” (FOUCAULT, 1977: 285), uma ação de modo que possa ser vasculhada toda a tensão já manifesta nos personagens, elaborando ainda uma ampla dinâmica exploratória do campo da ação, mediante uma montagem centrada no vértice de uma câmera posta a meio caminho do ponto de vista dos personagens.

É sugestivo como a trajetória desse estatuto estético do manejo da atenção espectral, no cinema, por destronar o olhar desarmado de sua condição de alguma escolha, desenha um componente político no cerne da estrutura do ponto de vista e arremata na “cultura cinematográfica” toda a carga fetichista do olhar, concedendo o lastro de verdade à superfície da imagem. A inscrição política mesma, no entanto, está presente inclusive na dobra estética que radicaliza a imagem como descompostura de um olhar vigilante, aludindo à estrofe do fetiche sua condição farsesca. Exercício de controle e de avaliação da narrativa clássica, a imagem desviante de Hitchcock faz da superfície imagética o motivo para um olhar que recusa o alinhamento confortável aos cânones da pré-dica narrativa clássica, tensionando o ponto de fuga para o vinco discreto mas decisivo do detalhe, antes deliberadamente tornado pífio pela armadura da distração, igualmente acalentada pelo dispositivo. Fissura narrativa que reorienta a atenção espectral em sua passividade ao espetáculo, formula-se como evento espetacular em tom de aguda crítica ao olhar, oferecendo como norte estético a fruição do ato interrogante como ato de escolha.

Wollen aponta que uma obra “poderosa” é aquela que desafia “códigos” (WOLLEN, 1972: 172). Essa avaliação talvez possa ser dirigida às obras do diretor. No contexto de uma indústria já poderosa, lógica que ostenta o imperativo do controle padrão, Hitchcock toca a verve potencial do olhar na delicadeza do desvio, instilando no manipulatório gesto narrativo dormiente a estética como pergunta, estética decerto igualmente manipulatória porque desviante em sua decisão de *olhar ao lado*.

Em seu primeiro filme sonoro, *Chantagem e Confissão*, lançado em 1929, já está presente tal procedimento: enquanto dois detetives conversam sobre os detalhes descobertos no local do assassinato de um artista plástico, um terceiro, Frank, o namorado de Alice, que é a assassina, perambula pelo apartamento da vítima, inicialmente sem desconfiar de nada. A câmera abandona o diálogo entre os dois detetives para acompanhar minuciosamente os movimentos de Frank. A pertinência dos diálogos, escritos por Benn W. Levy, nos quais são demonstrados os detalhes sobre o crime, recorta uma imagem que contrasta enormemente com o crime: um personagem inicialmente indiferente à rotina de seu trabalho. É esta tensão que será aprofundada pelo impacto de sua descoberta acerca do envolvimento de sua namorada: ele encontra uma luva e, por um brevíssimo instante, tem o impulso de mostrar aos seus colegas a sua descoberta, para o temor de um espectador já plenamente ciente da identidade do ato assassino. Frank contém rapidamente seu impulso ao reconhecer a luva, guardando-a. Seus colegas nada percebem. Está instalado um conflito cuja natureza dialética será o embate entre seu dever como detetive da Scotland Yard e seu amor por Alice. A seqüência inaugura o confronto central vivenciado pelo personagem. Novamente, o desvio da câmera será a composição de um vértice narrativo decisivo. E a cenografia ganha uma dimensão particularmente dramática, sobretudo porque o namorado da assassina está justamente no local do crime, local que, por isso, aciona o testemunho espectral.

A seqüência de *Chantagem e Confissão* tem uma dupla e interdependente articulação: a operação de deslocamento da câmera em relação ao diálogo, acompanhando as movimentações do personagem, fortalece o contraste entre sua ignorância e o crime, e sublinha ainda o fundo cenográfico do ato assassino. A imagem de Frank, despreocupado, assume um viés de forte contraste com o consciente olho espectral. Se a imagem de Frank contrasta com seu fundo, se portanto imagem contrasta com imagem, a analogia se completa no som: enquanto o diálogo entre seus colegas é uma discussão sobre a vítima, Frank assobia descontraído ao vasculhar o apartamento. Como está marcada a contraposição no plano do deslocamento da câmera em relação ao diálogo, e como, ainda, a imagem de Frank relaxado contrasta com o cenário do crime, o assobio do personagem entra em contraposição direta com o “técnico” diálogo entre seus colegas acerca do crime, conformação, afinal, do confronto entre sons estabelecido no mote do deslocamento da câmera.

Em outra seqüência (3), Alice, durante o café da manhã,

houve o comentário de uma cliente da loja de seu pai sobre o assassinato: a palavra *faca* é recorrente nas frases da cliente enquanto a câmera se detém sobre o olhar tenso de Alice, que termina por descontrolar-se quando a pronúncia da palavra *faca* lhe é insuportável. O hábil uso do som reside em colocá-lo no plano subjetivo de Alice, ampliando seu impacto justamente por situá-lo fora-de-quadro, conformando uma tensão imagético-sonora enquanto relevo do profundo incômodo da personagem.

(3)



Burch faz uma anotação importante sobre a relação do som com o espaço em *off*:

“Quanto ao potencial evocativo do som, este nos parece ligado sobretudo ao potencial do espaço em *off*, como de *tudo* que esteja ligado a ele: um olhar em *off* é igualmente evocativo. (BURCH, 1992: 117, *itálicos do autor*).

A sensibilidade de Burch em reconhecer a importância do som no “espaço em *off*” não vai na direção aqui apontada, porém: não é propriamente o espaço em *off* o elemento fundamental a expor importância do som, mas é a *relação* do som (no “espaço em *off*”) com a imagem simultânea mas deslocada do som o aspecto que amplia a importância tanto da imagem quanto do som, o que redefine, o que *requalifica* a imagem e o som. O impacto da exposição do olhar aflito da personagem é obtido mediante essa relação.

Jacques Aumont tem uma postura bem diferente, igualmente importante pelo que evoca de fundamental:

“(…)a representação sonora e a representação visual não são absolutamente da mesma natureza. Essa diferença, que se deve, é claro, às características de nossos órgãos dos sentidos correspondentes, ouvido e olho, traduz-se principalmente por um comportamento bem diferente com relação ao espaço. Se (...) a imagem fílmica é capaz de evocar um *espaço* semelhante ao real, o som é quase totalmente despojado dessa dimensão espacial. Dessa forma, nenhuma dimensão do ‘campo sonoro’ poderia calcar-se na do campo visual, nem que fosse apenas em virtude da dificuldade de imaginar o que poderia ser um *fora de campo sonoro* (ou seja, um som não perceptível, mas

exigido pelos sons percebidos: isso quase não tem sentido)”. (AUMONT *et alii*, 2002: 48-49, itálicos e parênteses do autor; reticências entre parênteses minhas).

O que é muito evocativo no autor é seu reconhecimento de que, apesar da diferença entre “imagem” e “som”, ambos evocam o “espaço”. Mas então, temos o acabamento da contradição de seu raciocínio: o som, para o autor, é “quase totalmente despojado (da) dimensão espacial”, pressuposto que o leva a afirmar apressadamente que “nenhuma dimensão do ‘campo sonoro’ poderia calcar-se na do campo visual”. Se, por um lado, Aumont reconhece a dimensão espacial do som, já que aponta que o som é “quase” sem dimensão espacial, contradiz essa abertura ao afirmar que “nenhuma dimensão do ‘campo sonoro’ poderia calcar-se na do campo visual (...)”. Quanto ao seu comentário acerca do “fora de campo” sonoro, rapidamente qualificado pelo autor de quase sem sentido, é suficiente resgatar a construção de uma narrativa que indica justamente um som, digamos, “não percebido”. Em *Frenesi* há um exemplo claro dessa disposição narrativa: na seqüência onde Bob Rusk, o assassino da gravata, está em sua loja de frutas acompanhado de Richard, seu amigo, que posteriormente será o principal acusado dos crimes, chega um policial que percebemos já conhecer Rusk há algum tempo, fazendo comentários sobre os assassinatos. Richard os observa. No diálogo entre Rusk e o policial, Richard é mantido fora de quadro. Quando Rusk volta-se para Richard, percebe que ele desapareceu. A surpresa de Rusk (e do espectador), deve-se justamente à não percepção da saída de Richard, o que implica na inscrição de uma não percepção tanto visual quanto sonora. O estranhamento diz respeito precisamente ao que Aumont coloca como “som exigido pelos sons percebidos”. Note-se que Hitchcock faz com que tanto o personagem quanto o espectador sejam impactados pelo “silencioso” desaparecimento de Richard. A construção de uma verossimilhança é garantida na medida em que, em relação ao plano diegético, o espectador é retrospectivamente levado a deduzir que Richard tratou de fugir *sem ser visto* e *sem ser ouvido*. Antes disso, porém, o elemento tensionante já foi produzido: a contradição entre o esperado e o inesperado da ação de Richard é agudizada na revelação de sua impactante ausência. Aumont, sem o perceber, e também sem o pretender, amplia o universo analítico sobre o som ao apontar a noção de “fora de campo sonoro”, da qual entretanto desconfia.

Em artigo publicado em 1937, Hitchcock expõe seu entusiasmo em relação ao seu primeiro filme sonoro (*Chantagem e Confissão*), evocando tanto sua decepção quanto sua emoção alegre, pois ao

mesmo tempo em que se sente frustrado com um apenas breve grunhido como resposta da acusada Alice durante um interrogatório, considera que somente num filme falado isso era possível. Aponta ainda sua emoção não com a “reprodução sonora perfeita de um grande discurso”, mas com o detalhe de uma faca arranhando um prato, na cena em que Tracy (Donald Calthrop) está comendo (HITCHCOCK in: GOTTLIEB, 1998: 70-71). Sua posição, portanto, seleciona justamente a descrição, o detalhe do som, e nisso reside tanto sua atenção ao som como sua preferência para que o som seja moldado pela imagem. Não por acaso, retoma esta ênfase quando publica um artigo na *Encyclopaedia Britannica* em 1965, como uma seção do verbete “Motion Pictures”:

“O diálogo foi introduzido porque é realista. A consequência foi a perda da arte de reproduzir a vida totalmente através da fotografia. Contudo, o meio-termo a que se chegou, embora feito em nome do realismo, não é de fato a vida real. Logo, o roteirista competente vai separar os dois elementos. Se é para ser uma cena de diálogo, será assim. Se não for, ele a fará visual, e sempre vai se basear mais no visual que no diálogo. Às vezes terá que decidir entre os dois, ou seja, decidir se a cena deve terminar com uma declaração visual ou com uma fala de diálogo. Qualquer que seja a cena feita quanto à representação da ação, ela deve prender a platéia”. (HITCHCOCK in: GOTTLIEB, 1998: 244).

Mas esse sentido de maior “impressão de realidade”, para usarmos a expressão de Metz (METZ, 1972: 28), apresenta um matiz importante no posicionamento do diretor: a valorização do som só faz sentido na medida em que a imagem comanda a narrativa, o que seus filmes recorrentemente indicam. Em *Chantagem e Confissão*, a palavra faca tem seu maior impacto pela atenção que se desloca para o olhar tenso de Alice.

É bem verdade que essa relação de deslocamento expõe outra questão, desenvolvida por Jacques Aumont, por exemplo: aquilo que por um momento é colocado fora do quadro não é esquecido pela atenção espectral. Aumont expõe esse elemento em relação ao olho humano, quando detalha a “abordagem sintética”, que começa a ser desenvolvida, segundo ele, sobretudo com os trabalhos de James J. Gibson, a partir do anos 50 do século XX. Tal abordagem defende que:

“(…) se avaliem as variações das estruturas da imagem retiniana ao referi-las a uma continuidade (a das superfícies) e a uma constância (a dos objetos); em particular, os objetos momentaneamente fora de vista continuam a ser percebidos como existentes. (Devemos destacar a semelhança impressionante dessa idéia com a crença análoga que fundamenta no cinema e até, em certa medida, na pintura a possibilidade do fora-de-campo)”. (AUMONT, 2004, 56, parênteses do autor).

Este aspecto evidente da percepção, digamos, “puramente visual”, não significa necessariamente a adesão imediata ao impacto do “fora-de-campo” em si mesmo, pois o que poderá forjar algum impacto será precisamente a direção que, no cinema, por exemplo, irá assumir a narrativa. Na trajetória do cinema o fora-de-campo tanto pode receber o acento de apenas uma consequência “lógica” do centramento da câmera em determinada ação, como consequência do tensionamento da ação com o que está fora-de-campo. O fora-de-campo é, ainda, centralizado pela atenção narrativa, na medida em que a imagem pode significar apenas espera pela ação fora-de-campo. Nesses casos, é sintomático que está em pauta o sentido que assume o ponto de vista.

Começando a dirigir filmes na época do cinema mudo, Hitchcock continuou a priorizar o aspecto imagético de sua narrativa mesmo após o advento do som. O debate teórico nos anos vinte, envolvendo o estatuto da linguagem cinematográfica, expressa essa ênfase conforme assinala Robert Stam a respeito dos escritos de Riccioto Canudo e de Louis Deluc, para os quais:

“(...) o aspecto lingüístico do cinema vinculava-se, paradoxalmente, ao seu estatuto não-verbal e à sua capacidade para transcender as barreiras das línguas nacionais”. (STAM, 2000: 47).

A definição de Canudo e Deluc procura encaminhar uma garantia a partir do referencial exclusivamente imagético, referencial a oferecer um pressuposto (o estatuto não verbal do cinema) que por isso termina por erradicar os diferentes direcionamentos que as imagens receberam na trajetória do cinema mudo. De fato, tal definição oculta o *sentido* lastreador que teria a supremacia da imagem. E é o sentido da imagem a resposta.

Em *Bonjour Cinéma*, de 1921, Jean Epstein explicita seu entusiasmo para com o cinema, “esse estado intelectual novo e extremamente agradável”:

“Embora a visão, como é do conhecimento de todos, seja o sentido mais desenvolvido, e considerado o ponto de vista segundo o qual nossa inteligência e nossos costumes são visuais nunca houve no entanto um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema. O cinema cria verdadeiramente *um regime de consciência particular que envolve um único sentido*”. (EPSTEIN In: XAVIER, 2003: 278, *itálicos do autor*).

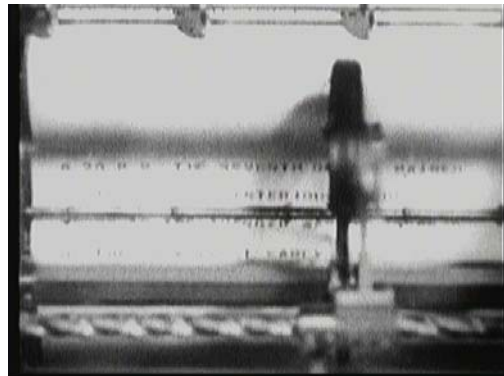
Tal noção sensória da visão, porém, é aquela que, por exemplo, nos filmes mudos de Hitchcock, vasculha a sonoridade oculta de modo a sugerir-la na imagem.

Essa preocupação com uma imagem que *esclareça* o som já está presente em *O Pensionista*, de 1926, ainda mudo, onde o jogo de olhares é indicativo da ênfase para que a então limitação técnica fosse

vencida pela narrativa da imagem. O roteiro é de Hitchcock e Eliot Stannard, adaptado do romance de Marie Belloc-Lowndes. É a história de uma série de assassinatos de loiras em Londres, sendo que o suspeito da polícia é o inquilino Jonathan Drew (Ivor Novello) que parece dar provas crescentes de seu envolvimento nas mortes. O encarregado de cuidar do caso é Joe Chandler (Malcolm Keen) que entrará em disputa com ele, pois o suspeito se envolverá com sua noiva Daisy (June). Quando o suspeito foge e está na iminência de ser linchado pela multidão, o noivo de Daisy chega para salvá-lo, uma vez que o verdadeiro *serial killer* havia sido preso momentos antes. No final, Daisy não fica com o noivo, mas com o inquilino.

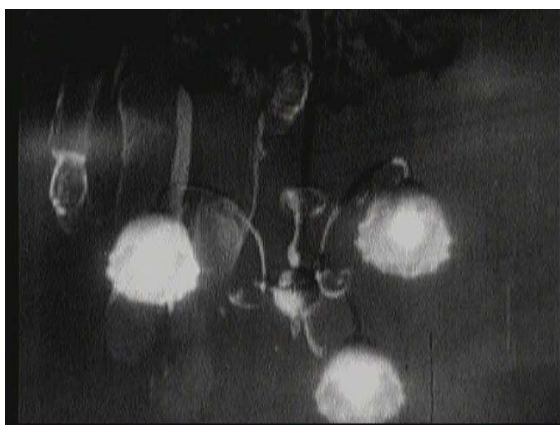
A presença freqüente de letreiros não apenas ilustra a temática quando necessário, mas constitui igualmente uma incorporação *calculada* desse recurso, pois a maneira como são inseridos é bastante indicativa do procedimento que procura incorporar as palavras mais como imagens do que propriamente como mensagens explicativas. Um grito em *close* de uma loira abre o filme. A cena é a exposição tanto de uma carência do som como a curva da imagem sobre si mesma, na medida em que a pressão sonora sobre a imagem projeta a nova qualificação imagética, explicitando-a plena de carência, já que a ausência de som é claramente gestada, medida de um grito ausente e presentificado pela expressão visual. Logo nas seqüências iniciais (4), um luminoso anuncia um musical: “Esta noite cachos dourados”. Do mesmo modo, o texto explicativo do ataque do *serial killer* em Londres é diegeticamente incorporado: é um aparelho de telex que recebe as mensagens sobre o assassinato de uma das vítimas, e da testemunha que descreve o assassino. É igualmente por meio da incorporação do letreiro na diegese que também outros detalhes da trama são situados. Um luminoso de rua, no qual as notícias são exibidas, é observado pelo público e nele estão presentes informações adicionais sobre os ataques na cidade. Trata-se de outro procedimento que afasta a falta do som precisamente porque incorpora o texto como imagem, imagem como tradução.

(4)



A seqüência em que o inquilino é ouvido no andar de baixo pela família é igualmente desenvolvida de modo a sublinhar a prioridade da imagem que, porém, persegue o som. Jonathan já é suspeito quando nos é mostrado em plano geral caminhado pelo quarto onde está hospedado. Seu ar é de inquietação. Seus passos são ouvidos pela família proprietária do hotel no andar abaixo, e temos o olhar temeroso da família em direção ao andar de cima, na imagem de um lustre (5). Uma câmera em *contre-plongée* evidencia os passos de Jonathan. Hitchcock filma a cena através de um piso de vidro por onde Ivor Novello caminha, de modo a esclarecer plenamente o ausente som subjetivo. A imagem é notável não apenas por demonstrar o som, mas por elaborá-lo com prodigioso rigor plástico.

(5)



As posteriores percepções da presença de Jonathan em seu quarto serão indicadas apenas pelo *close* do mesmo lustre, recurso suficiente para esclarecer o espectador da presença dos sons, já que a cena do piso de vidro foi suficientemente esclarecedora. Essa preocupação em priorizar a imagem, portanto, não constitui um procedimento meramente técnico, solução imagética para a demanda do som, mas resolução estética que, não indiferente à urgência explicativa da imagem, compõe uma plasticidade que articula na imagem o recorte sonoro. No forjar da imagem se habilita o som ausente que, precisamente mediante tal construção, “emerge” como *imagem*. A ausência sonora ganha sua presença no plano da imagem e a ela serve. O que é solução técnica constitui, simultaneamente, cuidado estético.

Em outra perspectiva de análise, Noel Burch diz o seguinte:

“Parece-nos evidente que a dialética fundamental do cinema, e que, pelo menos empiricamente, subentende todas as outras, é a que opõe e une som e imagem. A necessária dicotomia entre o som e a imagem parece ser hoje uma realidade inquestionável (...)”. (BURCH, 1992: 115).

“Pensamos que a essência da dicotomia entre som e imagem não reside na oposição, mas sim na identidade”. (BURCH, 1992: 117).

Se substituirmos a matriz da “dicotomia” entre imagem e som de Burch não apenas por “identidade” entre imagem e som, mas pela expressão *identidade tensionante* entre imagem e som, veremos que o caráter da interdeterminação entre som e imagem emerge como a reciprocidade da orientação entre imagem e som. E, ainda que esta anotação não compartilhe com Burch a leitura que inscreve uma dicotomia entre imagem e som, aspecto pressuposto de sua dialética, mas sim um tensionamento enquanto interpenetração entre som e imagem, o autor apresenta um olhar atento sobre os diferentes nexos entre imagem e som.

Essa atenção ao aspecto empírico da interrelação entre imagem e som em Hitchcock, porém, não pressupõe a filiação teórica a uma leitura idealista daquela relação. A esse propósito, no ensaio *O Mito do Cinema Total*, a noção de André Bazin de que o cinema “é um fenômeno idealista” (BAZIN, 1991: 27), está incorporada inclusive em seu olhar sobre o cinema mudo e o falado:

“Se as origens de uma arte deixam transparecer algo de sua essência, é válido considerar os cinemas mudo e falado como as etapas de um desenvolvimento técnico que realiza pouco a pouco o mito original dos pesquisadores”. (BAZIN, 1991: 30).

Os termos pelos quais Bazin vê a relação entre imagem e som, sobretudo entre o final dos anos vinte e 1930, expõem uma

importante indagação, em seu ensaio *A Evolução da Imagem Cinematográfica*:

“(…) caberia perguntar se a revolução técnica introduzida pela banda sonora corresponde realmente a uma revolução estética, em outros termos, se os anos 1928-1930 são efetivamente os do nascimento de um novo cinema”. (BAZIN, 1991: 66).

O cinema mudo, a propósito, descreve contudo uma certa sonoridade emergente, como atestam os acompanhamentos orquestrais nas salas de exibição, incidindo enquanto dispositivo cinematográfico que oferece importante fonte para os estudos da sensibilidade espectral.

O questionamento de Bazin, sobre se a introdução do som corresponderia a uma “revolução estética”, poderia ser endereçado mesmo ao período do cinema mudo, a partir, por exemplo, da conduta de Hitchcock frente ao som ausente, com a única referência a *O Pensionista*. O posicionamento do diretor frente ao som representa uma renúncia exatamente à imagem, medida estética que se resume em dilapidar a imagem naquilo que ela tem de redundante no verso de seu isolamento, rejeição à alienação da imagem em relação ao som. Igualmente evocativo nessa postura é seu desenvolvimento num contexto de cinema mudo. Nos marcos da então limitação técnica, seu curso na elaboração do ponto de vista investe na disposição divergente como plasticidade não de disfarce da toga limitadora do som ausente, mas de operação de costura do som sobre a base imagética da ação, vertendo para a imagem toda a diegese evocadora do som já presente como indício mudo. Tal como a imagem do grito em *close* da vítima, o trabalho estético cumpre na negação da imagem muda a afirmação aberta da imagem carente de som e, em sua erótica evocação, assimila no movimento explícito da imagem, em falta com o som, o flanco que desvenda a incógnita técnica agora assimilada como imagem: como o grito em *close*, os passos que se manifestam através do piso de vidro entoam a imagem que vence o obstáculo do som ausente. A transparência do piso deposita-se como uma apurada metáfora da estética que assina na imagem o urgente predicativo sonoro.

O advento do som no cinema, por outro lado, mais do que técnica que, mesmo a serviço de um novo patamar de “realismo”, força a elaboração narrativa a realinhar-se para a incorporação do som que já antes se mostrara libertino diante da imagem muda. Tal advento coloca a elaboração do ponto de vista na pauta de uma nova síntese: a experiência não será simplesmente de uma imagem já sonora, mas de um som imageticamente constituído. A cena cinematográfica não mais

irá evocar o som, mas exprimi-lo em toda a sua óbvia ressonância. O empenho de diretores, atores e roteiristas, tão variado quanto frequentemente infrutífero no plano da transição para o cinema sonoro, tem no exemplo de *Chantagem e Confissão* um fino olhar sobre a nova composição técnica, tanto na seqüência em que a identidade da criminosa Alice é descoberta por seu namorado em seu então deslocado sentimento de relaxamento, quanto na seqüência em que a palavra faca ganha estatuto de uma opressora personalidade sonora sobre a acuada Alice. O terreno sonoro terá portanto no percurso cinematográfico de Hitchcock intensas inflexões, expressões de seu olhar atento às potencialidades narrativas da então jovem técnica.

A incorporação da trilha sonora musical à película, uma nova abertura técnica, mostra-se como outra urdidura que trará à narrativa um importante impulso reflexivo para a estrutura dramática. De fato, a música encontrará no cinema um dos mais fecundos domínios criativos, veiculando na imagem a pauta melódica daquilo que o ponto de vista irá lançar ao cerne da marcação do olhar, do *timing* da movimentação dos atores, do *timing* dos diálogos, do movimento de câmera, do ritmo da montagem, num trabalho de forte interdeterminação enquanto configuração de uma estética fílmica que encontra no verbete musical outra expressão sonora da imagem, agora diferentemente dos termos pelos quais o acompanhamento orquestral do cinema mudo atendera parte do que a imagem construía em seu então edifício narrativo.

Hitchcock irá adotar em alguns filmes um procedimento particular, entre outros, no que diz respeito à música: eliminá-la sobretudo nas seqüências de lutas corporais ou de violência. Essa atitude incide em *Os Trinta e Nove Degraus*, *Sabotador*, *O Homem que Sabia Demais*, na versão de 1934, *A Estalagem Maldita*, *Pavor nos Bastidores*, *Intriga Internacional*, *Cortina Rasgada*, *Frenesi* e *Trama Macabra*.

Em *Psicose*, no confronto entre Sam Loomis e Norman Bates, a música só surge no final da breve luta e, quanto à seqüência do assassinato de Marion, recortada pela trilha de Bernard Herrmann, é muito indicativa a posição inicial de Hitchcock, que havia dito ao compositor que não desejava música na seqüência. Hermann, ainda assim, compôs a trilha que, ao ser apresentada ao diretor, não teve dúvida em incorporá-la (BRENER, 2003: 126-127). Em *Festim Diabólico*, temos trilha musical apenas na abertura e nos créditos finais, o mesmo ocorrendo com *Um Barco e Nove Destinos*. Em *Janela Indiscreta* a trilha musical retornará apenas na cena final. Em *Os Pássaros*, não há trilha musical. Vejamos como são construídas as respectivas seqüências.

O domínio da técnica narrativa que é dirigida para esse controle da ação sem música ganhará uma considerável sofisticação na obra *Sabotador*, de 1942: o roteiro é assinado por Peter Viertel, Joan Harrison e Dorothy Parker, adaptado de uma história original de Hitchcock. A música é de autoria de Charles Previn (que viria a dirigir a trilha composta por Dimitri Iomkin para *Suspeita*) e de Frank Skinner. Há uma seqüência em que Barry Kane (Robert Cummings) se lança para o interior de um veículo para lutar com um homem (6). Seu objetivo é impedi-lo de acionar o mecanismo que deverá explodir um navio no momento de seu lançamento ao mar. A luta não tem trilha musical, mas a transmissão radiofônica da cerimônia da inauguração está presente durante toda a seqüência.

(6)



Compostas em cortes rápidos, as cenas são confrontadas a uma locução entusiasmada do evento. Os *closes* do botão que acionará o mecanismo tensionam a seqüência que tem sua intensidade sublinhada pelo contraponto: ao invés de uma música que reforce o temor de que Barry não consiga impedir o acionamento da bomba, é precisamente sua ausência que articula a tensão, desta vez pelo contraponto com a transmissão acalorada no rádio. Na luta, Barry apenas consegue retardar o acionamento do mecanismo. Ouve-se ainda um hino quando por fim o navio começa a ser lançado ao mar; é o momento em que o executor do plano consegue alcançar o botão e acioná-lo. A transmissão radiofônica, que inclusive antecede a seqüência, amplia a carga de tensão nos momentos onde Barry corre para o local do lançamento para tentar avisar as autoridades do local. Acompanhamos toda a cerimônia com o personagem, sendo que o clímax da luta é realçado pelo som das movimentações dos personagens, bem como o sentido de temor diante da cerimônia enquanto contraste com a luta.

O nexu imagético-sonoro de tais seqüências aponta para uma complexa articulação da diegese, orientação que faz da luta no interior do veículo uma das extremidades cenográficas, luta composta como vértice ainda mais tensionante pelo contraponto com o distante mas presente evento recebido no aparelho radiofônico, evento ameaçado pelo dispositivo da bomba. A tensão é ainda ampliada na medida do exíguo ambiente da luta, procedimento que, ao igualmente ampliar a carga dramática pela exposição solene de sons de atritos, configura na teia do ponto de vista a sensibilidade extendida da cenografia diegética, acionando a fonte sensória do olhar espectral para o *corpo* do suspense.

É significativo como, num momento em que todo um aparato sonoro já se fazia presente não aconteceu a condução, neste filme, de um mero tecnicismo sustentado no argumento “realista”. Em vez disso, novamente a economia é posta a serviço de uma forte compressão dramática obtida pela confluência imagético-sonora, nessa obra, da tríade luta-dispositivo de acionamento da bomba-transmissão radiofônica, tríade condensada no diminuto espaço do veículo, dorso de uma narrativa que alarga o refrão sensório mediante um ponto de vista que traduz um cinema que tem no acento à imagem a tradução visual do som.

O alcance obtido por tal postura narrativa fatura ainda a possibilidade de uma avaliação frente ao presente contexto da técnica, no qual a sofisticação do dispositivo nas salas de exibição vem expandindo o som em vários canais, ampliando enormemente o potencial de reprodução do espectro de ondas. Esse feito do dispositivo, já desdobrado no campo das residências com o surgimento dos videocassetes, de sua posterior sofisticação com som estereofônico e, ainda, com a melhoria do som nos aparelhos de televisão, terá outro momento importante: a entrada do vídeo digital, sintetizado como DVD, denominação tornada o fetiche tecnológico do consumo, tal qual então o vídeo ou VHS, vem transportar para o campo doméstico a reprodução miniaturizada do dispositivo espectral da sala grande. O efeito “realista” das “instantâneas” visualidades e sonoridades cinematográficas, tenderá a entronar na fruição do olhar espectral a consciência mesma de tal dispositivo, mas na direção de tornar a fruição sensória frequentemente como o fetiche da tecnologia que empresta à percepção visual e auditiva o caminho dócil à contemplação imediata. Os contextos, por outro lado, onde Hitchcock produz suas obras, certamente aguçam a sensibilidade do diretor à técnica, mas seu apreço visa controlar todo o aparato técnico de modo a tornar superlativa essa

curvatura do ato narrativo em seu objetivo primordial: colher a malha sensória do espectador. Seu pressuposto estético, porém, não se traduz na ação sem profundidade, articulada que está ao esmero sensorial da imagem, pois é exatamente esse apuro não simplesmente técnico o componente de um questionamento das atenções do olhar ao imediato da ação. É no plano mesmo de tal imediatividade que a narrativa de Hitchcock articula todo o aparato para nele e a partir dele conduzir a construção de uma outra sensibilidade: retirar o som de sua redundância imagética para fazer dele imagem; retirar a imagem de sua condição de óbvia inscrição para fazer dela a imagem de uma condição *humana*: o manejo do ponto de vista tem, também na ausência de música, toda a orientação de fazer das outras fontes sonoras o vínculo imagético da ação e, esse vínculo, o sentido da experiência do olhar.

O Homem Que Sabia Demais, na versão de 1934, teve trilha composta por Arthur Benjamin e dirigida por Louis Lévy, mas numa das lutas, toda a ação é igualmente desenvolvida sem música (7): temos Bob Lawrence (Leslie Banks) no consultório odontológico, quando percebe que o dentista tem planos para conter suas ações. A luta tem início quando o dentista procura colocar uma máscara inaladora de um gás no rosto de Bob, que consegue desvencilhar-se e inverter a situação, colocando o dentista na mesma condição, desacordando-o. Apenas o ruído do fluxo do gás é ouvido enquanto a luta se desenvolve.

(7)



As cenas têm na descrição sonora a marcação do impacto. A confluência entre os ruídos da ação anotam uma dramaticidade diversa da recortada por trilha musical, uma reorientação de sua qualificação. A ausência de música, novamente, põe em evidência justamente os ruídos

diegéticos, imagem “crua” do relevo do som e que, nessa mesma direção, reorienta o sentido da ação: a luta entre os personagens é uma imagem “sem retoques”, como ocorre de maneira similar em *Intriga Internacional*, que teve a música composta por Bernard Herrmann: na breve seqüência onde a trilha sonora só será utilizada em seu desfecho. Ainda que por um breve instante, o efeito que a ausência de música tem é o de ampliar a carga dramática para o personagem central, Robert Thornhill (Cary Grant). Ao debater-se junto aos homens que o aprisionam, é facilmente imobilizado. Na construção da luta, é colocado em primeiro plano o ruído do atrito das roupas, a respiração intensa e por fim, a da bebida que Robert será forçado a consumir: a seqüência é finalizada com a cena em que uma grande dose de bourbon é servida, quando então a trilha entra intensa, completando a ação.

Breve seqüência de luta, a imagem tem o recorte sonoro compondo uma atmosfera que sublinha novamente a decidida ação dos seqüestradores e a impossibilidade de fuga daquela situação.

O que a ausência da música enfatiza é justamente a exposição de um mundo diegético que coloca a condição do homem cinematográfico num plano de evidenciação de um relevo muito preciso. (Veremos no capítulo quatro o empenho da câmera para a construção do “corpo cinematográfico”). A urdidura do ponto de vista assim desenhado, rende, na imagem, a prioridade inicialmente sensorial do impacto para, simultaneamente, fazer do sensório apenas o indício. Esse empenho narrativo examina com isso o campo próprio da cultura sensória do cinema de então e, simultaneamente, a estirpe da imagem cinematográfica, seu estatuto de *conhecimento*. A imagem que confina a ação sem consultar a musicalidade *faminta de ação* entalha, assim, a ação como conhecimento do aparato sensório cinematográfico.

Hitchcock também filma a morte sem música, e em em dois sentidos diferentes: o primeiro reside na polarização de um envolvimento espectral distanciado pelo recurso à identificação discreta com determinados personagens. O segundo, no forte envolvimento do espectador. Tratemos, inicialmente, da “morte distanciadada” do espectador.

Em *Os Trinta e Nove Degraus*, de 1935, a trilha musical é de Louis Levy. Numa das primeiras seqüências, quando a mulher que Richard Haney (Robert Donat) levou ao seu apartamento aparece em seu quarto, aproximando-se ferida, não há trilha musical (8). Ela se aproxima e cai sobre ele, tornando visível uma faca cravada em suas costas. Mesmo nesse momento em que o ferimento fatal é revelado, Hitchcock não utiliza música, mantendo um certo distanciamento

emocional do assassinato. Richard, de início, também não se altera. Somente aos poucos, percebendo a gravidade da questão e de seu envolvimento, é que sua preocupação crescerá. Imediatamente após a morte da mulher desconhecida, o telefone toca insistentemente, só silenciando após demorados momentos.

(8)



Toda a composição da seqüência sublinha o estatuto diegético do som de modo que aquela morte tanto tenha para o personagem o sentido de preocupação menor, quanto crescentemente assuma um grau de gravidade sobretudo para o mesmo personagem.

Na seqüência final, quando o Sr Memory (Wylie Watson) começa a revelar o significado da expressão “trinta e nove degraus”, no

teatro de variedades, um tiro é desferido contra ele, interrompendo sua fala.

Novamente, apenas o pânico da multidão preenche a seqüência, sem música. O impacto do tiro é deliberadamente construído como um choque, e o que se segue é uma grande movimentação no interior do teatro, ampliada pela sonoridade crescente da multidão.

A força dramática ganha um relevo de crueza quase “documental” pela ausência da música, o que expõe a nota lacônica das cenas e dos sons diegéticos, turno narrativo que intercepta a atenção espectral pela economia melódica operada. É oportuno observar que o efeito desse “silêncio musical”, porém, não necessariamente recolhe ao cinema que incorpora a música um laivo de fragilidade dramática, pois a escolha, quer pela ausência quer pela presença da trilha, pontua uma trajetória discursiva que aciona correspondentemente distintos expedientes narrativos.

De todo modo, o diretor adere à sua estética esse procedimento de impactar o olhar espectral pelo nexos do comedimento sonoro musical, alterando por isso a grafia de outros ruídos e, igualmente de maneira deliberada, a inscrição da violência: em *Os Trinta e Nove Degraus*, a vítima quase sem forças que tomba sobre o personagem impacta o olhar espectral como imagem bizarra, inesperada e contraditoriamente suave, perante a ausência musical. Nessa anotação, a caligrafia do silêncio irrompe de forma aguda entre os ruídos que pontuam a seqüência, como o insistente telefone que toca em seguida à morte da estranha, efeito de relevo sonoro entre ruídos e silêncio que seria achatado pela presença da trilha musical. Do mesmo modo, a ausência de música no desfecho no teatro após o tiro desferido contra o Sr Memory, produz um talhe dramático incomum para a multidão que grita e procura abandonar a sala de espetáculo. Esse tratamento discursivo se apoia enfaticamente no núcleo da diegese para daí tirar toda heterogeneidade da imagem e do som.

A Estalagem Maldita, de 1939, tem a trilha musical assinada por Eric Fenby e dirigida por Frederic Lewis. A seqüência inicial na praia tem apenas o recorte sonoro do mar a envolver a luta entre os homens que chegam na praia após um naufrágio provocado por aqueles que os aguardam na praia com o propósito de eliminá-los.

Todas as lutas são dispostas ao espectador apenas com os ruídos daqueles confrontos, assim como uma das seqüências finais: um homem procura dar a falsa impressão, a um navio que se aproxima, de que existe um farol, de modo a forçar que a embarcação se despedace nos rochedos. Ele será impedido por uma mulher. Toda a força dessas

duas seqüências é retirada portanto do elemento *visual*, e é intenso o destaque que o som das seqüências assume pela ausência de trilha musical, assim como é importante a reorientação que a imagem recebe mediante essa anotação da interdeterminação entre ruídos sonoros e imagem. Pode-se questionar se a escolha nesse caso não tenha sido norteada pelo receio, procedente, de que a presença de música fosse poluir o já intenso substrato sonoro que um mar revolto solicitava. Ainda assim, o exercício eleito oferece base suficiente: a luta surda entre os homens na praia coloca-se em destaque ao olho espectral, ainda que o envolvimento do espectador com as vítimas seja distante.

Em outras obras esse distanciamento espectral com a morte não ocorre, na medida em que o espectador é colocado no centro das movimentações. *Pavor nos Bastidores* (1950), cuja trilha musical coube a Leighton Lucas, sob a regência de Louis Levy, tem na seqüência final uma grande fuga sem música no interior de um teatro.

A fuga de Jonathan Cooper (Richard Todd), a princípio com a ajuda de Eve Gill (Jane Wyman) é desenvolvida mediante cortes rápidos e uma intensa pluralidade de sons de passos, portas que se abrem e se fecham, gritos, constituindo uma marcação precisa da unidade entre imagem e som (9). Uma breve pausa nas movimentações mais intensas do casal e finalmente Eve entrega Jonathan às autoridades. Ele foge, mas acaba sendo morto pelo cenário do palco, que desce sobre ele.

(9)



Até este desfecho, toda a movimentação é elaborada apenas com a intensificação dos sons e dos cortes rápidos de cena. A música está ausente, mas está criada a atmosfera de crueza no final da seqüência. A morte ocorre rápida, precisa, implacável, e esta aspereza obtida pela narrativa é potencializada pela ausência de trilha musical.

A imagem da morte, nesses termos, ergue-se como emblema de um ponto de vista que entoa uma noção antiespetacular da morte cinematográfica. Mas é nesse empenho de comando da morte que o elo narrativo justifica-se plástico e o trabalho do olhar onera a descrição para reformular a noção de espetáculo mantendo-o válido e renovado. No mote do ponto de vista, é forjado o desempenho que circunda a morte com a aspereza da contemplação impassível, mas cuja aparente assepsia é negada na então consistente e discreta ostentação.

Ainda na ausência de música, Hitchcock irá filmar outras mortes com zeloso vagar. Um exemplo importante vem de *Um Barco e Nove Destinos*, de 1943, cuja trilha é de autoria de Hugo Friedhofer, dirigida por Emil Newman. A revolta em relação ao comportamento do alemão nazista Willy (Walter Slezak), lança todo o grupo contra ele, que é atacado ferozmente. A câmera se posiciona a princípio à distância do grupo (um detalhe fundamental para o acionamento da brutalidade crua da ação) e o que ouvimos é toda uma gama de corpos em atrito, de respirações em ataque, o ar confinado de Willy, pés que se atrimam no fundo do barco, e os golpes fatais que são desferidos contra ele. O desenvolvimento da sequência é a composição de uma narrativa que sublinha uma violência crua, construção de uma dramaticidade que tem seu nexo central no hábil jogo entre imagens e ruídos, exibição de um universo corpóreo como viés imagético do som e viés sonoro da imagem.

Em *Cortina Rasgada*, que tem trilha musical composta por John Adison, há uma luta igualmente decisiva entre o professor Armstrong (Paul Newman) e seu perseguidor. Armstrong tem a ajuda de uma mulher no confronto (10). Todos os ruídos compõem uma tensa atmosfera junto à imagem. Todos os sons ganham um extraordinário relevo: roupas em atritos, respirações tensas, gemidos de dor, pés que se arrastam, a arma que é retirada do perseguidor, a mulher que o ataca com uma pá e em seguida com uma faca, o gás que é aberto no forno onde o homem é finalmente eliminado. Toda a amplitude dos sons, porém, tem na narrativa da imagem sua maior envergadura, dado o jogo de *closes* em diferentes angulações de câmera. Na articulação entre imagem e som o que é oferecido é a *releitura* da imagem sobre o som e uma imagem que adquire um acento sonoro novamente de crueza, sem a trilha musical.

(10)



As imagens da morte, nesses dois últimos exemplos, esclarecem uma importante flexão do ponto de vista: mortes que são mais superlativas no grafismo eleito, têm na sonoridade a aridez correspondente da ausência musical, o aprofundamento de um espetáculo que se ostenta novamente como antiespetáculo, oferecendo a experiência para uma escopia espectral profundamente movimentada pela operação narrativa que se “recolhe” no “imediato” empirismo do ver e do ouvir, e nessa operação, tece a plasticidade ruidosa da morte em cena.

Em *Frenesi*, com trilha de Ron Goodwin, o mesmo procedimento: quando o assassino Bob Rusk domina Brenda, a ex-mulher de Richard, o principal suspeito dos crimes, temos outra seqüência de luta sem trilha musical, com exceção do momento em que, já após a luta, há o *close* da vítima já morta. A montagem (11), que destaca as tomadas em *close*, recorta uma seqüência de ruídos de roupas, de pernas, num diálogo tenso onde as tentativas de Brenda para fazer com que Bob desista da empreitada são infrutíferas.

(11)



O momento em que o vestido é rasgado é seguido do já desesperançoso tom de voz da vítima, num recorte narrativo de superexposição do arco visual-sonoro. O uso breve e agudo do silêncio quando da apresentação da gravata como a identidade do assassino, tanto ao espectador quanto à vítima, conduz a um desfecho ainda mais cru da luta. Uma breve pausa nas movimentações abona um silêncio que amplia a atmosfera de fatalidade em direção a Brenda. A seqüência terá no estrangulamento o clímax: *closes* da luta final terão os correspondentes conflitos sonoros de Bob e Brenda que, por fim, é derrotada. A música só acontecerá a partir da cena de seu rosto imóvel. Toda a seqüência tem seu impacto na articulação tensa entre ruídos e imagens.

Esse expediente ressurge na seqüência final: Richard foge do hospital e dirige-se à casa de Bob Rusk para matá-lo (12). Mas a trilha musical envolve toda a detalhada aproximação de Richard e cessa

exatamente no momento em que ele percebe que a porta do apartamento de Bob Rusk não está trancada. A partir desta cena, da entrada de Richard até o desfecho, a narrativa é reorientada pela conjunção entre imagem e ruídos. A trilha só retornará no final (após Rusk ser completamente desmascarado), acompanhando os créditos finais. Richard se aproxima do que parece ser Rusk dormindo, e golpeia decididamente e com energia o corpo.

(12)



O som dos impactos denotam uma brutalidade singular, que será contrastada com o braço feminino que irá pender para fora da cama, e o delicado ruído das pulseiras que pendem para a sua extremidade, finalizando a cena. Está revelado a Richard, e simultaneamente ao olhar espectadorial, o equívoco: mais uma mulher tinha sido vítima. Chega o inspetor e contempla a cena: Richard parece ter confirmado todas as suspeitas. Mas então, ruídos são ouvidos: alguém sobe as escadas arrastando um objeto. A sonoridade é personagem central, personificada e incorporada como elemento imagético visado pelo olhares de ambos, que ficam como que congelados na contemplação dos ruídos que se aproximam. A finalização da seqüência é a confluência de ruídos e imagem: Bob Rusk entra em seu apartamento pronto para dar fim a mais um corpo, sendo

finalmente surpreendido. O pesado baú por fim é por ele jogado ao chão. O ruído que fecha a seqüência é recolocado enquanto imagem final da peça, peso sonoro e imagem imediata. Na imobilidade do baú em *close*, seguem os créditos e a volta da trilha musical.

A experiência diegética, nesses parâmetros, envolve não apenas, portanto, o sustentáculo técnico que imagem e som encerram no ponto de vista, mas o caminho que, nesse contexto, aponta a emancipação da diegese de seus elementos mais óbvios, mais contumazes. A construção da imagem da morte, nesses marcos, perfila uma moralidade cinematográfica como narrativa de uma intransigência, pois persevera a experiência de testar os limites cinematográficos do ponto de vista: se o recanto do desvio do olhar oferece a possibilidade de uma visão de mundo (e não qualquer visão de mundo), se a morte é oferecida de *certo* modo, está reorientada uma prática estética e, nesses termos, o sentido do olhar é uma indagação *epistemológica*. O voto do olhar é uma contestação e, como tal, é o desencontro de uma narrativa cinematográfica que observa *diferentemente*.

Sua última obra, *Trama Macabra*, com música de John Williams, tem uma das seqüências mais notáveis apenas com os ruídos diegéticos (13). Trata-se da seqüência em que George Lumley (Bruce Dern) procura desesperadamente controlar seu veículo que perde o freio numa estrada tortuosa no alto de um desfiladeiro, numa situação que se agrava pelo desespero de Blanche Tyler (Barbara Harris) sua companheira, que passa a atrapalhá-lo ao volante enquanto também entra em pânico. Nesse jogo entre a anotação cômica e a crescente tensão, a seqüência é construída mediante cortes rápidos com destaque para o ruído dos pneus nas curvas e o diálogo nervoso do casal.

(13)



A música só entra no final da seqüência. O impacto do som é tornado substantivo justamente pela intensa curvatura do ponto de vista sobre os limites da estrada nos limites do quadro. Em outros termos, é o vértice da imagem que dá relevo ao som, mas é justamente a articulação entre imagem e ruídos que estimula a intensificação da tensão espectral.

Em *Janela Indiscreta*, numa das seqüências finais (14), a luta entre Jeff e o assassino Lars Thorwald é elaborada sem a presença da até então recorrente música diegética (que analisaremos mais adiante).

(14)



Todo o procedimento narrativo de colocar o som em evidência, de construir inclusive um *timing* marcado por momentos breves de silêncio, introduz ao espectador uma luta onde o grafismo dos corpos em confronto é exposto com intensidade particular. As cenas que antecedem a luta já reforçam a evidenciação da “personalidade sonora” da imagem: Jeff desliga o telefone após uma conversa com seu amigo e detetive Doyle (Wendell Corey). O telefone imediatamente toca e Jeff, pensando tratar-se novamente de Doyle, começa a falar sobre o assassinato. Mas um silêncio curto e implacável na ligação é “ouvido” por Jeff, seguido pela interrupção da ligação. Jeff deposita o telefone no gancho e teme ter sido Thorwald o autor da ligação. Teme ter sido descoberto. O que se segue é uma intensificação da angústia de Jeff. Após um breve silêncio, ele ouve a porta de entrada do prédio ser

fechada. Jeff começa a movimentar-se apressadamente em sua cadeira de rodas enquanto passos são ouvidos na escada que dá para seu apartamento. Os passos cessam. A lâmpada do *hall* de seu apartamento é apagada. Toda a arquitetura sonora molda ainda mais a confinada arquitetura do apartamento e a igualmente confinada condição de convalescente de Jeff. Ele recua. O ranger da cadeira amplia a tensão. Então Jeff tem a idéia de armar-se com seu equipamento de fotografia: ele separa seu dispositivo de *flash*. Os passos são retomados e param junto à sua porta. O som da rua, durante a seqüência, adentra indiferente no apartamento. A fechadura é aberta e Thorwald entra. Ele começa a questionar Jeff, que permanece a princípio em silêncio, até finalmente responder sobre o paradeiro da aliança que Lisa (Grace Kelly) havia roubado do apartamento de Thorwald. As pausas que constituem o silêncio às indagações de Thorwald recortam as cenas com intensidade: o silêncio tensiona o momento. Thorwald parte então para o ataque. É quando Jeff começa a disparar seu *flash*. A partir daí, um confronto de sons compõe uma narrativa que intensifica, pela imagem, a luta entre o som do *flash* e os passos de Thorwald, que se aproxima perigosamente do indefeso corpo de Jeff, uma luta entre a imagem de Thorwald e a imagem da luz que ofusca por segundos sua visão. Thorwald derruba uma cadeira, em sua momentânea desorientação, mas finalmente se lança sobre Jeff, e temos então a luta corporal: o som gutural de Jeff lutando para respirar, os ruídos do atrito de roupas e pés, a chegada da polícia no apartamento de Thorwald, as pessoas que se juntam e observam a luta entre os dois, todos os sons confluem, todas as imagens confluem. Jeff grita por Lisa e Doyle. O já grande grupo de pessoas corre para salvá-lo. Jeff grita por Doyle novamente. Por fim, a polícia entra no apartamento e imobiliza Thorwald, que estava na iminência de jogar Jeff da janela. Jeff não consegue segurar-se e cai, sendo amparado por Doyle, a enfermeira Stella e em seguida por Lisa. A seqüência constitui um dos momentos mais precisos onde o controle narrativo da relação entre imagem e som, sem a utilização de trilha musical, marca uma diegese que emerge em todos os sons, na forma de contrapontos notáveis do tensionamento das imagens que ganham a arquitetura do som que, por sua vez, tem seu impacto amparado pelo recorte imagético, narrativa que colhe no ordenamento do vetor sensório o ponto de partida e o ponto de chegada do suspense.

Em *Os Pássaros*, embora não exista trilha musical, o trabalho de som contou com a consultoria de Bernard Herrmann. Não por acaso, como na composição do relevo de uma partitura, os ruídos dos pássaros ganham uma importância crucial no *timing* das seqüências, situados

numa marcação sonora que anota a atmosfera de tensão nas seqüências de ataque. Via de regra, os ataques têm início com a aproximação de apenas uma ave, seguida pelo bando.

Em dois momentos, é a percepção de Melanie que denuncia as aves. Na seqüência onde Mitch, Lydia e Cathy estão iniciando o jantar, é Melanie quem primeiro percebe um pardal junto à lareira. Mas sua descoberta é antecedida pelo canto das aves agitadas da gaiola de Kathy. Há um breve silêncio, e então Melanie levanta a direção de seu olhar e observa um pequeno pássaro, que começa a entoar um suave canto, suave e assustador. A conformação dessa introdução ao ataque compõe uma narrativa de meticulosa atenção ao potencial dramático do nexos entre imagem e ruídos, numa interação onde a interdeterminação entre ambos descreve uma unidade narrativa de impacto particular. Melanie chama por Mitch e, imediatamente em seguida, uma grande nuvem de pássaros adentra pela lareira, preenchendo todo o ambiente. A construção da seqüência sublinha a relação entre a intensificação dos ruídos das aves e a intensificação dos cortes. Em termos imagéticos, a nuvem das aves é colocada em primeiro plano, envolvendo o fundo das movimentações dos personagens. Em termos de relevo sonoro, os ruídos das aves sufocam os sons dos personagens, que lutam para se proteger dos ataques. A ênfase imagética é sempre não permitir brechas de relaxamento nos momentos de luta, e para isso a composição da unidade entre imagem e som deve sublinhar uma sonoridade que cresce e passa a ser colocada em primeiríssimo plano. Toda a implacabilidade do ataque tem no cortante som a correspondente violência das imagens, corpos confinados pela sonoridade, imagem ruidosa de uma diegese que confina inclusive o olhar espectral.

Numa das seqüências finais, novamente é Melanie que fará uma descoberta ainda mais aterradora. Na mesma sala, todos estão exaustos e adormecidos. Melanie, acordada, percebe o som de movimentação de asas. Chama por Mitch, mas ele continua adormecido. Os sons aumentam em intervalos mais breves, e ela resolve investigar. Com uma lanterna começa a caminhar à busca da localização dos ruídos, seu olhar sendo levado em direção ao alto de uma escada para onde ela caminha. Melanie começa a subir, detendo-se em frente à porta no alto da escada. Os ruídos estão mais próximos. Decide então abrir a porta e tem o choque do encontro com um quarto invadido por pássaros, que passam a atacá-la violentamente. A porta se fecha atrás dela por força de seu próprio corpo, e ela não consegue virar-se de modo que possa fugir do quarto, dada a intensidade dos ataques, só momentos depois sendo descoberta por Mitch e Lydia. A tensão da seqüência é

introduzida justamente pelo ruídos de asas em movimento. É o som que conduz a personagem, e todo o concerto imagético é a apresentação de uma coreografia sonora detalhada, que tanto conduz a seqüência, como é recortada por um detalhado cuidado com a contextualização sonora composta por uma imagem que amplifica a dramaticidade do som.

É destacada a atenção de Hitchcock ao olhar feminino, ponto de vista de um apuro sensorial angustiado, pedra de toque inclusive da resolução final da trama, quase trágica percepção de um mundo hostil que tem na ótica da personalidade feminina a volta estética sobre a força deste ponto de vista mas, simultaneamente, a delegação solitária ao seu sofrimento forçado, eixo narrativo que, ao mesmo tempo, pune e ostenta a força do olhar da personagem.

Hitchcock, porém, também irá utilizar a música diegética para compor as cenas de tensão, quer aquelas de lutas, quer aquelas onde os personagens encontram-se impossibilitados de ação. A montagem da imagem será central para a inserção da música, assim como a marcação musical será um dos eixos condutores para a carga dramática das seqüências. Esse procedimento será adotado em *Os Trinta e Nove Degraus*, *Pacto Sinistro*, nas duas versões de *O Homem Que Sabia Demais*, em *Janela Indiscreta* e *Os Pássaros*.

Em *Os Trinta e Nove Degraus* o desenvolvimento narrativo irá incorporar uma melodia que será recorrentemente assobiada por Richard Hannay (Robert Donat), o personagem principal, apresentada inicialmente de forma quase que imperceptível, mas que ganhará crescente força dramática. Toda a estrutura narrativa será resolvida precisamente a partir do nexos que Hannay estabelece e lhe permite descobrir todo o plano criminoso no meio do qual esteve envolvido. A estrutura da montagem articula uma espaço-temporalidade que alinha a memória do espectador à memória do personagem perturbado pela melodia que, porém, irá salvá-lo. A estrutura narrativa é a tessitura de um *som*, mas que é colocado como imagem nos termos de uma narrativa que coloca a memória como imagem. É sugestivo o fluxo imagético como memória acionada, narrativa cinematográfica que ostenta a memória imagético-sonora oferecendo-a à atenção da memória espectral.

Tal marcha do ponto de vista, que escolhe na sonoridade seu apoio, será, em *Pacto Sinistro* (1951), simultaneamente um elemento de forte contraste à imagem. A música é assinada por Dimitri Tiomkin e dirigida por Ray Heindorf. Na seqüência onde Bruno Anthony (Robert Walker) estrangula Miriam Haines (Laura Elliot) a música diegética é fundo para a ação. O contraste inicial já é notável: a assassinato ocorre

num parque de diversões. Mas esse aspecto é ainda mais sublinhado pela natureza da música que ouvimos, típica de um parque de diversões. No plano imagético, o cenário iluminado ao fundo da cena do crime é a composição contrastante privilegiada, recortando um assassinato de forma discreta mas simultaneamente violenta, precisamente porque situado em termos de contraste. A dimensão sinistra é realçada por um quase absoluto silêncio em primeiríssimo plano. A morte iminente que é dada a ver ao espectador em *close* é tornada hiperbólica na curvatura da imagem refletida nos óculos da vítima caídos na grama. Em seguida ao ato consumado, enquanto Bruno se afasta, as vozes dos amigos chamando por Mirian completam a moldura arquitetônica do som. O que Hitchcock exhibe é o movimento narrativo de uma tema que tem na narrativa sobre a morte um cinismo elegante da música igualmente “indiferente”, acionando uma nada indiferente reação espectral. A narrativa cava o lazer e o terror como uma dupla qualificação da diegese, imagem como negação do som, som como negação da imagem, mas estética como afirmação mais contundente da plástica do confronto. É essa incisiva decisão narrativa que vasculha a relação entre imagem e som nas duas versões de *O Homem que Sabia Demais*, na sequência da tentativa de atentado no Royal Albert Hall. A música diegética, personalidade crucial da narrativa, é a perfilação de um exame estético notável.

Na versão de 1934, Jill Lawrence (Edna Best), passa a vasculhar cuidadosamente a sala de espetáculos. Na medida em que aproxima-se o ponto musical que deve ser a referência para os criminosos para que o tiro seja disparado, o procedimento narrativo é o de acelerar igualmente os cortes de cenas, sobretudo a partir do ponto de vista de Jill. Há ainda outro contraponto. A ação é acompanhada por rádio por Abbott (Peter Lorre), mentor do plano para o assassinato. Na mesma sala encontra-se Bob (Leslie Banks), o marido de Jill. A narrativa sublinha inclusive o contraponto da atmosfera de tensão no teatro e o simples acompanhamento por Abbott, que apenas espera que tudo ocorra segundo seu plano. Trata-se de um andamento musical que apresenta dois contrapontos importantes: enquanto num eixo o espetáculo é deleite para a platéia e angústia para Jill, em outro o espetáculo que é acompanhado pelo rádio pelo mentor do crime e pelo marido de Jill é distanciamento emotivo. Abbott inclusive consome sua refeição enquanto ouve a transmissão. A montagem agudiza os termos do contraste, pondo em evidência o achado do roteiro em tornar o som o superlativo aviso para o ponto de vista.

Na versão de 1956, a mesma cantata composta por Arthur

Benjamin e D. B. Wyndham-Lewis é executada. Hitchcock elabora, de maneira muito semelhante à versão anterior, uma longa introdução do espectador à sala de espetáculo, sobretudo no que diz respeito à estrutura da orquestra e corais, mediante múltiplas posições de câmera. O procedimento da montagem é seguir cuidadosamente a marcação musical. Ben, entretanto, estará presente no teatro mais no final da seqüência (na primeira versão, como vimos, o personagem ouve a transmissão pelo rádio). Temos uma narrativa que se detém cuidadosamente sobre cada detalhe dos músicos, enfatizando a grandiosidade do espetáculo que se inicia. E é justamente enquanto apresenta ao espectador a estatura do espetáculo que, simultaneamente, apresenta o momento de maior tensão da trama: o conflito que Jo viverá enquanto um grande espetáculo se desenrola diante dela. É muito sugestivo que, nesses termos, trata-se de um momento onde a narrativa é o desenrolar espetacular, consciente, de um cinema-espetáculo. Diferentemente da versão de 1934, Hitchcock faz com que a personagem contemple o andamento das movimentações o tempo todo em pé, ampliando a evidenciação de sua ansiedade. A extraordinária unidade entre imagem e som, nesta seqüência, é obtida pela meticulosa construção do conflito. Enquanto a música diegética conduz a iminência de um crime, conduz igualmente o prazer estético da platéia do teatro, prazer estético, simultaneamente, do espectador do filme. A seqüência toda é desenvolvida a partir do nexos musical, marcação precisa para o momento clímax da composição mas, simultaneamente, marcação para um assassinato, e é precisamente desse confronto que a carga dramática emerge.

A arquitetura cinematográfica do som é cuidadosamente construída na seqüência do canto de Jo na embaixada: a montagem das cenas é desenvolvida de modo que situe arquitetonicamente ao espectador a sonoridade do canto de Jo chegando aos ouvidos de seu filho Hank, preso alguns lances de escada acima. Em outra seqüência, quando Ben e seu filho Hank são forçados a ajudar Drayton a fugir, pois este aponta uma arma para o menino, o canto de Jo para as autoridades da embaixada, distante da ação, tem toda a suavidade da melodia que contrasta claramente com a tensão vivida por Ben e Hank.

Janela Indiscreta constitui outro ilustre exemplo da utilização da música diegética na composição do ponto de vista. O marcado contraponto construído entre as imagens e as músicas que são ouvidas durante várias seqüências, é a expressão de uma unidade narrativa que sublinha ora uma suavidade poética, ora uma carga dramática intensa. São exatamente vinte e oito momentos importantes nos quais as

diferentes melodias são situadas visualmente, compondo atmosferas precisamente calculadas. Logo após a abertura do filme, temos a cena de um apartamento onde um homem muda de estação e sintoniza uma música. Saberemos ser ele um compositor. Trata-se de uma introdução musical importante, pois nas seqüências seguintes seu piano irá embalar as diferentes situações da história. Sua música será a sonoridade que nos apresentará Stella (Thelma Ritter), a enfermeira, e a mulher solitária de meia-idade. É também sua música que irá interferir na operação de limpeza que o assassino Thorwald irá efetuar em uma mala, observado por Jeff. Numa das seqüências onde Lisa está no apartamento de Jeff, a música que o compositor executa tocará Lisa profundamente. Numa segunda seqüência na qual Lisa ouve novamente a música, ela tece elogios diretos à canção. Será, ainda, a mesma canção que, ao ser ouvida pela mulher solitária, fará com que ela desista do suicídio. Será a canção que a aproximará do compositor, com quem tudo indica passará a estar envolvida. Por fim, será a canção que irá embalar o enlace mais decisivo entre Lisa e Jeff, finalizando o filme. Toda a trajetória do compositor é discretamente colocada ao longo da narrativa, e sua música vai ganhando importância crescente à medida em que a narrativa assume caminhos mais decisivos. Será o piano do compositor que irá embalar o intenso suspense quando Lisa é descoberta por Thorwald. Será na casa do compositor, durante uma festa, que a música “Monalisa”, cantada por todos, irá esboçar um contraponto marcado com a imagem que Jeff e Lisa têm da solteira que leva um homem mais jovem ao seu apartamento. Será essa música que marcará o desdobramento rápido e cruel do desencanto da solteira em relação ao estranho. Será esse desencanto o verso melódico que a música irá embalar.

Outras musicalidades percorrem a narrativa, como as melodias que a bailarina ouve para compor seus ensaios. Há igualmente panorâmicas recortadas pela voz de uma cantora lírica, músicas circenses, melodias assobiadas. Portanto, a narrativa visual é arquitetada de modo a não apenas ilustrar esse microcosmo, mas de, no contraponto com a imagem, dar-lhe um sentido ora mais suave, ora mais dramático. Quer em segundo plano, quer em plena evidência, as melodias são sempre situadas num plano visual que constrói o relevo necessário para as mesmas, visualidade que, porém, recebe de uma estética musical o fortalecimento em medida detalhadamente calculada, expressão de um ponto de vista que é de musicalidade profundamente visual, panorâmica de olhares que vasculham mediante uma cuidadosa coreografia.

Será a música diegética a marcação de uma célebre seqüência de *Os Pássaros*: a música será o “personagem” que irá recortar uma intensa composição visual. Melanie está diante da escola de Bodega Bay onde Annie (Suzanne Pleshette) trabalha. Ela busca um lugar para aguardar o término da aula encontra um banco onde permanece enquanto fuma um cigarro. A narrativa é desenvolvida enquanto expressão de um *timing* que é orientado na direção de uma articulação entre o comportamento de espera de Melanie e a melodia que as crianças cantam. O nexos central da seqüência é sobretudo a criação do suspense perante a inicial ignorância de Melanie em relação à aproximação das aves, dada a ver ao espectador. A articulação entre a melodia e a imagem visa ainda compor um quadro no qual Melanie ficará crescentemente impaciente pela demora do término da aula. O canto das crianças é a última atividade da aula, mas o caráter monótono da melodia aumentará ainda mais a angústia de Melanie, e é este o nexos de confronto que compõe a unidade da carga dramática sublinhada pela precisa decupagem do ponto de vista de Melanie, seu contraponto com a música interminável, e as cenas de aproximação das aves dadas a ver inicialmente apenas ao espectador, numa triangulação cenográfica que termina com a aterradora visão de Melanie ao perceber a massiva concentração das aves no *playground*. À finalização do canto irá corresponder o início do desfecho, com a saída das crianças e o ataque das aves. O que dá unidade à seqüência, até o momento onde Melanie percebe as aves, é a precisa interdeterminação entre a música diegética e o ritmo da montagem visual.

A identidade da imagem cinematográfica de Hitchcock, nos termos aqui apontados, é o recorte perspicaz do diretor sobre o potencial da narrativa que se desenha na medida mesma de uma atenção precisa sobre a relação entre imagem e som não, portanto, como procedimento meramente formal, mas formalização de uma imagem que é a atitude do olhar, atitude de busca de um mundo sensório como recurso narrativo que, ao acionar tal imediatismo de sons e de imagens, de pontos de vista que se cruzam, de sons que testam os limites dos pontos de vista, conforma o reordenamento do olhar espectadorial e, nesses termos, faz da imagem um campo de aguda exploração.

Hitchcock flexiona a narrativa clássica, pois ao reafirmá-la como campo de seu próprio trabalho estético, questiona os limites do ato de narrar porque, afinal, está em pauta o *estatuto* da imagem cinematográfica, está em pauta seu pressuposto de cinema como o fundamento de uma cultura que lhe é cara: seu olhar sobre o mundo está fundado em termos *visuais*. O itinerário de sua narrativa, portanto,

ao buscar o som no aparato do cinema mudo e do cinema sonoro, não faz nada mais do que reafirmar o ordenamento de um olhar sobre a condição humana. O que temos é sua interrogação sobre a condição de uma cultura cinematográfica, pois explora a arquitetura imediata da cena, arquitetura igualmente do fora-de-campo, arquitetura imediata do som, arquitetura do silêncio e, nesse arranjo narrativo, estética que põe em evidência uma nova escopia espectral, tensionando os limites da diegese, oferecendo com seu olhar uma matéria-prima acerca da mobilidade epistemológica que o cinema fornece. A estética da imagem e do som, em Hitchcock, é o acionamento incisivo de um nexos moral que procura tornar a experiência da imagem cinematográfica uma forma consciente de conhecimento operado como desvio, já que sempre atento a uma construção da imagem que é negada em sua obviedade: a obviedade imagético-sonora é tensionada até ser dobrada à fruição sensorial que descobre não um além-imagem, metafísica que seria legitimada pelo falso tônus da imagem imediata, mas uma imagem que é versada complexa em sua própria imediaticidade. A mediação estética desse procedimento é seu questionamento acerca da cultura do olhar.

3.2 O Ponto de Vista como Ponto de Escuta. O Silêncio e o Ponto de Vista.

Roger Odin, ao definir “modos” de leitura de um filme, aponta que o “modo estético” seria “ver um filme se interessando pelo trabalho feito com as imagens e sons” (ODIN. In: RAMOS, 2004: 36). Achamos a definição um tanto redutora, mas a mesma já refere um aspecto importante na avaliação dos termos da relação entre imagem e som que, nesse sentido estrito, contempla as ênfases da presente reflexão. A conformação da narrativa enquanto elaboração do ponto de vista tem, em Hitchcock, uma atenção específica no que diz respeito à relação do personagem com outras fontes sonoras, mediante diferentes anotações. Os diálogos, sobretudo, serão desenvolvidos não apenas como lastro óbvio da narrativa, mas numa angulação que volta a imagem para um novo nexos sonoro, som que, em seu resgate da imagem, solicita-lhe. Há como que um recorrente *raccord* entre som e imagem, movimento que nem sempre é dado à percepção dos personagens ou dos espectadores. O diretor irá utilizar barreiras para os diálogos: portas de vidro que deixam o espectador ou personagens deliberadamente do lado de fora dos recintos, distâncias que escondem diálogos pontuando um cuidadoso processo de feitura do ponto de vista, o uso do silêncio no curso de um detalhado *timing*, inclusive com a participação de trilha

musical. Há igualmente o trabalho com passos, pontuação sonora que será o mote da imagem para o suspense, sons que encobrem outros sons, música que encobre os diálogos. Nessas construções, veremos que Hitchcock potencializa a relação estética do ponto de vista, de modo que o ponto de vista assume a estratégia do ponto de escuta, de modo que o silêncio emerge como ponto de vista na marca estética do suspense.

Em *Psicose*, há uma seqüência na qual Marion termina de ocultar o dinheiro roubado num jornal e, o que parece ser a voz de uma senhora, chama sua atenção (15). A personagem olha pela janela de seu quarto do motel Bates, em direção à casa de Norman.

(15)



Em sua chegada ao motel, já havia observado uma silhueta na janela da casa. Agora percebe apenas a claridade na mesma janela do piso superior. O “diálogo” ríspido entre a “mãe” de Norman e ele é situado ao espectador mediante a escuta atenta de Marion e seu olhar de espanto contido. Como será esclarecido mais tarde ao espectador, trata-se de um falso diálogo, mas que situa com intensidade o conflito de Norman com “sua mãe”. O achado narrativo é precisamente não apenas preparar o posterior relato de Norman a Marion sobre “sua mãe doente”, mas de dar a ouvir, à personagem e ao espectador, o “diálogo real”. Toda a força narrativa está em manter um diálogo decisivo distante, mas

presentificado pelo olhar quase que chocado de Marion, seu ponto de escuta. Nesse procedimento, a moldura da cena é tensionada precisamente porque a narrativa é construída na direção de levar a identificação espectral para fora do quadro. Jacques Aumont, em *A Imagem*, está atento à importância da moldura, e resgata a atenção renascentista à mesma, com seus desdobramentos:

“em toda a tradição representativa oriunda do Renascimento, ainda viva hoje, as bordas da imagem são com certeza o que interrompe a imagem, e também o que faz comunicar o interior da imagem, o campo, com seu prolongamento imaginário, o fora-de-campo (...).” (AUMONT, 2004: 147).

É justamente o movimento entre a interrupção que a moldura constitui e seu sentido comunicador com o fora-de-campo, e deste com a moldura, o sentido tensionante estabelecido pela narrativa. Hitchcock explora na sequência esse tensionamento entre o campo e o fora-de-campo.

Após o assassinato no chuveiro, somente o espectador “testemunha” a condenação de Norman em relação “à sua mãe”: Mamãe! Oh, Deus, mãe! Sangue! Sangue!. A intensidade da articulação entre a fala de Norman e a imagem externa e estática da casa tem a sua “verdade” na corrida desesperada de Norman, que irá “constatar” a brutalidade do crime. O mote que confirma ao espectador a “veracidade” da identidade assassina é flexionado pelo preciso controle da relação entre os diálogos e o ponto de vista.

Em outra sequência, Norman decide ocultar a mãe. Desta vez, a proximidade entre o que se ouve e o que se vê é colocada em seu limite: Hitchcock aguarda Norman terminar de subir a escada e entrar no quarto de sua mãe para só então passar a aproximar a câmera lentamente da porta (16), compondo um movimento, em *travelling*, novamente de caráter hiperbólico. É nesse movimento que o “diálogo” entre Norman e sua mãe acontece.



A meticulosa construção da comunicação entre Norman e sua mãe permite que o efeito de verossimilhança já seja um ponto de partida seguro para a articulação imagética que irá introduzir o “encontro” entre imagem e som, imagem que irá reforçar a “verdade” da mãe pela evidenciação do corpo em ato “verbal”: “ouvimos a mãe” enquanto sua corporeidade é a confirmação imagética da voz. O rosto da mãe, que é ocultado do espectador, é a chave para toda a resolução da trama, ainda que a sutileza narrativa exposta pela movimentação da câmera evite a suspeita do espectador, como o próprio Hitchcock já assinalara, a respeito do motivo da movimentação de câmera:

“Eu não podia cortar o plano porque o público ficaria desconfiado: por que será que subitamente a câmera se retira? Portanto, fico com a câmera suspensa, seguindo Perkins quando ele sobe a escada, entra no quarto e sai do enquadramento, mas a câmera continua a subir sem cortes e, para que o público não se interrogue sobre esse movimento, nós o distraímos fazendo-o ouvir uma briga entre a mãe e o filho. O público presta tanta atenção ao diálogo, que não pensa mais no que a câmera está fazendo, e graças a isso estamos agora na vertical e o público não se espanta ao ver Perkins transportando a mãe, e visto na vertical por cima da cabeça deles. Para mim, era apaixonante utilizar a câmera a fim de desorientar o público”. (TRUFFAUT, 2004: 279).

Na seqüência final, na delegacia, após a fala do psiquiatra, um guarda entra no recinto e diz: “Ele está com frio. Posso levar esse cobertor para ele?” E temos então o “motivo” para um corte para a cena

do corredor que conduz à cela (17). A câmera estaciona do lado de fora enquanto o guarda entra para entregar o cobertor a Norman. E ouvimos o “obrigado” da “mãe”, e a conjunção de som e imagem que, após a fala do psiquiatra, ganha um tom mórbido.

(17)



Corte para o interior da cela, síntese final onde a corporeidade de Norman nega a supremacia do implacável monólogo interior final da “mãe” que, por sua vez, “nega” o vestígio que Norman se tornou. A entrada da grave e lenta trilha musical recorta o monólogo da “mãe”:

É triste quando uma mãe tem que dizer as palavras que condenam o próprio filho, mas eu não poderia admitir que eles acreditassem que eu fosse uma assassina. Vão levá-lo embora agora, como deveriam ter feito anos atrás. Ele estava sempre mal, e no fim ele quis dizer que fui eu quem matei aquelas garotas e aquele homem...como se pudesse fazer alguma coisa além de sentar e olhar fixo...como um de seus pássaros embalsamados. Eles sabem que eu não poderia nem mover um dedo. Apenas sentarei e ficarei quieta se suspeitarem de mim. Eles provavelmente me olham. Deixa eles. Deixe eles verem que tipo de pessoa sou eu. Eu jamais fiz mal a uma mosca. Espero que eles estejam vendo. Eles verão. Verão e saberão e dirão: “por que ela não faria mal a uma mosca”.

É na supremacia da sonoridade materna que a imagem em *travelling* em direção a Norman ganha a sua “verdade”, síntese, enfim, da profunda interdeterminação elaborada em unidade estética da imagem-confronto.

O impacto de tais seqüências não está no trato meramente técnico da relação entre som e imagem mas, enquanto trato técnico, está investido o ponto de vista como indagação.

Em *A Tortura do Silêncio* (1952), a seqüência mais decisiva da trama, na qual finalmente o padre Michael Logan (Montgomery Clift) será absolvido, será crucial a contextualização do som frente à imagem. O verdadeiro assassino, Otto Keller (O. E. Hasse), está armado e encurralado pela polícia. Logan está presente junto ao inspetor Larrue (Karl Malden). Toda a fala do assassino estará situada no plano dos olhares entre os personagens que o ouvem à distância. Keller lança informações que, involuntariamente, tanto irão incriminá-lo quanto libertar Logan (18). Enquanto Keller desenvolve sua fala, a câmera irá sublinhar um intenso jogo de olhares, que expressam a resposta às dúvidas e a anulação de todas as acusações contra Logan, jogo de olhares que, enquanto expressões de espanto, são pontos de vista que se redesenham como pontos de escuta em unidade narrativa que, fundamentalmente, orienta o forte componente de interdeterminação entre olhares que se atravessam na celebração de uma fala como ponto crítico, fala que irá significar toda uma rearrumação dos semblantes.

(18)



(18 – Seqüência)



A relação do diálogo com a imagem receberá ainda outro tratamento: os diálogos serão colocados a uma distância que não poderão ser ouvidos. Esse procedimento estará presente em *Topázio* e em *Frenesi*.

Em *Topázio* (19), há uma longa seqüência onde André Devereaux (Frederick Stafford) observa, à distância, as movimentações de seu colega Philippe Dubois (Roscoe Lee Browne), que exercita seu poder de convencimento sobre um homem de modo a permitir-lhe subir num prédio, aproximando-se de documentos sigilosos.

(19)



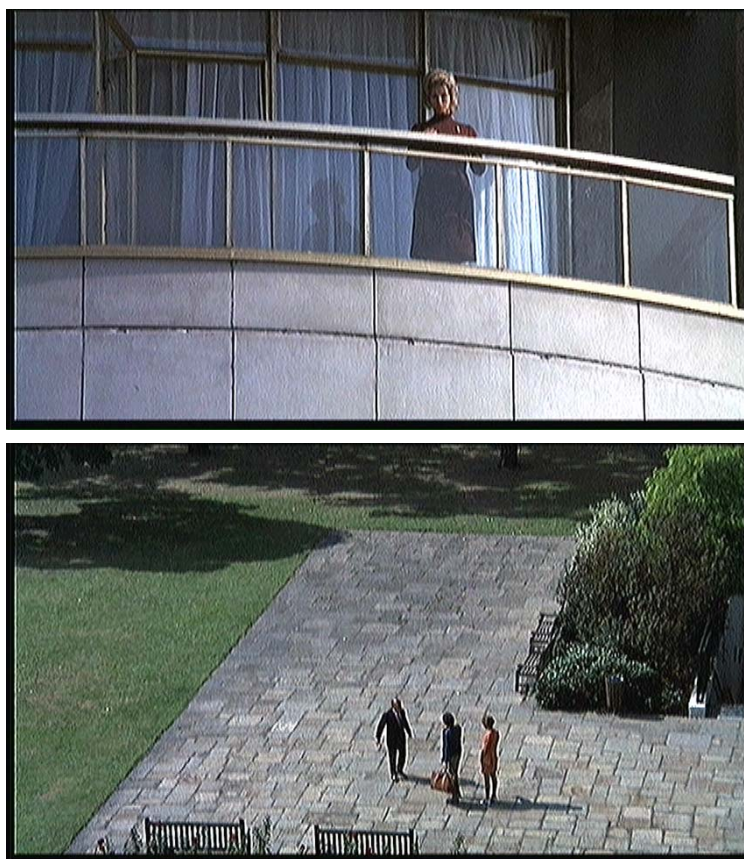
Considerada por Hitchcock a melhor seqüência do filme (BOGDANOVICH, 2000: 634), a câmera é mantida no ponto de vista de Devereaux, que observa a ação do outro lado da rua. Sua apreensão pelo sucesso da operação é dada a ver recorrentemente ao espectador. Tudo o que a impossibilidade de audição encerra é, entretanto, resolvida pela clareza com que a imagem revela os momentos de fracasso e,

finalmente, de sucesso da operação: Philippe por fim consegue subir.

Há um silêncio tenso de Devereaux em sua ansiosa observação, ponto de vista de exposição detalhada de uma imagem, som imageticamente resolvido pela imagem, porque o relevo do gesto é explicitação de uma sonoridade ausente. O silêncio que emerge de Devereaux é de qualidade tensa, porque tenso é o seu ponto de vista.

Frenesi recebe um recorte parecido, na seqüência onde, junto à sua namorada Babs (Anna Massey), Richard Blaney, o principal acusado da morte de sua ex-mulher, é encontrado por seu amigo Johnny Porter (20). Há uma breve conversa, observada à distância por sua esposa Hetty – é o ponto de vista dela que é dado a ver ao espectador. Ela está em seu apartamento observando a conversa, mas não pode ouvi-la. Um todo contido mas expressivo de gestos na conversa expõe o caráter sigiloso das falas que a delicada situação de Richard exige.

(20)



Ainda que por um breve momento, a imagem da conversa observada por Hetty esclarece o momento da explicação de Richard (de que é inocente), o espanto de Johnny, a conseqüente tentativa de seu

convencimento por Babs, e por fim o convencimento de Johnny e a acolhida do casal em seu apartamento. O procedimento narrativo, ao distanciar o espectador da ação, conduz seu olhar para a imagem sem som, mas reveladora. Imagem “silenciosa” e, igualmente, imagem “sonora”, porque reveladora como *imagem*.

Hitchcock adota outro procedimento em relação ao vínculo entre imagem e som: a colocação de um anteparo entre o espectador e um diálogo, como a porta de vidro por onde é possível observar uma conversa mas não ouvi-la, já que a câmera é posicionada do lado de fora do recinto. Encontramos essa construção em *Chantagem e Confissão*, na segunda versão de *O Homem Que Sabia Demais*, *Topázio* e *Frenesi* (21).

Em *O Ringue*, de 1927, ainda mudo, já existe um prelúdio para esse procedimento: numa das seqüências finais, a câmera é posicionada do lado de fora do espaço da luta. Colocada frontalmente em relação à porta de acesso ao recinto, a câmera aguarda a entrada de Nelly, noiva do homem que enfrentará o lutador com quem ela se envolveu. A abertura em vidro da porta permite ao espectador visualizar toda a movimentação de uma das lutas que antecedem a luta principal.

Ainda pouco explorado nesse filme, tal procedimento será ampliado em *Chantagem e Confissão*: há uma breve seqüência numa cabine telefônica, no interior da loja do Sr White (Charles Paton), o pai de Alice (Anny Ondra), acusada do assassinato. Frank (John Longden), seu namorado, entra na cabine para atender a um chamado. A câmera está posicionada do lado de fora da cabine, cuja porta envidraçada é mantida inicialmente aberta. Hitchcock permite, portanto, que o espectador ouça as interjeições espantadas de Frank, aumentando sua expectativa. Contudo, logo em seguida, coloca o personagem em outra postura: a de buscar maior privacidade. Frank fecha a porta, e tudo o que o espectador ouve é uma voz abafada, incompreensível inclusive para o pai de Alice que observa Frank a partir do balcão da loja. O teor da conversa será momentos depois revelado: o homem que, na sala ao lado, faz chantagem com Frank e Alice, é um procurado pela polícia.

Nesta seqüência, ainda que por um breve momento, há um importante cuidado narrativo em flexionar o som para criar uma expectativa, dobrá-lo à sua expressão imagética que irá suprimi-lo a uma certa altura. Trata-se de um desenho narrativo que será retomado anos depois em *Topázio*, na seqüência onde André Devereaux procura seu amigo Philippe, em sua floricultura. À busca de maior privacidade para a conversa, Philippe sugere a estufa de flores. A câmera é posicionada do lado de fora do recinto, separado do espectador por uma porta de vidro,

de onde o diálogo é acompanhado apenas visualmente.

O momento do silêncio forçado por uma imagem que pede justamente o diálogo, é plenamente justificado pela conformação arquitetônica de exigência diegética de privacidade. O que é suprimido do espectador pela impossibilidade da audição, é parcialmente restituído pelas informações anteriormente explicitadas: uma missão deveria ser dada a Philippe. Ainda assim, a cena silenciosa é expectativa imagética pelo som, expectativa por um esclarecimento. O caráter explícito dos movimentos labiais fornecido pela imagem, comprime a audição e o olhar espectral em direção à sua única fonte, a imagem, o que dá à mesma a curvatura de um olhar que investiga detalhadamente. O enquadramento da porta de vidro tem na imobilidade da câmera a conformação de um ponto de vista enquanto “janela-câmera”, imagem tensionada ao espectador.

Na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais*, na sequência do aeroporto, uma mulher estranha surge e observa o desembarque de Ben e Jo. A composição é elaborada de modo que imediatamente ela seja identificada: todos acenam para a ex-cantora Jo, menos ela, que em seguida faz uma ligação numa cabine telefônica. A câmera, como em *Chantagem e Confissão*, está posicionada do lado de fora da cabine, de modo que sua fala não seja ouvida, requalificando portanto a natureza da imagem, ampliando a interrogação espectral.

Frenesi receberá um tratamento muito parecido: na sequência do julgamento de Richard Blaney a porta que dá acesso à sala do julgamento tem o dispositivo que a retorna à posição de fechada após aberta, o que acontece algumas vezes. A câmera, novamente, é posicionada do lado de fora da sala.

(21)



(21 – Seqüência)



(21 – Seqüência)



A cada abertura, apenas fragmentos de falas são dados a ouvir ao espectador. Na primeira abertura, ouvimos o juiz: “Concordam com o veredicto?”. Um dos jurados responde que sim. O juiz continua: “o prisioneiro Richard Ian Blaney é considerado culpado ou inocente do assassinato de Brenda...”(e a porta se fecha). O desdobramento é um completo silêncio. Só constatamos a ação do jurado responder algo e sentar-se. Um guarda, posicionado do lado de fora da sala, curioso para ouvir o veredicto, (ele é a arguta representação do confinamento espectral) abre cuidadosamente a porta, quando ouvimos novamente o juiz: “Ian Blaney você foi considerado culpado de um crime horrendo. Não comentarei da natureza maléfica do crime. Só aviso que não tenha nenhuma esperança de sair impune das conseqüências de seus atos”. (Chega um funcionário e entrega um documento ao guarda do lado de fora da sala. A porta continua entraberta). “Este tribunal o condena à prisão perpétua, e a cumprir no mínimo 25 anos da pena”. A porta é fechada enquanto, no lado de fora, o guarda se volta para o funcionário. E ouvimos, com a porta fechada, os primeiros gritos de protestos de Richard. O guarda reabre a porta e entra no recinto para verificar seu comportamento. Outros guardas conduzem Richard para a prisão. Novamente, portanto, a narrativa irá flexionar profundamente os termos da equação entre imagem e som, reorientando o sentido sonoro e

imagético do olhar espectral. Trata-se de uma minuciosa exploração dos recursos narrativos: ampliar a expectativa mediante o manejo de uma diegese que é recortada de modo a tornar exponenciais som e imagem, subordinando o som à experiência cinematográfica de procurá-lo, de traçar uma orientação da imagem na direção de uma aventura sonora sob o desígnio sempre do olhar.

Em *O Homem que Sabia Demais*, na versão de 1956, os diálogos serão ainda em outra direção. Na seqüência onde Ben e Jo estão numa sala no aeroporto, com o inspetor Buchanan (Ralph Truman), Jo fala ao telefone com seu filho Hank e, em seguida, Ben, que lhe pede que diga onde está. Quando o menino começa a dar um endereço, a ligação é encerrada, provavelmente pela Sra Drayton. No final da ligação, ouvimos um ruído intenso da passagem de um avião após a ligação ser encerrada, ruído que parece evidenciar a força maior que distancia o casal da esperança de recuperação do menino, recortando a diegese na direção de uma verossimilhança que deve atender à prerrogativa do manejo do olhar espectral, na medida em que retira deste o controle pleno da situação.

Na seqüência do Royal Albert Hall, durante o concerto, a partir do momento no qual Ben chega ao local, nunca ouvimos sua fala, certamente desnecessária frente à evidência imagética que esclarece ao espectador todo o seu nervosismo aos seguranças do teatro. No plano diegético, o nível sonoro do concerto não é reduzido mesmo com o corte para os corredores que dão para a sala de espetáculos. O recorte narrativo é o de sublinhar toda a grandiosidade da tensão vivida por Jo e Ben, mantendo em primeiro plano a sonoridade musical. A câmera, posicionada sempre à distância, enquadra Ben chegando: ele pede informações a funcionários, encontra Jo na sala de espetáculos, conversa com ela rapidamente, retira-se e tenta se aproximar do assassino, sendo barrado por seguranças. Procura alertá-los para a tentativa do assassinato, tenta várias das portas que dão acesso ao recinto superior, até finalmente encontrar o assassino que está justamente retirando-se em direção à porta. Eles lutam, o criminoso cai na platéia, e morre. O concerto que se encerra enquanto sonoridade-guia é musicalidade inscrita enquanto ritmo cinematográfico. Por fim, em meio a uma sonoridade da multidão que se movimenta, Ben e Jo finalmente se reencontram e conversam brevemente: nada é dado a ouvir por um breve momento, e então o corte para o plano médio do casal, quando então o diálogo é retomado. Toda uma seqüência desenvolvida para que a atenção espectral seja acionada nos termos de um suspense forjado na precisa articulação entre as imagens e a música situada em

seu *momento cinematográfico*. Nessa ênfase, a imagem receberá toda a carga dramática da música e, esta, recolocada no plano da urgência das ações.

Outros ruídos serão igualmente alvos das atenções de Hitchcock para a elaboração do suspense: os passos. *Janela Indiscreta*, *O Homem Que Sabia Demais* e *Cortina Rasgada* apresentam essa construção.

Em *Janela Indiscreta*, o ponto de vista de Jeff é simultaneamente o ponto de escuta nos termos de uma narrativa que torna a diegese a profundidade sonora e imagética do suspense: a aproximação de passos desde a entrada do prédio insinua que é o assassino Thorwald que se aproxima perigosamente. O que temos é a construção de um som que aciona a ansiedade de Jeff e toda a sua nervosa e frágil movimentação na cadeira de rodas, requalificação da imagem pelo relevo sonoro que os passos recebem mas, fundamentalmente, passos que ganham sua estatura a partir do plano tensionante de uma espera angustiada.

É da construção dos passos como personagens que a segunda versão de *O Homem Que Sabia Demais* ganha força, na seqüência onde Ben caminha por uma rua (22), à busca de um endereço: ele suspeita que está sendo seguido quando percebe que o som de seus passos confunde-se com outros.

(22)



A diegese auditiva é construída com rigor: Ben ralenta os passos, desenha uma pausa, retoma a passada e pára repentinamente. Olha para trás. Seu olhar que observa faz da esquina a suspeita visual que o som insinua. Ben retoma o passo por pouco tempo para estacionar novamente. Desta vez evita o olhar para trás. Retoma o passo e decide voltar o olhar que lhe revela uma esquina que se distancia e um homem que lhe dobra vindo em sua direção. Jeff volta o olhar para a frente e de novo para trás, o que lhe confirma que o estranho continua se aproximando. Então decide parar na esquina seguinte, forjando um comportamento insuspeito. O estranho passa por ele, mas Jeff mantém o olhar cauteloso. A construção do ponto de vista do personagem é a elaboração de uma imagem que é o testemunho rigoroso do som, imagem cinematográfica preenchida de sonoridade suspeita que é, fundamentalmente, elevada ao estatuto imagético sobretudo pela condução de um olhar que busca no relato do som o título da imagem.

É o procedimento adotado posteriormente em *Cortina Rasgada* (1966): o professor Michael Armstrong (Paul Newman) se dirige apressadamente para o interior do museu (23). Seus passos introduzem a seqüência que, diferentemente de *O Homem Que Sabia Demais*, apresenta diferentes planos de som e diferentes perspectivas de ponto de vista.

(23)



Gromek, o perseguidor, chega antes que Michael esteja dentro do edifício. Já no interior, há um elaborado “diálogo” entre os passos de Michael e os de Gromek, sobretudo na construção de um complexo jogo de pontos de vista: a câmera aguarda Michael entrar numa sala, estacionar momentaneamente em seu centro e esperar temeroso por sinais sonoros. Ele retoma os passos. Gromek em nenhum momento é mostrado dentro do museu, apenas o sinistro ruído de sua aproximação é dado ao espectador e, numa única cena, a aproximação de sua sombra. A câmera fica, via de regra, sempre a meio caminho entre Michael e Gromek, constituindo-se ao espectador como um elemento mediador: o som que se distancia de Michael e o som crescentemente presente de Gromek. É somente no final da seqüência que é construído o olhar de Michael: temos uma escadaria que é por ele fitada, situada na aproximação dos passos de Gromek, sempre fora de quadro. Finalmente Michael sai e toma uma táxi para longe dali. Seqüência de percurso sonoro e imagético tenso, é a expressão de uma mobilidade da montagem de câmeras estáticas movimentadas pelo som, passos cuja dinâmica é precisamente cenográfica porque coreografia de imagens.

E chegamos a outra inflexão: o uso do silêncio. Hitchcock produz suas primeiras obras ainda no cinema mudo, o que implicava na construção de um dispositivo narrativo pautado na imagem, senão por princípio, por limitação técnica. Ainda que os cartazes com textos explicativos fossem muito necessários, Hitchcock, como de sorte outros diretores, procurava traduzir tudo no plano da imagem. Mas sua inserção no cinema sonoro irá expressar toda a importância que já atribuía à supremacia da imagem em relação ao som. Sua elaboração do ponto de vista, em situações onde o personagem permanece freqüentemente em silêncio, na posição de *voyeur* ou na de alguém que teme pelo pior, tem em *Janela Indiscreta* um de seus maiores exemplos. Em *Os Pássaros*, porém, o silêncio é igualmente flexionado na direção de uma ampliação da força da imagem. Tomemos estes filmes.

Janela Indiscreta é a elaboração de um expressivo uso do silêncio. As seqüências, em sua quase totalidade, são desenvolvidas pela construção de um ponto de vista *voyeur* freqüentemente silencioso. O olhar de Jeff sobre a mulher solitária, a madrugada na qual ele observa o estranho comportamento de Thorwald e, finalmente, a seqüência onde é surpeendido pelo silêncio de Thorwald ao telefone. O compartilhamento do espectador em relação ao olho atento de Jeff é, simultaneamente, o compartilhamento com o seu silêncio, substrato de seu tenso (e prazeroso) ponto de vista.

Os Pássaros apresenta igualmente um manejo significativo

do silêncio. A seqüência onde Melanie está no barco, aproximando-se da casa dos Brenner, apresenta uma atenção narrativa particular ao silêncio: a personagem desliga o motor para não ser surpreendida, e passa a observar as movimentações do outro lado da baía. Melanie se mantém imóvel por algum momento e, em seguida, passa a remar em direção à margem. Toda a sua intenção de permanecer oculta é claramente exposta ao expectador. Seu silêncio, ainda que óbvio dado o objetivo de sua ação, é todo recortado por um ponto de vista que o conduz.

Na seqüência onde uma gaivota se choca contra a porta da casa de Annie (Suzanne Pleshette), ela e Melanie têm um espanto quando percebem que a ave não poderia ter perdido a orientação do vôo com a grande claridade da lua cheia: um breve mas intenso silêncio testemunha a desorientação de seus olhares.

Há uma seqüência na qual Lydia vai até a casa de Fawcett, um de seus vizinhos. Logo na entrada da casa, Lydia percebe que o local também foi atacado. Na medida em que caminha vagarosamente pela casa, seu temor aumenta até o clímax, quando encontra Fawcett morto, resultado de um violento ataque das aves. O procedimento narrativo é o de recrudescer a violência mediante uma aproximação do rosto imóvel do morto, com cortes rápidos de um enquadramento mantido na mesma angulação. O olhar petrificado de Lydia tem a correspondente imagem visceral da morte, imagem do silêncio que se impõe precisamente como imagem.

Quando Melanie descobre a intensa concentração das aves no *playground*, sua reação é de um temor extremo, embora a precaução necessária confine seu medo na forma de um silêncio tenso, em *travelling* silencioso que se afasta dos pássaros, imagem contida num silêncio que, porém, aguça a atenção expectatorial para o temor de que qualquer ruído pudesse colocar a perder a fuga cuidadosa de Melanie. Trata-se de uma meticulosa exploração da sonoridade diegética pelo manejo das imagens, cenografia sonora que tinge o silêncio da imagem-terror.

Na seqüência da explosão accidental do veículo no posto de gasolina, a narrativa é desenhada de modo a sublinhar o olhar estupefato de Melanie. Como um quase registro fotográfico, Hitchcock fragmenta o olhar da personagem que segue o correr das chamas pelo fluxo de gasolina espalhada pelo chão: a montagem recorta o olhar em seu contraponto com a imagem das chamas e seus ruídos em primeiro plano. Todo o som dos outros personagens é eliminado para dar lugar ao ruído do fogo. O “diálogo” será apenas entre o olhar indignado da personagem

e o correr da imagem implacável da destruição. Olhar indignado e profundamente silencioso: Melanie, nesse momento, não lança nem mesmo qualquer interjeição. Controle narrativo fundamental nos termos de um silêncio ruidoso, o impacto imagético torna desnecessária qualquer “sonoridade humana”, já que a imagem é humanamente o sentido do terror.

A seqüência final será a marca de uma narrativa que encerra o silêncio no interior de uma imagem apocalíptica. É Mitch quem primeiro contempla a paisagem amplamente dominada pelas aves, antes de retirar o carro de Melanie da garagem. O plano geral do exterior, plasticidade que confina a visão, tem o ruído de uma sinistra brisa que invade o olhar. No interior do veículo, Melanie e Lydia são a composição cuidadosa do olhar diegético: Lydia percebe que Melanie, por ela amparada, aperta seu braço em busca de apoio. Então elas se olham. Nenhuma palavra, imagem da conciliação que se estabelece entre as duas, imagem silenciosa mas plenamente reveladora, convergência silenciosa dos olhares, unidade narrativa como exploração minuciosa da relação entre imagem e som. A cena final é a longa exposição para o olhar espectral igualmente mobilizado pela sonoridade de um vento macabro, sonoridade que dá lugar a um crescente coro de cantos e asas que, aos poucos, é colocado em primeiro plano. O desaparecimento do veículo no horizonte compõe o fechamento de uma paisagem silenciosa de humanos, numa visualização onde as aves desenham uma movimentação contida, situada como imagem decisiva que é ponto de escuta, imagem silenciosa dos sons, pacto narrativo com os sentidos do olhar.

O pacto estético de Hitchcock, desse modo, é voltar o olhar espectral para um nexos que estende o “*raccord*” entre imagem e som para colher os sentidos do espectador no plano mesmo da imediatez da imagem. A construção do ponto de vista é a construção de um ponto de escuta mas, afinal, o ponto de escuta é uma condição visual para o cinema do diretor. Sua janela-câmera é uma indagação aparentemente apenas sensorial, porque faz da carga dos sentidos um questionamento sobre os próprios limites das direções que assumem tais sentidos.

O *momentum* cinematográfico deve portanto ser a elaboração de uma métrica como coreografia de imagens e de sons tornados sempre imagéticos. A redundância do som deve ser destruída na medida em que é sua condição imagética o sentido de sua presença e mesmo de sua ausência. Assim, é preciso verter a trilha sonora musical e mesmo a música diegética para a sua condição de imagem. O silêncio deve ser imagético e mesmo saltar estrondosamente, pois é a condição do ponto

de vista como imagem que irá qualificar o som e mesmo a sua omissão.

O testemunho sonoro é a contraparte (crucial) do sentido estritamente visual do cinema de Hitchcock. Trata-se de uma composição estética que, nos termos sensórios da imagem, afasta o fechamento da imagem sobre si mesma na medida em que faz da imagem a pergunta.

CAPÍTULO 4

O CORPO CINEMATOGRAFICO

Hitchcock explora o corpo de maneiras variadas e complexas, de forma a traçar na superfície corpórea um tensionamento de várias ordens, desde a carga de injusta condenação até os desdobramentos morais de seus atos, olhar que constitui um exercício estético na direção da construção de um corpo em sua presença, em seu gesto e em seu *timing*. Essa “transfiguração (...) da realidade”, para usarmos a expressão de Gerard Betton (BETTON, 1987: 13), implica, em seus filmes, num corpo que deve ser visual, *cinematográfico*.

O objetivo do presente capítulo é explorar o procedimento do diretor em relação ao corpo, de modo a demonstrar que a atitude estética de Hitchcock é fazer o corpo uma expressão aguda desses tensionamentos, em diferentes circunstâncias, fazendo do corpo uma expressão sempre visual. No primeiro item, serão exploradas as relações do corpo com o cenário, apontando que frequentemente o personagem vive o tensionamento entre libertação e confinamento mediante sua articulação estreita com o cenário, numa operação estética que amplia no corpo toda a carga de luta. No segundo item, serão exploradas as atenções do diretor para a minúcia do corpo como gesto estético superlativo de seu cinema.

4.1. O Corpo e o Cenário: o confronto entre libertação e confinamento

Sob diferentes aspectos, os filmes de Hitchcock apresentam o desenvolvimento de uma estética particular no que diz respeito à forma como os personagens são relacionados aos cenários. No presente capítulo, estaremos desenvolvendo uma análise de modo a demonstrar que os personagens estarão subordinados a um confronto entre libertação e confinamento na relação com os cenários, sejam cenários de pequenas ou de grandes proporções. A corporeidade cinematográfica dos personagens será a marca estética de uma narrativa que tensiona as ações de modo que a unidade imagética estará conformando um corpo cinematográfico que luta para libertar-se, plasticidade de um olhar preciso que tem no eixo corpóreo a síntese de um tensionamento. Os cenários não serão simplesmente apenas os substratos da ação, adquirindo na trama, ao invés disso, freqüentemente um estatuto central, mote para que a personalidade seja tensionada em sua corporeidade.

Trata-se de uma articulação estética que elabora o personagem pelo sentido de seu corpo e, este, pelo sentido indicial da condição do personagem.

A conformação da escala dos planos que abrem e fecham os filmes do diretor já indica a importância da relação entre os cenários e os personagens, via de regra um dos construtos do cinema clássico onde está inserido Hitchcock. Mas a atenção do diretor é elevada num nível complexo de detalhamento acerca daquilo que será priorizado na aproximação, ou no distanciamento da câmera, já revelando sua atenção narrativa. O movimento estético entre o “próximo” e o “distante” suscitou a atenção de Truffaut em sua entrevista com Hitchcock, quando anota que um de seus princípios é “do mais distante para o mais próximo, do maior para o menor...”, com o que Hitchcock concorda. (TRUFFAUT, 1983: 84). Todavia, já um breve exame de seus filmes revela um olhar particularmente complexo acerca da importância depositada sobre planos gerais e *closes* e, sobretudo, sobre a *relação* entre tais planos. As aberturas de seus filmes, por exemplo, demonstram mesmo sua preferência para o plano geral, mas existem filmes iniciados e também finalizados em *close*, como *O Pensionista*, *Os Trinta e Nove Degraus* e *A Estalagem Maldita*.

De todo modo, estes já são indícios da importância que o diretor irá conceder aos cenários no que diz respeito à escala dos planos, na direção de uma convergência decisiva para a subordinação dos personagens, direção de uma estética que molda o corpo a situações de tensionamento. Fredric Jameson observa, comentando os “vários espaços” de *Intriga Internacional*, que a “dimensão pública predomina” (JAMESON in ZIZEK: 2000: 53), o que já indica uma “condição” do protagonista.

Na entrevista concedida a Truffaut, Hitchcock esboça seu pressuposto sobre a relação entre os planos, com o exemplo do assassinato de Arbogast (Martin Balsam) na escada, apontando a principal razão de elevar a câmera em agudo *plongée*: “foi o desejo de conseguir um forte contraste entre o plano geral e o grande plano do rosto, quando a faca se abate sobre ele”. (TRUFFAUT, 1987: 206). Trata-se de um sensível apreço narrativo e estético, sejam os personagens “heróis”, sejam eles “vilões”.

Mas é preciso uma atenção ainda que breve à particularidade que determinados objetos oferecem para a atenção que o diretor irá dedicar ao corpo cinematográfico: A atenção a detalhes, sobretudo objetos que assumem significado central às tramas, será um procedimento narrativo importante na construção do ponto de vista.

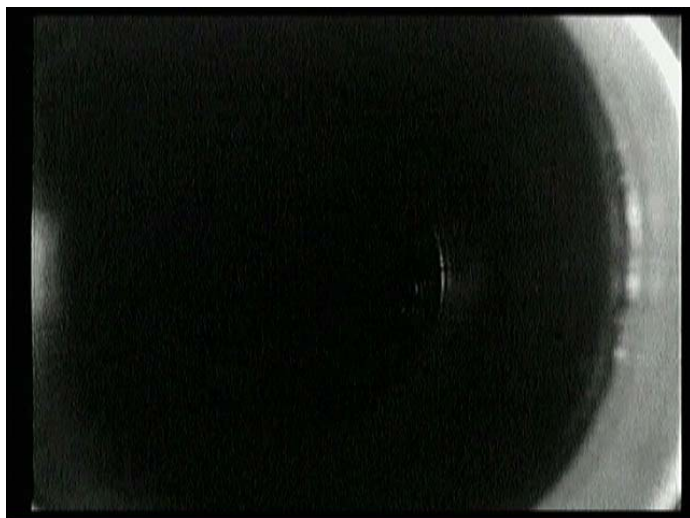
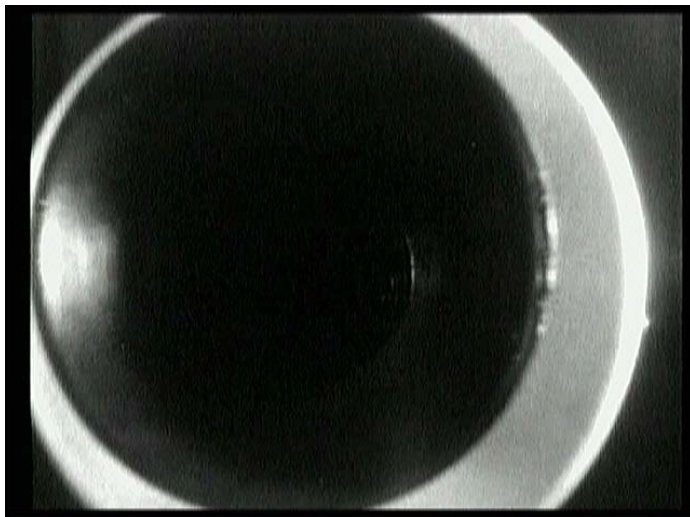
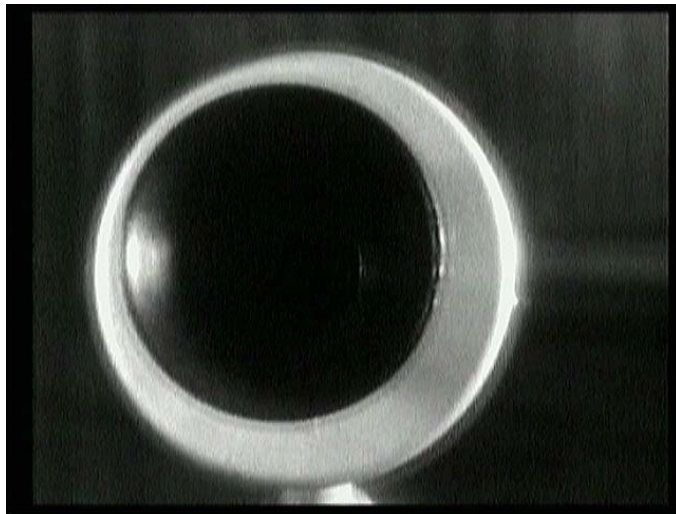
Slavoj Žižek já observa, ainda que com ênfase diferente daquela que aqui será depositada, a importância da:

“presença material de um fragmento de realidade – é um resto, um resquício que não pode ser reduzido a uma rede de relações formais apropriadas à estrutura simbólica. Podemos definir este objeto como um objeto de troca circulando em meio a sujeitos, servindo como um tipo de garantia, investimento, em sua relação simbólica”. (ŽIŽEK, 2000: 6).

Em *Chantagem e Confissão*, teremos um momento onde o diretor já desenvolve uma atenção a detalhes, no enquadramento de objetos em função de sua importância para a trama: uma ligação telefônica crucial será composta com um primoroso mergulho da câmera no bocal do aparelho telefônico de um investigador de polícia, *super close* que já antecipa a atenção que o diretor irá depositar na construção de uma narrativa dos detalhes (1).

(1)





A presença das algemas será notabilizada em *O Pensionista*, na seqüência onde o inquilino (Ivor Novello) foge da multidão e fica preso numa grade pelas algemas. As algemas surgirão de forma destacada em *Os Trinta e Nove Degraus*: Richard Hannay (Robert Donat) fugirá de uma injusta condenação com uma alga em uma de suas mãos e, posteriormente, seus perseguidores o prenderão a Pamela (Madeleine Carroll), que irá oferecer grande resistência (2).

(2)



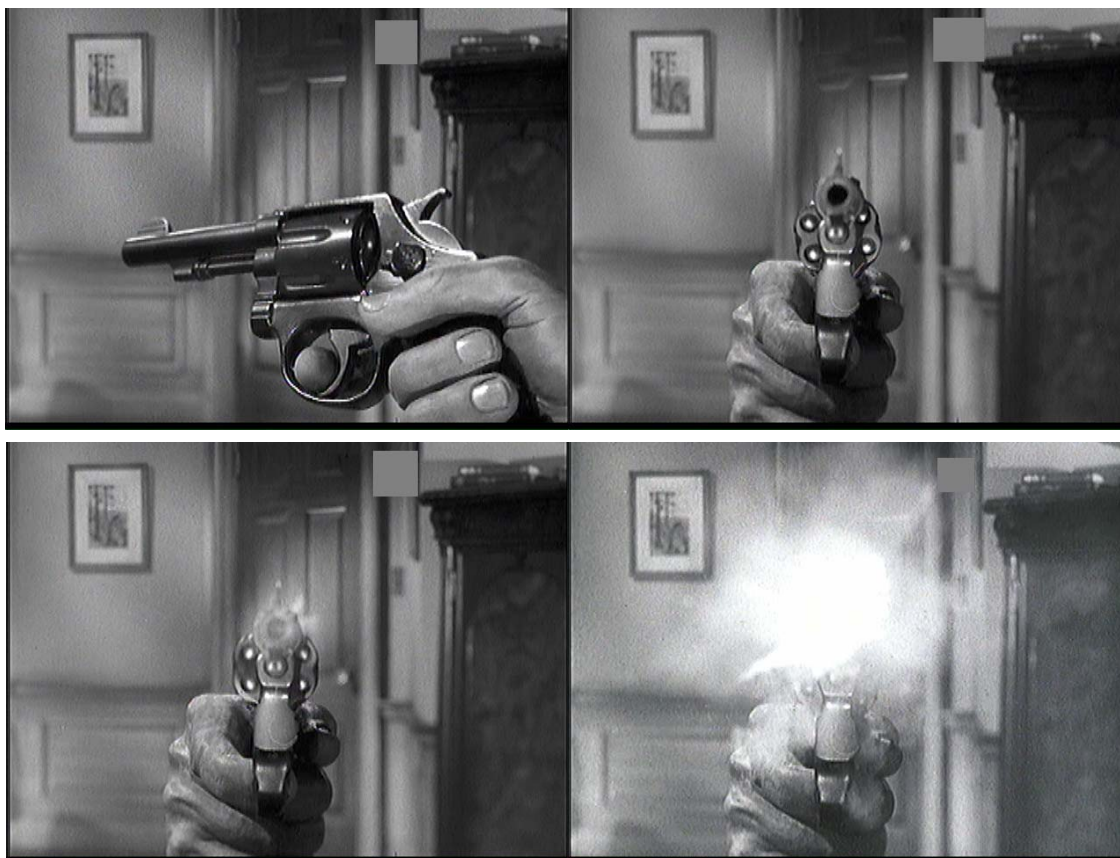
O casal permanecerá unido pela alga em boa parte da narrativa, numa composição que permitirá ao diretor a exploração de diferentes situações, inclusive com recorte humorístico até a finalização, cena das mãos do casal se unindo, apesar da alga pender apenas na mão de Hannay.

Em *Quando Fala o Coração*, o revólver em primeiríssimo plano subjetivo segue ameaçadoramente (Ingrid Bergman), mas é voltado e disparado contra o homem que o empunha, numa das mais notáveis elaborações do diretor (3).

(3)

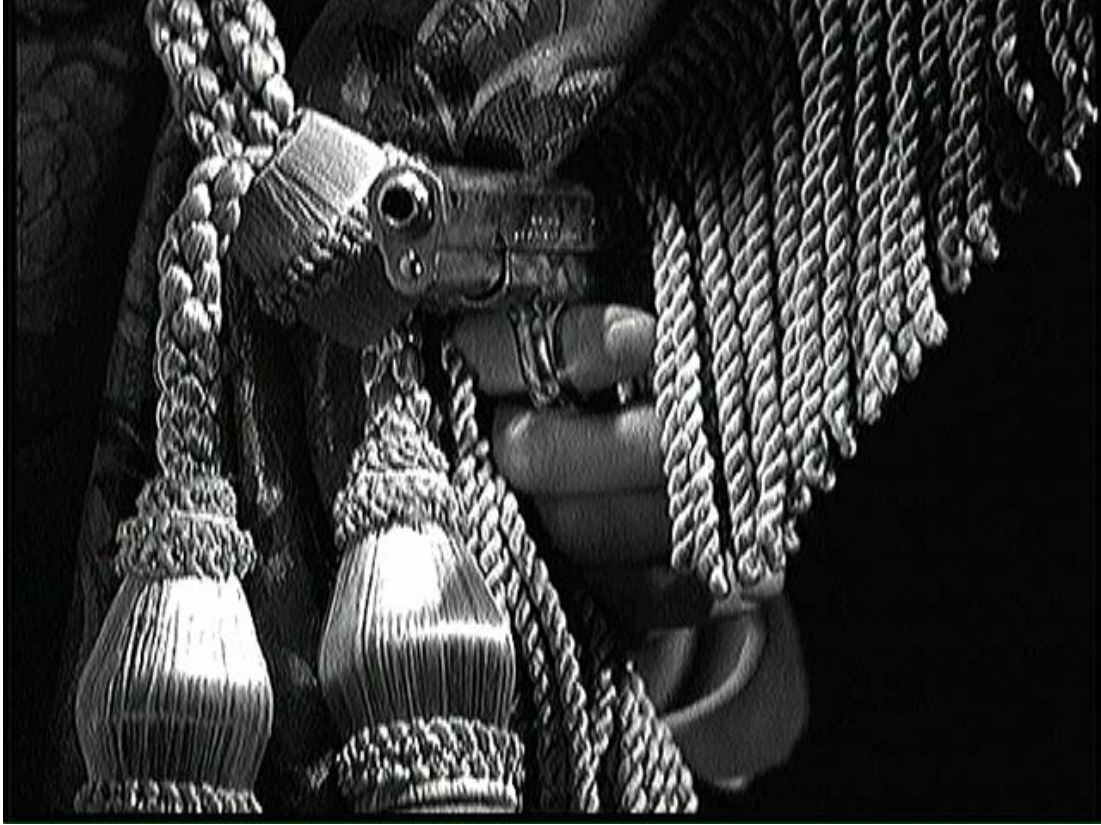


(3 – Seqüência)



Há similitude ainda na arma oculta no salão de *Sabotador*, de 1942, (4), e na seqüência do Royal Albert Hall, na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais* (5).

(4)

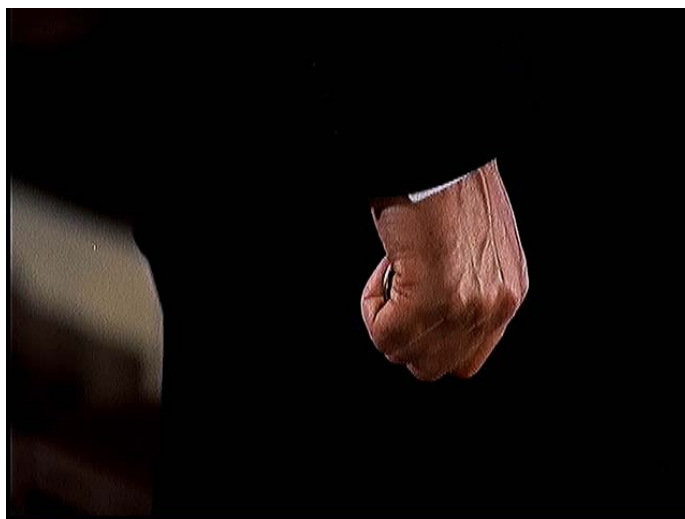


(5)



Importantes extensões do corpo praticamente oculto, as armas são ainda mais ameaçadoras, representação vibrante do corpo. Esse aspecto que objetos assumem, sugerem inclusive a noção de Betton, para quem, nos filmes do diretor, “o objeto da percepção está sempre adiantado em relação à idéia expressa pela imagem”. (BETTON, 1987: 92). Diremos que este setor “sensório” é ponto de partida já como idéia, como *sentido articulador*.

Em *Disque M para Matar* a importância de dois objetos será sublinhada recorrentemente na conformação cenográfica: a chave para a entrada do criminoso (6), e o aparelho de telefone (7), que deveria ser acionado por Tony Wendice (Ray Milland), condição para que o ato assassino pudesse ser consumado. Hitchcock tornará tais objetos centrais na malha cenográfica, pontos imagéticos da articulação da trama dos pontos de vista.



(6)



(7)

Em *Pacto Sinistro*, Hitchcock pontua o tensionamento com delicada inserção de humor, ao fazer convergir para o cenário de diversão a figura de um garoto que, com um revólver de brinquedo, “desafia” Guy, cuja resposta ao “desafio” é, para o espectador, o saboroso estouro do balão do garoto com a ponta de seu cigarro (8).

(8)



(8 – Seqüência)



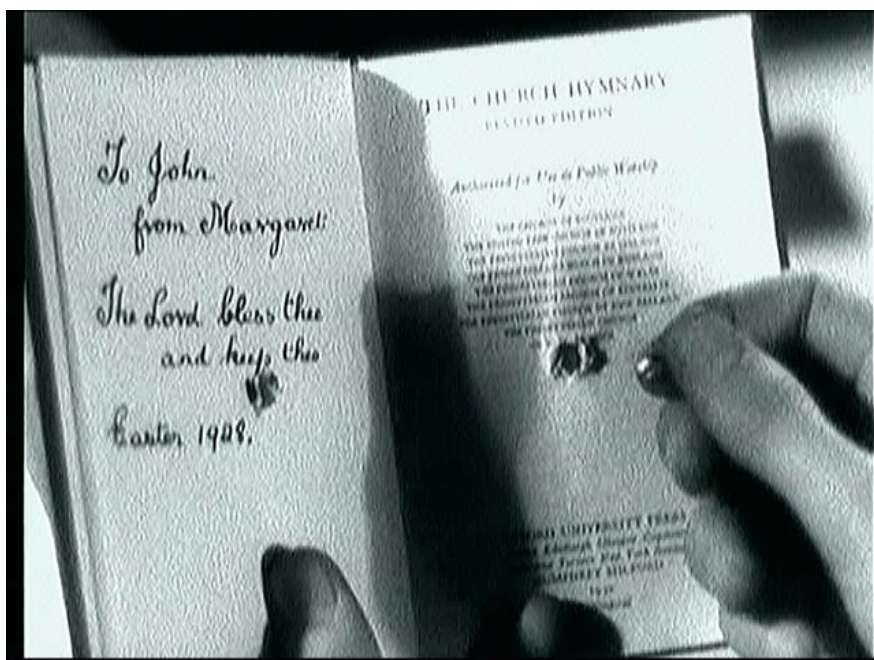
A seqüência onde Miriam é assassinada tem a vigorosa cena da morte refletida nos óculos da vítima caído na grama, objeto tornado a condição extrema do olhar sobre a morte, imagem extremada da cena, plasticidade agudizada no objeto mesmo do ponto de vista, ponto de vista agora subvertido para a contemplação espectral (9). Existem ainda achados muito sugestivos em *Os Trinta e Nove Degraus*, como o tiro que é desferido contra Hannay, mas que atinge um hinário que

estava em seu bolso, num casaco que havia sido entregue a ele em uma das fugas: a imagem da bala no hinário é intensa por sua unidade contrastante e irônica, e de um empenho e de um resultado plásticos marcantes. Não é apenas um objeto que salvou a vida de Hannay (10).

(9)



(10)



Em *Ladrão de Casaca* (1955), temos a evocativa imagem dos sapatos comuns que denunciam os investigadores fantasiados, em meio ao Baile de fantasia. Na composição de seu humor, na primeira versão de *O Homem que Sabia Demais* (1934), Hitchcock incorpora a seqüência do fio de tricô de uma roupa que se desfaz, preso ao homem que dança com a esposa de Bob (Leslie Banks) num salão, num momento de destacada leveza. Na segunda versão (11), teremos ainda o detalhe dos pratos da orquestra, sinal cenográfico do clímax da ação, e momento cenográfico igualmente denso: são objetos que significam a diferença entre a vida e a morte da alguém.

(11)



A primorosa atenção para detalhes, em outros momentos, terá na conformação do eixo narrativo outro achado no *close* dos telefones nas duas ligações cruciais: a primeira, com a câmera realizando uma delicada coreografia em torno de Ben ao telefone, recebendo a ameaça anônima ao filho seqüestrado. A segunda, com a câmera em *plongée*, quando o casal se comunica com o menino, que está em cativeiro.

Hitchcock destaca uma elegante plasticidade nas cenas, construindo o tom grave, mas suave, no aparelho telefônico como suplemento de uma narrativa que sublinha o crescente confinamento do casal. O diretor inclusive comenta, sobre a primeira versão, numa entrevista com J. Danvers Williams, a seqüência do local onde estão tanto o vilão como os reféns, e que é cercado pela polícia. Os personagens tomam chá.

“Fiz isso porque sempre achei que, em um momento de crise, a pessoa invariavelmente faz algo trivial, como preparar um chá ou ascender um cigarro. Um pequeno detalhe desse tipo aumenta consideravelmente a tensão dramática da situação”. (GOTTLIEB, 1998: 229).

São objetos, afinal, que dizem respeito aos personagens, objetos que significam condições decisivas para o tensionamento das ações. Assim é a importância do dinheiro roubado (12), a partir do início da fuga de Marion em *Psicose*, no recorrente olhar da personagem para o envelope com o dinheiro em sua cama.

(12)



Assim será a aparentemente inócua cena das aves que levam pão no ar, em *Topázio*: a seqüência dos pássaros denunciadores, que levam pedaços de pão no ar, retirados dos pertences de um casal que investiga furtivamente as operações do governo, é resultado de uma narrativa que tem o contexto da ação como a construção de uma apurada verossimilhança. Temos também a seqüência onde a valise que deve ser roubada é o centro cenográfico da atenção narrativa que, frequentemente, irá colocar o ponto de vista dos personagens no eixo desse “objeto de desejo”, do qual dependem os personagens.

Em *Marnie – Confissões de Uma Ladra*, o botão giratório de um cofre será enquadrado em três posições, em *close*: Marnie se aproxima e prepara uma investida, inflexão narrativa que prepara sua chegada e seu olhar observador.

Será também no detalhe de um objeto o nexos imagético da reviravolta de *Um Corpo que Cai*: na galeria de arte, Madeleine observa o quadro de Carlotta Valdes e Scottie fica ainda mais intrigado pela semelhança entre o buquê das flores de Madeleine e aquelas do quadro, a semelhança entre o penteado de Madeleine e aquele figurado no quadro. É sugestivo que o detalhe do colar só será observado ao espectador no final da narrativa, com o ponto de vista de Scottie realizando o retrospecto, em sua memória, do colar de Carlotta Valdes e sua semelhança com o colar utilizado por Judy, detalhe primordial que irá denunciar a farsa. A farsa do corpo.

O que temos, portanto, são já indícios de como a centralidade visual do corpo cinematográfico terá uma apurada convergência narrativa, movimento estético primordial do diretor.

O Pensionista tem uma das cenas mais inventivas (13) do início da carreira do diretor: o pensionista (Ivor Novello), acusado de ser um *serial killer*, caminha preocupado em seu quarto, sendo ouvido no andar de baixo por outros personagens, temerosos de seu possível envolvimento nos crimes. Hitchcock filma Novello através de um piso de vidro por onde o personagem caminha, com a câmera em *contre-plongée*.

(13)



Flexão do cenário como fruição estética, a inusitada angulação forja uma corporeidade indiferente à atenção do olhar diegético. Procedimento que nega o puro formalismo, a angulação dirige o espectador para o corpo tenso, privilégio estético que torna o corpo superlativo porque suspeito. É uma cena breve, mas que já indica o apuro visual na conformação da narrativa, exploração da arquitetura cenográfica como arquitetura cinematográfica do corpo, onde o elemento visual será novamente o ponto de partida e de chegada para as ações.

Arnheim já anota, em 1934, que no cinema “o homem é sempre uma parte inseparável do seu meio ambiente. Este toma parte na atuação e produz movimento que pode ser mais importante do que o do corpo humano”. (ARNHEIM, 1989: 147). Mas observemos como, em Hitchcock, segue um sentido *articulador*. A conformação de seqüências onde os personagens fogem em cenários de grandes dimensões é a elaboração de uma corporeidade crescentemente confinada. Não apenas a *situação* de fuga já movimenta um corpo que denuncia a si mesmo como a meta de seu perseguidor, mas a narrativa irá compor uma articulação da cenografia com o corpo de modo a confiná-lo ainda mais em sua condição de fuga. Essa articulação aponta a condição “mediatizante” do corpo e do cenário. Há uma imagem em Lefebvre que ilustra bem a questão: “A causa é também o ‘fim’”. (LEFEBVRE, 1983: 207).

É notório o acionamento da condição do corpo perseguido, como o vilão de *Chantagem e Confissão*: injustamente responsabilizado por um crime que não cometeu, ainda que tenha atitudes vilãs, o personagem será subordinado a uma conformação escalar que tende a

diminuí-lo (14): sua entrada entre as imensas colunas do museu e a esmerada plasticidade da cena onde foge junto ao rosto de uma enorme estátua, é a culminação estética que terá na gigantesca cúpula do museu a composição da queda fatal.

(14)



Os ambientes amplos serão via de regra objetos de uma narrativa que irá alinhar o corpo em fuga na rota precisa do ponto de fuga cenográfico, construção de uma corporeidade que tende a extinguir-se da visão espectral, estética que comprime o personagem em sua corporeidade temerosamente manifesta.

É significativo que a elaboração da corporeidade de seus perseguidores não é tão confrontada com as proporções amplas do cenário, tanto nesta obra como na fuga em outro museu, de *Cortina Rasgada*. A articulação confinante do professor Armstrong (Paul Newman) é sugestiva, pois o personagem é sempre inserido no quadro, enquanto que o vilão perseguidor será apenas ouvido ou, quando muito, terá sua sombra como indício de uma corporeidade ameaçadora.

Tais perseguições notificam a cuidadosa construção de uma narrativa que desenha não apenas o labiríntico contexto da fuga, mas fundamentalmente uma aderência narrativa precisa entre corpo e arquitetura eleita. Trata-se de uma aderência, contudo, que forja uma unidade tensa, sendo ainda sugestiva que a tensão espectral pelo personagem em fuga ocorre tanto no caso do “vilão” (em *Chantagem e Confissão*), como no caso do “herói” (em *Cortina Rasgada*).

Fugas por cenografias horizontais, que atuam como fundamentos para os pontos de fuga para onde os corpos se dirigem, emergem num reforço narrativo que confronta a verticalidade do corpo do personagem com a paisagem horizontal, evidenciando esteticamente de um desequilíbrio enfático, plasticidade que torna ameaçador o próprio corpo que se empenha na fuga. Esta diligência narrativa está presente numa célebre seqüência de *Intriga Internacional* (15), onde Robert Thornhill (Cary Grant) é perseguido por um avião.

(15)



A articulação cenográfica entre cenário e corporeidade em fuga expõe um dos principais construtos estritamente visuais da obra de Hitchcock, radicalização da “simplicidade” cenográfica com a tensão aguda vivida pelo personagem. A notável horizontalidade aberta da paisagem é favorecida inclusive pelo processo *Vistavision*, de tela larga,

contraponto à instável verticalidade do confinamento corpóreo. Trata-se de um aprimorado eixo narrativo que explora não apenas a condição do corpo perseguido, mas também sua concisão formal como fragilidade aumentada porque, enfim, contraposto que está a uma impassível solidez cenográfica.

A elaboração da figura cinematográfica do corpo, seu grafismo em desequilíbrio, tem o foco narrativo na sua condição igualmente abismal de personagem perseguido, ruína diegética cuja orientação vertical será colocada à prova em cenários igualmente verticais e verticalizados pela anotação hiperbólica da câmera. Está inscrita no olho espectral uma verticalidade cenográfica como risco, nunca como suporte para o corpo. Essa fina atenção à disposição cênica terá na seqüência final de *Sabotador* (1942), (16), a contorção corpórea levada a extremos na elaboração da monumentalidade da Estátua da Liberdade como o extremo contraforte à corporeidade da fuga.

(16)



A diferença escalar entre monumento e personagens, explorada com rigor, formata o vilão Frank Fry (Norman Lloyd) numa tentativa de evasão desesperada do personagem central, Barry Kane (Robert Cummings). São diferentes planos e angulações de câmera na elaboração de uma hiperbólica e vertiginosa cenografia. Ponto nevrálgico da forma corpórea na dependência de tal monstruosidade cenográfica, o corpo é a forja de uma câmera que desenha um confinamento superlativo, finalmente disposto numa verticalidade sem fundo, sem suporte - infinito e fatal abismo.

Hitchcock desenvolve um olhar particularmente sensível a uma narrativa que busca a estreita articulação gráfica do corpo confinado lutando para libertar-se, personagem que se dobra ao mundo ríspido que

é forma surda à sua agonia. Sua estética faz convergir esse tensionamento na plasticidade das linhas que se cruzam, na condição de uma verticalidade cenográfica como ameaça ao corpo, nunca como sustentáculo seguro. Forma cenográfica e forma corpórea que nunca se fecham em si mesmas, mas que jamais respiram uma metafísica urgência de salvação, são marcas cuja unidade fenomênica despeja ao olho espectral o mar de tensão do corpo. Nessa fruição narrativa, é eleita ainda uma firme articulação entre grafismos horizontais e verticais, como na última seqüência (17) de *Intriga Internacional*, onde Robert e Eve são alvos da perseguição final no Monte Rushmore, verticalidades do corpo e do cenário que dão o tom de síntese conflituosa da ação.

(17)



A cena seguinte, o interior da cabine de um trem, horizontalidade contrastante, é a composição da segurança selada do casal, união que será cenograficamente muito sugestiva no corte para o túnel “penetrado” pelo trem, como compartilhado por Truffaut e Hitchcock, que afirma: “(...) o plano que se segue imediatamente ao vagão-leito constitui o final mais impertinente que já filmei”. (TRUFFAUT, 2004: 150). A passagem da condição de risco para o acolhedor interior da cabine é o movimento mesmo da mão que resgata o corpo do abismo, desempenho estético que agora finalmente desenha o corpo íntegro.

Tal *performance* narrativa constitui ainda a elaboração de uma

marca gráfica apurada do interior conflituoso dos personagens. Trata-se de uma cenografia que irá constituir a amplificação sensorial do horror dos personagens, amplificação de uma angulosa condição de desajuste do corpo como desajuste emocional, personagens colocados frente à sua mais dura prova. O ordenamento desse nexos será a conformação de um mundo cenográfico como o indício de uma corporeidade presa, vítima de sua própria condição corpórea: em *Quando Fala o Coração* (1945), a lembrança de John (Gregory Peck) quando em sua infância (18), cometeu o ato accidental de matar o irmão, corpo que ataca corpo, é a consciência do acidente que, afinal, resgata o corpo como o assassino involuntário, cenografia que de local de lazer (o deslizar por uma rampa) é transformada no cenário de uma morte violenta.

(18)



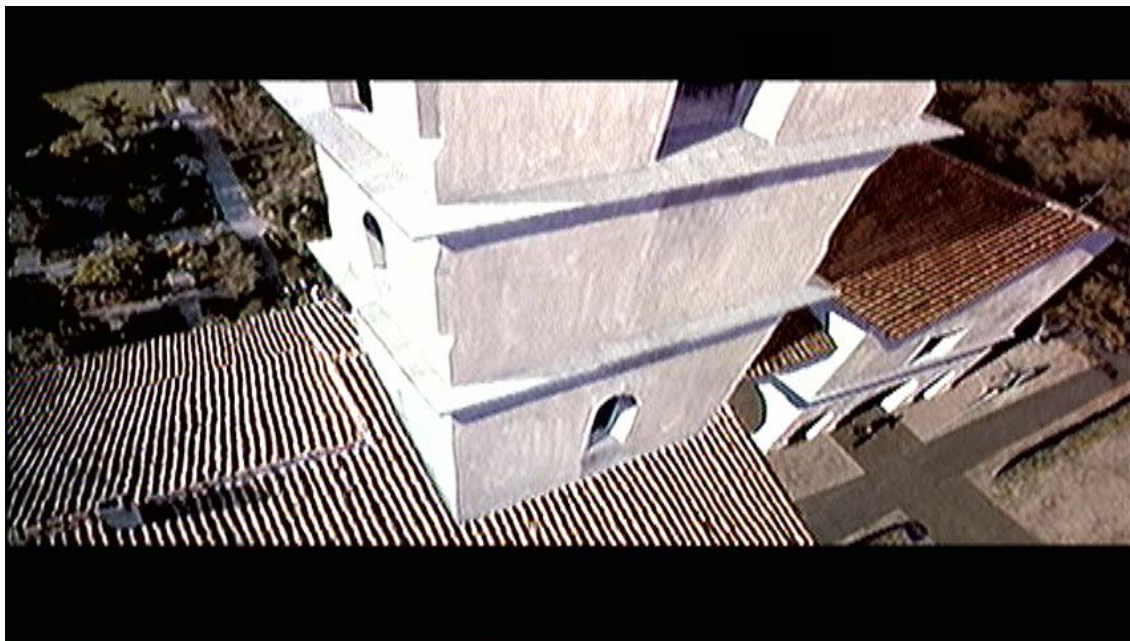
A consciência da morte acidentalmente por ele provocada é a sua salvação de um precipício emocional. Mas afinal, o corpo é, simultaneamente, vítima e algoz, e nessa direção Hitchcock estará empenhado, elaborando personagens cuja condição tem no reduto do cenário sua salvação e sua ruína.

Freqüentemente indócil com o corpo, a posição da câmera será a baliza de uma rigorosa elaboração plástica, em diferentes ocasiões, expressando uma dinamização estética cuja qualificação é muito próxima da definição que Bazin apontou ao “repertório estilístico” do diretor, que se estende “dos poderes do documento bruto às superposições e aos closes”. (BAZIN: 1991: 81).

Está em questão uma fruição espectral perante o manejo do corpo, perante o confinamento personalístico que o cenário deverá reforçar, pois está em pauta a construção de uma estatura narrativa que oferece o corpo como abismo. Esse é o mote para a perspectiva aguda da torre da capela em *Um Corpo que Cai* (1958), quando Scottie se

retira derrotado após a “queda” de Madeleine. No centro de quadro, e em primeiríssimo plano, a torre (19), impassível marco à perda do personagem.

(19)



É igualmente muito indicativo que Scottie tenha na marca cenográfica a confirmação de seu maior terror - medo de alturas - ordenamento psíquico que a narrativa trata de tornar exponencialmente arquitetural. A instabilidade do corpo é sua própria curvatura personalística, tornada a instabilidade de escolhas nem sempre as mais acertadas pelos personagens.

A qualidade de confinamento do corpo, contudo, é igualmente a construção de sua monumental importância estética para o cinema do diretor. É na epiderme fílmica que o corpo é por isso valorizado em sua condição de intranquilo desequilíbrio. Nessa direção o corpo é tornado espetáculo, vibração explícita de uma estética que nega a óbvia inscrição do corpo em si mesmo, colocando-o como indício moral, centralidade temática que será sempre forjada em termos visuais, corporeidade que é o centro espetacular da narrativa. *Sabotador* (1942), apresenta uma das seqüências onde esse princípio estético apresenta notável sofisticação (20): uma sala de cinema é o cenário de uma perseguição. O caráter de espetáculo diegético já sublinha um elegante vernáculo metalingüístico, associado à ação do vilão Frank Fry (Norman Lloyd), em frente à tela cenográfica, formando admirável efeito plástico pelo contraste tanto temático quanto de escala.

(20)



(20 – Sequência)



Ele afinal é uma realização performática impecável do corpo acuado, mas combativo. Uma comédia está sendo exibida, e este já constitui um tensionamento na relação com a perseguição que ali tem lugar. Medida de um competente humor negro, a seqüência expõe ainda uma platéia que se diverte, não distinguindo os tiros que ocorrem na tela dos tiros no recinto. Extraordinário desfile de corpos que se desencontram, complexo jogo escalar, o eixo do vilão é sua notória corporeidade. Será dos raros momentos onde se teme pouco pelo personagem em fuga. Afinal, ele é o corpo agressivo que nos oferece um pequeno *show*. Ele é *cinematográfico*.

O dedicado sentido estético do diretor, que ostenta o corpo como parte de um espetáculo de seu cinema, expressa na construção do ponto de vista do personagem uma meticulosa atitude narrativa perante seu corpo. Mas trata-se, mais uma vez, de uma elaboração que deve acionar um *timing* muito preciso. Será necessário que a corporeidade tenha um ritmo que revele sua tensa carga dramática. Será preciso que o ritmo plástico encurrale o corpo: não apenas a direção do olhar deverá ser milimetricamente elaborada, como igualmente a velocidade do deslocamento do olhar. Será preciso mesmo que a permanência do olhar em determinada direção seja estritamente controlada. Contudo, esse será apenas um vértice da conformação do corpo, pois a espetacularidade cenográfica deverá ser direcionada para essa condição. O sentido da personalidade do corpo confinado disso depende. É nesse referencial que será construída uma cuidadosa exposição da cenografia eleita, conduzindo o espectador até o centro tensionante da ação. O mote cenográfico deverá colher o corpo e dobrar-se a ele. Esta é a atitude narrativa na esculturação do corpo na célebre seqüência no Royal Albert Hall, nas duas versões de *O Homem que Sabia Demais*. Narrativa como ostentação espetacular do próprio espetáculo diegético, é o domínio de um apuro estético que, muito mais desenvolvido na segunda versão, organiza toda a seqüência na precisa construção de um ponto de vista sempre confinado. Se na primeira versão o tenso ponto de vista de Jill (Edna Best), enterra-se em sua própria imobilidade corpórea na platéia, e tudo o que pode é vasculhar o ambiente com um olhar que se perde na cenografia do evento, na segunda versão há uma diferença importante: a corporeidade de Jo (Doris Day) tem uma grandiosidade dramática particularmente ampliada, ainda que em gritante desproporção à grandiosidade cenográfica da sala de espetáculos (essa imponência conta, certamente, com o lastro muito pertinente da composição musical diegética, como na primeira versão). A moldagem da condição tensa do personagem já começa na introdução

que Hitchcock trata de levar ao olhar do espectador, oferecendo ângulos particularmente favoráveis da sala, preparando-o não apenas para a tensão que viverá Jo (Doris Day), mas para o espetáculo fundamentalmente cinematográfico: o domínio de um *timing* preciso tem na seqüência a multiplicação de um mundo sensório onde a construção do suspense está entalhada no corte cenográfico, mas é um entalhe centrado justamente no ponto de vista: é a angulação do olhar de Jo que a denuncia em sua luta quase imóvel (nessa versão ela é mantida em pé). A centralidade do corpo é ainda evidenciada pela própria posição da personagem, no fundo central do teatro, de onde seu ponto de vista descortina a cenografia vertida para o olhar espectral. Diferentemente da primeira versão, o ponto de vista de Jo (21) salta para o cenário, num crescendo narrativo que fará o corpo dar o seu radical apelo: o grito, corpo que se projeta para fora de si mesmo devolvendo à cenografia a agudização da tensão que aquela já lhe antecipara.

(21)



Esse senso de espetáculo na elaboração do ponto de vista é, portanto, um trabalho que versa toda a cenografia para o centro nervoso do corpo, claustrofóbica condição. Frequentemente, a própria disposição cênica contribui para o confinamento dos personagens, arquitetura que nomeia corpos que, em sua luta desesperada, exercitam o tamanho de uma implosão.

O cerco não é pequeno: as condições adversas se confraternizam em sua lúgubre dança em torno do corpo aprisionado, numa formulação narrativa que recebe um suporte poderoso da figura policial, corpo intenso da prisão, recorrente presença na obra do diretor, constituindo tal ameaça bruta o corpo coletivo que investe contra o corpo freqüentemente solitário de luta, numa das seqüências finais de *Cortina Rasgada*: as autoridades que passam a infestar o teatro em busca do casal central reduzido à imobilidade da platéia é, novamente, a ampliação superlativa do confinamento arquitetônico do corpo, confinamento inicialmente dado a ver apenas ao espectador, empurrado em seguida aos personagens, numa resposta narrativa que traz o corpo como vinculação estética do suspense.

A tensão à qual o corpo é submetido tende inclusive a torná-lo quase impotente perante uma cenografia silenciosa e sem pressa: o vilão Bruno (Robert Walker), de *Pacto Sinistro* (1951), quer que a noite venha ocultar sua identidade corpórea, mas é quase que sufocado por um pôr-do-sol que lhe parece interminável.

O apreço pela meticulosa articulação entre o corpo e o cenário tem, ainda, no vigoroso e característico uso do *plongée*, uma importante atenção de Hitchcock para expor seus personagens diante de situações particulares, de modo que a articulação do cenário com a movimentação dos personagens ganhe uma angulação de forte destaque estético-narrativo. A definição de Mary Ann Doane parece muito afeita a tais ênfases: “O corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas de cinema é um corpo fantasmático”. (DOANE, in XAVIER, 1980: 458).

O *plongée*, via de regra, enquadra o corpo em planos abertos, mas não significa, necessariamente, a diminuição da importância do corpo, desenhando um traço que reafirma e realinha o personagem em elegante *performance* do ângulo. Meticulosa direção da movimentação dos atores, são alcançados efeitos plásticos de sutis reorientações dramáticas.

Mas o corpo será confinado ainda em cenografias exíguas, orientação estética que fará da anatomia do corpo um campo de batalhas ainda mais intenso. A cuidadosa elaboração plástica irá colar os personagens em ambientes formando uma tensa arquitetura de corpos, universo mínimo tornado maximização corpóreo-cenográfica. O norte narrativo será o de transformar ambientes protetores em armadilhas traiçoeiras, como o ônibus clandestino para onde é recolhido o casal de *Cortina Rasgada*: confinado no fundo do veículo, o casal irá compor um espaço cênico que será alvo de investidas freqüentes de autoridades policiais, a “imagem-limite” da anatomia brutal.

A inconveniência do corpo será ainda outro mote, como a figura quase absurda da velhinha que sobe com dificuldades no ônibus, desencadeando a ansiedade coletiva, fazendo com que um grupo corra para livrar-se da lenta embarcação da senhora.

Nessa elaboração, a relação de proximidade tornará os limites entre os corpos, assim, as fronteiras de batalhas intensificadas pela cenografia. A construção de tais seqüências será a elaboração de uma imagem cenográfica como a imagem do próprio corpo, metáfora notável do aprisionamento, convergência estética da tensão que tende a tornar a imagem explosiva energia corpórea.

Está colocado em marcha, enfim, o sentido do corpo como condição de luta não ensimesmada, núcleo de uma mediação moral e política, voraz tensionamento entre libertação e confinamento, corpo que agride e salva e, portanto, corpo que ostenta sua condição contraditória na viagem visual do diretor. Nessa direção é que a plasticidade cênica deve ter o traje humano do confronto, como o barco no oceano de *Um Barco e Nove Destinos* (1943), elemento de aproximação forçada entre os personagens. É indicativa a dependência do grupo em relação ao alemão nazista – o único apto a conduzir o barco e levar todos a bom termo, ainda que tal condutor não tenha exatamente boas intenções.

A narrativa oferece um arguto tratamento de corpos que vivem nos limites da sobrevivência, mas que se mostram como a expressão tensionante dos limites das referências morais e políticas, personagens que, na inerente interdependência, procuram suportar a pesada carga de seus corpos exímios de confrontos na unidade tensa entre dor, sadismo, e oferta de proteção.

O aparente fundo cenográfico deve ser a mais explícita ordem de evidenciação do corpo. O cenário para um corpo confinado, será detalhadamente explorado em *Janela Indiscreta* (1954), onde Jeff, numa cadeira de rodas, recupera-se de um acidente, numa construção narrativa como domínio de um cenário que é o mote para o olho *voyeur* de Jeff, arquitetura sedutora em sua abundância. A plástica do ponto de vista de Jeff é precisamente uma notável reflexão sobre o ato do olhar, sobre o ato de construção de um mundo na imediatividade da imagem. Sua confinada condição é o que permite a Jeff o alargamento de seu olhar vasculhador.

Chabrol e Rohmer observam que “o mais elevado prazer desse “voyeur” irá coincidir com o auge de seu medo”. (ROHMER-CHABROL, 1980: 125). O confronto com Thorwald, na seqüência final, será de uma arguta articulação da cenografia com o sentido confinante de Jeff. Será o ápice do confronto entre seu olhar *voyeur* e a ameaça do mundo de fora.

Jeff é um corpo que se liberta no ato do olhar que, porém, irá causar-lhe um confinamento quase fatal. O olhar que, sorrateiramente, se liberta para além da janela, irá formatar uma arquitetura que se voltará implacável contra ele.

A certidão do corpo terá, no encontro da forma cenográfica, a elaboração narrativa que evidencia o corpo como o vórtice tensionante entre solução e problema. A operação de construção do olhar sobre a cenografia é ainda mais tensionada pelo fato de, muitas vezes, um objeto de cena ser justamente o centro de toda a ação, mediação entre o suspense espectral e a articulação do fundo cenográfico com os personagens. O cenário, freqüentemente, é tonificado como a imagem da contradição entre uma acolhedora noção de lar, de momento de descontração, e o repositório da morte que se insinua, lugar de um assassinato e, portanto, de operação de eliminação do corpo. O cenário deve ser o vértice insinuante de um corpo, mas este deve ser o ponto que deve denunciar o antropomorfismo do ambiente, como demonstra *Festim Diabólico*, no baú onde está confinado um cadáver, dado fornecido ao espectador desde o início da ação. Filme que é a expressão de uma experiência estética na elaboração de uma narrativa que procura dar a impressão de uma ação em tempo real, corpos em tempo real, morte em tempo real. A bela elaboração do céu que muda de luminosidade com o passar das horas sublinha o microcosmo do corpo inerte, mas igualmente microcosmo para o desfile de personagens, de mundos morais. O baú com o corpo é a figuração-síntese desse universo, como a personagem que desaparece de *A Dama Oculta* (1938), e o corpo repetidamente enterrado e desenterrado de *O Terceiro Tiro* (1954). Os trabalhos de Hitchcock tratam de levar o olhar espectral para as minúcias da arquitetura e da decoração, procedimento bastante favorecido por uma ação que acontece praticamente apenas nos limites de um ambiente, centralidade minuciosa que visa, afinal, confinar os personagens. Toda a corporeidade em seu *timing* rigoroso tem sua decifração na centralidade minuciosa sobre o ambiente da ação, meticuloso posicionamento da câmera como atitude que procura esclarecer plenamente o espectador na direção de uma convergência entre a arquitetura do plano e o fundamento arquitetônico dos ambientes que, fundamentalmente, não é outro senão a condição do corpo.

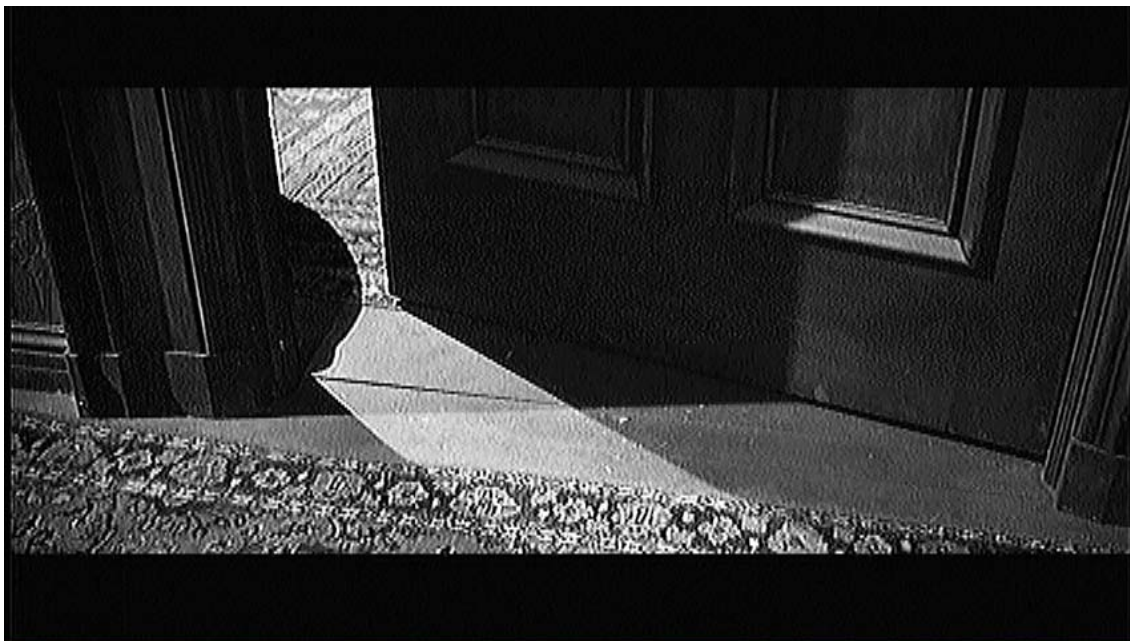
As narrativas eleitas pretendem levar o espectador a ser familiarizado com o local em que um crime ou uma luta deverão ocorrer, de modo que quando um crime está na iminência de ser cometido estará formatado o clímax cenográfico e temático. É o momento onde a

familiaridade com o recinto está suficientemente estabelecida, e onde o tensionamento é o momento estético do cenário que ora acolhe ora denuncia as atitudes dos personagens. Essa pertinência é sensível em *Disque M para Matar*, considerando inclusive que a história vem de uma peça, escrita por Frederick Knott, na qual se baseou o roteiro de Hitchcock. Filme onde o exercício do olhar é a profusão de uma narrativa que coloca o olho do espectador para uma operação de atenção tensa à trama, é igualmente a dobra de uma cenografia como condição essencial para a narrativa estritamente visual almejada por Hitchcock. Ainda que os diálogos sejam particularmente longos durante a maior parte do filme, o acento narrativo levanta-se para a disposição visual da ação. Destaque-se que os diálogos são cuidadosamente elaborados no plano de um *timing* corporal para que a referência visual seja essencial para a compreensão do plano do assassinato. Estamos diante do sentido visual sempre perseguido pelo diretor: a disposição do corpo do assassino para a eliminação de Margot e, finalmente, o corpo do assassino que tomba, é o erro fatal. Trata-se de uma estética que leva a plasticidade na priorização da representação do corpo por excelência.

Medida de uma narrativa que expõe pela montagem o aceno de um cenário confinante, o corpo será ainda o resultado plástico de uma fragmentação ostensiva: em *Psicose*, a seqüência do assassinato no chuveiro representa um dos exemplos mais notáveis de tal operação. O empenho da trilha sonora, do mesmo modo, irá notabilizar os nexos de terror de uma arquitetura da vida que se esvai, da violência que cresce e, enfim, de uma suavidade circular que é desenhada no mesmo cenário antes brutal. Hitchcock delinea o corpo na estética íngreme do chuveiro, da água, do ralo indiferente, cortina que será por um ínfimo momento o suporte derradeiro e inútil de Marion (Janet Leigh). Será ainda o espiralado movimento de câmera a retomada dos termos finais da morte, recorte cenográfico do ralo da banheira e o retorno para o olho imóvel. Será o mesmo cenário de terror o ambiente visitado por Sam Loomis (John Gavin) e Lila Crane (Vera Miles), arquitetura ainda assim ameaçadora.

Sem o saber, investigam precisamente o banheiro onde ela foi assassinada, e é essa presença o ponto tenso, estímulo ao retrospecto do assassinato. A percepção da ausência da cortina do *box* irá expor as marcas da morte de Marion, sinal de uma violência cenográfica que se impõe em *plongée* sobre Sam e Lila. Este será um dos raros momentos onde a exploração do corpo assumirá um sentido visual tão impactante e espetacular.

Esta escalada ao corpo terá ainda momentos notabilizados com o auxílio de um elemento arquitetônico pelo qual o diretor tem um fascínio particular: escadas. Hitchcock verá nelas o potencial para a exploração de diferentes graus de suspense, elaborando no movimento de ascensão do corpo ao seu cume o encontro do embate mais implacável. A entrada de Arbogast na casa de Bates, outro momento de brilhante domínio narrativo, será a anexação precisa da cenografia misteriosa ao ponto de vista do personagem. Há uma semelhança plástica sensível com a seqüência de Scottie investigando o hotel onde Madeleine entrara em *Um Corpo que Cai*. E mesmo com a seqüência da escadaria que levará Melanie a uma descoberta que lhe será quase fatal, no encontro do quarto invadido pelas aves de *Os Pássaros*. Numa outra conformação narrativa, o revoltado Richard de *Frenesi* subirá uma escada em busca do homem que o incriminou, numa estrutura plástica, porém, muito semelhante: os *closes* de seus pés nos degraus, suas mãos que tocam cuidadosamente o corrimão enquanto sobe, corte narrativo de fazer saltar a cenografia da tensão. A moldura cenográfica é a marca da indagação do personagem. Em *Psicose*, a desafiadora escada até a casa de Bates já introduz o isolamento da casa. O ponto de vista rastreador de Arbogast é o recorte do imóvel e perturbador cenário, ponto de vista que é abandonado quando da porta que se abre no andar superior (22), aguardo arquitetônico e notabilização do suspense, primorosa antecipação ao olhar espectral, corpo espetacular da morte. (22)



É notório como uma das lutas mais tensas construídas por Hitchcock é um corpo-a-corpo entre um homem e um cadáver. O *serial killer* Bob Rusk estará confinado num caminhão de batatas, onde lutará para reaver o incriminador alfinete de sua gravata do cadáver de Babs, ali escondido por ele. A exímia colocação da câmera em diferentes ângulos será a construção de uma estética que institui no confinamento da cenografia o pressuposto e o desdobramento para a angulosa composição dos corpos, angulosa tensão. A imagem do cenário é a imagem do terror do vilão. O perspicaz humor negro do diretor (23), permitirá ainda que a morta agreda o vilão, no movimento da perna rígida que se desprende e ataca seu rosto exausto.

(23)



A consciência de um olhar cinematográfico que ostenta a relação de distanciamento e aproximação do corpo em seu sentido político e moral será outra ênfase importante, na medida em que Hitchcock articula as ações em ambientes particularmente favoráveis à arquitetura das relações entre os personagens. Assim é a seqüência da sala de reuniões em *Topázio*, onde o diretor explora com delicadeza o ambiente, construindo um movimento de *travelling* em vaivém, descortinando tanto as intenções dos corpos, às vezes anônimos, conduzindo uma coreografia sobre todo o cenário para dele extrair o sentido plástico da tensão, atraindo o olhar do espectador para a exploração da atitude do corpo. O que a câmera sugere ao olho

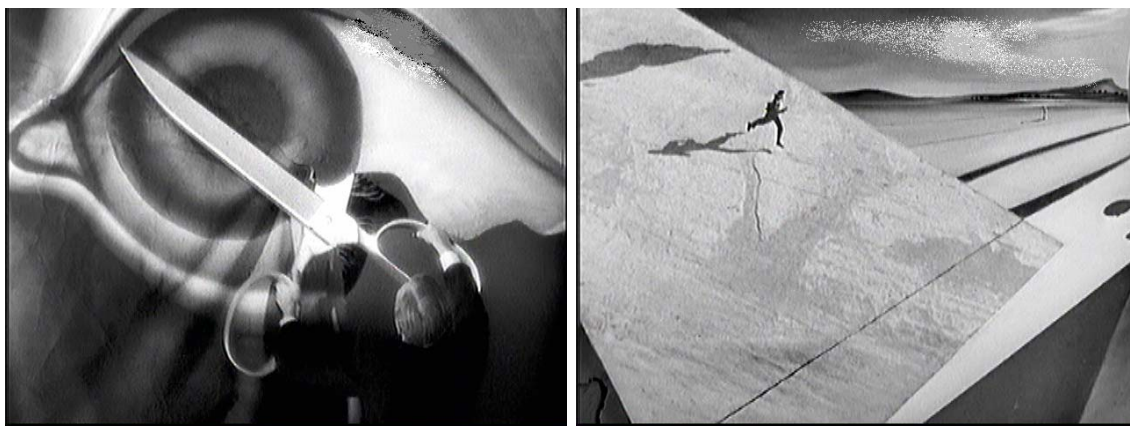
espectatorial é que observe os personagens, suas intencionalidades corpóreas.

Em outras ocasiões narrativas, Hitchcock faz do cenário estático o sentido mais evidenciado dos corpos. Frequentemente o cenário é uma ameaça porque, afinal, o sentido visual do diretor deve ser o de tornar a imagem cinematográfica um olhar desconfiado da sua mais evidente superfície. Em *Ladrão de Casaca* (1955), os planos estáticos do jardim onde tudo o que se movimenta são folhagens, indicam a sinistra presença de alguém que nunca é visto, até que Robie (Cary Grant) é atacado pela então oculta figura.

A quase imobilidade de tais cenas irá reaparecer, por exemplo, nos ameaçadores cenários estáticos dos interiores já apontados de *Um Corpo que Cai* – o hotel investigado por Scottie – e de *Psicose* – a casa de Norman investigada por Arbogast.

Mesmo a composição de sonhos será veemente na elaboração do corpo como desajuste, como o sonho de John Ballantine (Gregory Peck), composição de Salvador Dalí, em *Quando Fala o Coração* (1945). Hitchcock radicaliza o já radical trabalho de Dalí ao vestir o cenário de um movimento de marcante plasticidade (24), movimento valorizado pelo sensível uso da câmera lenta.

(24)



A atmosfera idílica e labiríntica é a impecável elaboração de uma epiderme em desajuste, na imagem abundante de olhos, de um homem sem rosto, da queda de um corpo, e a imagem de John fugindo de uma sombra de pássaro numa vertiginosa ladeira, corporeidades em desequilíbrio, seqüência, enfim, da corporeidade fugaz.

A elaboração do pesadelo de Scottie em *Um Corpo que Cai* será a radicalização estética do corpo como a anatomia de um abismo. Um buquê que se desfaz, a Carlotta Valdes do quadro surge em carne e

osso com seu colar, Scottie caminha por um ambiente de trevas, que se transforma num cemitério, o encontro com uma sepultura aberta que dá lugar a um precipício para onde ele é lançado, abismo que será o fatídico telhado para onde seu corpo cai em queda livre. É o corpo levado ao terror de seu próprio limite.

A construção do corpo cinematográfico diz respeito, portanto, a uma trajetória estética da evidenciação de seu tensionamento entre libertação e confinamento, mesmo nas seqüências onde os personagens principais quase que desaparecem na multidão. A composição plástica da seqüência do assassinato na escadaria (25), no início de *Correspondente Estrangeiro* (1940), será outro exemplo do apuro visual do diretor: a chuva intensa é coroada com a imagem de vários guarda-chuvas que se movimentam enquanto o assassino foge no meio da multidão. Tratamento plástico muito similar será conferido à seqüência de *Pavor nos Bastidores* (1950), numa festa teatral de jardim (26), onde uma chuva forte compõe um plano geral de muitos guarda-chuvas, numa fusão para um plano mais fechado onde surge uma das personagens.

(25)



(26)



O corpo é condição da estética do diretor, sua meta é forjar a imagem cinematográfica como marca humana. Esse pressuposto será o elemento impactante do vilão que desaparece, em *Correspondente Estrangeiro*: após a queda do avião no mar, será ele quem cometerá o suicídio para, sobretudo, salvar sua filha. A marca cenográfica é anotação primordial para a curva descrita na ação do personagem. O corpo faltante é um lamento.

Numa síntese cinematográfica de notável expressão, *Os Pássaros* é um exemplo de suspense *compartilhado*: o homem que acende o cigarro e não percebe o vazamento de gasolina causado pelo ataque de uma ave é posicionado frente ao suspense de todos no restaurante, que assistem aflitos à iminência de uma explosão na

contemplação de um fósforo aceso: o que é revelado a eles e ao espectador é completamente ignorado pelo homem, e o desespero do ímpeto da ajuda é em vão. O recurso narrativo compõe na janela do restaurante a unidade imagética da janela cinematográfica que amplia ainda mais o efeito de suspense, sobretudo porque a plasticidade da ação deve ser cinematográfica, *contemplação* que é.

É particularmente sugestivo, portanto, que a atenção ao corpo, que a elaboração do corpo cinematográfico seja conduzida numa orientação de distanciamento também, mas fazendo o corpo estar colado ao olho espectadorial, senão como presença intrigante, como ausência que exige do espectador o rastreamento cuidadoso da cena. Trata-se de construir uma coreografia que ao distanciar-se, ao realizar o movimento centrífugo, aciona no olhar espectadorial justamente a centrípeta atenção. Resolução estética apurada, o estatuto cenográfico é invertido e, simultaneamente, valorizado. *Frenesi* demonstra esse procedimento (novamente, a escada é acionada): a morte de Babs (Anna Massey), a namorada de Richard (John Finch), é demonstrada pela coreografia de uma câmera que se distancia da porta do quarto de Bob (Barry Foster) o assassino, realizando um suave *travelling* pela escada até acomodar-se do outro lado da rua. Será a mesma escada por onde Richard subirá na busca de vingança, num movimento que inclusive lembrará a ascensão de Arbogast em *Psicose*. Está construída uma indagação sobre o perigo que a personagem passará a correr. E nenhuma luta corporal é explicitada.

É verdade que para isso o diretor já impactou o espectador com o corpo na sua mais espetacular evidência, como a luta entre Bob Rusk e a ex-mulher de Richard, que acaba por ser morta, numa tensão corpórea de intensa dramaticidade. É verdade ainda que bastou o deslumbrante perfil de Madeleine para que Hitchcock dela se distanciasse durante boa parte de *Um Corpo que Cai*. Assim está instituída uma narrativa que faz o cenário emergir como o fetiche mais notável do corpo. O aguçado sentido narrativo do diretor revela-se particularmente arguto na elaboração do corpo distante em *Um Corpo que Cai*, num dos filmes esteticamente mais intrigantes de sua obra. A extraordinária composição imagética de *Um Corpo que Cai* como a sedução de uma imagem de mulher, uma falsa imagem, terá na detalhada coreografia da cidade de São Francisco um largo balé visual pelo corpo distante de Madeleine, acabamento sedutor da elaborada coreografia das ruas.

A interdependência plástica entre corpo e cenário terá no *timing* da câmera e da precisa *interpretação* de Madeleine a formulação

da distância, até então, entre Scottie e Madeleine, mas igualmente a construção de um dos corpos mais cinematográficos do diretor.

4.2. A Minúcia do Corpo

Um dos momentos estéticos mais sensíveis de Hitchcock é a maneira como dispõe detalhes da corporeidade de seus personagens. No início da década de 20, Epstein já estava atento para um sentido do corpo:

“A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela – não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica – reveste-se de uma autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios já se tornam seres que têm cada um seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim”. (EPSTEIN in XAVIER: 2003: 284).

Diremos que está em questão um sentido preciso de manejo do corpo. Em diferentes momentos de sua obra, a atitude de *olhar de perto* irá requisitar um meticuloso processo de manipulação do corpo, de fazê-lo dobrar-se a um olhar que o expõe como confronto, estetização de uma condição que, de perto, se faz outra. Não se trata apenas de colher expressões que planos mais abertos roubariam, mas de, sobretudo, fazer emergir o *sentido* mais tenso da superfície corpórea. Objeto de sedução estética recorrente na trajetória do cinema, o corpo para Hitchcock será a celebração do fragmento tenso em seu movimento de prazer ou de dor. O objetivo deste item é demonstrar que uma operação estética fundamental do diretor será a de colher no tensionamento do corpo em detalhe o que ele tem de mais substantivo, de mais evidente, mas, também, o que ele tem de mais dissimulado.

O rosto anônimo chega a ser um ponto de partida: a representação da emoção perante um rosto com o qual o espectador não está intensamente envolvido é, entretanto, um caminho narrativo para tocar diretamente no centro temático, como em *O Pensionista* (1926), filme ainda mudo, que tem como primeira cena o *close* de uma loira gritando aterrorizada.

O *close* da vítima é o ponto de partida para a história de um *serial killer* de loiras. Rosto de mulher anônima voltado para o alto em expressão de horror, contratura confinada, projeta-se para fora de si, entoando um grito cuja plasticidade é teatral, traço anatômico revolido na atitude confinante da câmera. Nesse filme, as vítimas são anônimas, nunca personagens principais. O rosto em *close* será simultaneamente ponto de partida e de chegada: na cena final, a câmera desenvolve um *travelling* no casal central até estacionar em *close* também num rosto feminino – Daisy (June) - que está nos braços de Jonathan Drew, agora seu esposo, antes indevidamente acusado pelos crimes. O contraste entre o rosto em desespero do início e o rosto que transborda felicidade

no final (27), é o nexo que fecha toda a inflexão narrativa. O tom do olhar que assume o *close* como ponto de partida e de chegada entoa uma estética que tem o início e o fim da trama como emblemas de uma estrutura dramática cuja orientação dos rostos agonizantes e do rosto bem-aventurado da personagem central é rigorosamente a mesma: o olhar para o alto e para a esquerda de quadro, imobilidade plástica de extremos. Esse procedimento surge novamente em *Chantagem e Confissão* (1929), na seqüência onde o corpo do artista é encontrado (28), em *Os Trinta e Nove Degraus* (1935), quando a camareira descobre o corpo da mulher que havia sido assassinada no quarto de Hannay (29), reafirmando a orientação estética do diretor. Em *Ladrão de Casaca* (1955), logo no início, o mesmo procedimento (30): um *close* de uma mulher gritando desesperada pelas jóias roubadas. Desta vez é um rosto que está sendo preparado para o dia, ainda com indícios de cosméticos, humor negro de plasticidade igualmente teatral, resgate de outra teatralidade do grito de *O Pensionista*.

(27)



(28)



(29)



(30)



O rosto anônimo é ainda um álibi para o efeito, como a explosão da bomba no estaleiro de *Sabotador* (1942), quando um personagem anônimo se altera pelo impacto do estrondo. Após a explosão, a câmera realiza rápidos movimentos verticais por corpos anônimos espantados, radicalizando o impacto não apenas, portanto, com o bem elaborado efeito da explosão.

Em outra anotação, o homem anônimo, porque nele ainda não é evidenciado o rosto, é, entretanto, seguido detalhadamente, como o personagem de *Os Trinta e Nove Degraus* (1935), que compra ingressos para o teatro de variedades: dele vemos apenas os braços na bilheteria e seus pés em direção à platéia. Mas já está evidenciada sua importância pela insistência nesse anonimato. São esses os termos de *Pacto Sinistro* (1951): quando da seqüência inicial (31), onde dois homens anônimos se encontram no trem, após serem evidenciados apenas em seus passos para a plataforma, antecipação de um mundo anônimo que se transforma em identidades tensas.

(31)



Anatomia cinematográfica, o rosto é empenho estético transfigurador porque trai o traço sensório óbvio para dele extrair um recorte de incomum posição oferecido ao olho espectral.

Essa morfologia do rosto irá contribuir para a obtenção de contrapontos importantes em sua obra, como o sentido do suspense freqüentemente alternado a momentos de marcado humor negro. Seu olhar para o rosto chega a apresentar um momento narrativo único: dispor de um rosto amargurado, em plano médio (32), como a última cena de *A Estalagem Maldita*, de 1939.

(32)



O rosto desiludido é a forma plástica que antecipa um tensionamento que assumirá direções complexas em obras futuras.

A estética do rosto cinematográfico será ainda a conformação de uma narrativa que fará do traço mais marcante do corpo a sua condição de maior ruína e, muitas vezes, do suporte último para a libertação, numa evocação que coloca esse ponto nodal do corpo como o terreno de difíceis batalhas. Trata-se de uma plástica que remete do mais exterior ao mais interior (ROHMER-CHABROL, 1980: 67), anexando a plasticidade como tensionamento.

Será o rosto um território onde a janela-câmera irá instituir o redemoinho sensório, rosto que será a marca explícita ou dissimulada de arredores suspeitos, de investidas de poder, via de regra a expressão mais intensa dos equívocos da fé nos sentidos. O trabalho de moldagem desse rosto irá dirigir a narrativa de modo a implantar na superfície desse rosto a involuntária culpa, desenhando o contorno amargo de ser o centro para onde tudo é remetido, de ser a meta de todos os olhares que dissimulam o que vêem. Como rosto que é o objeto mais imediato do olhar, o sinal mais imediatamente visual, sua *potência*

cinematográfica será o vigoroso mote para *O Homem Errado*: um homem é confundido com um bandido, numa narrativa que irá explorar no rosto de Manny Balestrero (Henry Fonda), todo o seu périplo sob o bombardeio esmagador das autoridades, rosto que será conduzido numa fúnebre canção imagética que irá submetê-lo a uma tensa resignação, rosto que terá seu momento cinematográfico máximo numa das cenas finais (33): seu rosto em *close* e a esplêndida fusão com o rosto do bandido Daniell (Richard Robbins). Personagem em calvário, seu maior erro foi ser proximidade fisionômica com o rosto vilão.

(33)



Está posto o mal-estar do rosto como traço de sua incômoda condição de ser, mas ainda assim, como superfície mais denunciadora do equívoco do olhar de fora. Filme que versa sobre a ordem do olhar como instituição suspeita, é simultaneamente uma arguta volta sobre o sentido do olhar cinematográfico como forma de conhecimento, urdidura estética que dispõe a superfície do rosto como uma essencial tribuna.

Esse universo do olhar, cuja sinalização sensória faz do rosto o empenho corpóreo crucial do personagem, terá a perspicaz atenção do diretor em fazê-lo fonte de um campo cinematográfico inquiridor, mas solidário com os graves cenhos dos personagens. Impõe-se um olhar que projeta personagens que se empenham num penetrante olhar como projétil moral, agarrando-se mutuamente numa luta por uma libertação que tarda. Sob sensível procedimento narrativo, os olhares que se cruzam numa aparente solidariedade esboçam a decidida condição de seres solitários que, sobretudo, prendem-se vigorosamente aos limites a princípio seguros de seus próprios corpos. O socorro aparentemente generoso que um personagem oferece é um socorro limítrofe, como na impecável plasticidade de *Pavor nos Bastidores* (1950): o casal que por breves momentos conversa numa aparente ajuda mútua, tem no fundo do olhar uma solidariedade que começa a esboçar uma inabalável firmeza.

A sensível direção de fotografia de Wilkie Cooper se encarrega de aguçar esse exercício de um bem-vindo humanismo “primordial”. Esse encontro promissor de olhares, porém, se rompe delicadamente, forçando o personagem perseguido à fuga que o levará à morte trágica, num delineamento narrativo de robusta dramaticidade, conduzindo o olhar espectral para o centro do confronto entre o olhar suplicante da vítima e a ajuda afinal negada pela mulher. A construção do olhar cinematográfico tem nessa sequência um de seus mais significativos momentos, pois faz da instância do olhar uma das marcas mais notórias do rosto – afinal, do personagem.

Condução narrativa que irá estabelecer personagens cujas escolhas lhes serão decisivas, será ainda uma estética que irá projetar-se em suas corporeidades onde o menos óbvio irá manifestar-se. Personagens que terão sua mais ordinária vida atirada num universo de agressiva adversidade, serão construídos como os fenomênicos sinais mediante uma estética que constrói a desilusão, o equívoco irreparável de serem vítimas de suas próprias condições. Será nesse terreno corpóreo tenso que todas as amarras inclusive institucionais serão dispostas, concentradas no eixo do olhar que se resigna à sua lástima condição de ter de fazer jus às suas próprias escolhas.

Corpos freqüentemente expostos num *plongée* revelador de seus confinamentos, serão ainda abordados por enquadramentos que tragam a luminosidade angustiada do olhar, na contemplação de seus maiores temores e arrependimentos. *A Tortura do Silêncio* (1952), é exemplo vigoroso, onde o padre Logan (Montgomery Clift) se vê aprisionado por sua própria condição no ofício religioso, prática que irá obrigar-lhe a uma quase fatal resignação por não expor a identidade de um assassino cujo crime lhe foi revelado em confessionário. Hitchcock irá subordinar o corpo do personagem a um vigilante olhar do verdadeiro criminoso e de sua esposa, conformação estética de uma corporeidade dobrada a anguloso *plongée*, o que irá confirmar ainda mais a prisão máxima que se tornou a escolha de Logan.

Seu corpo e particularmente seu olhar serão a visualidade cinematográfica do desespero (34), como na esmerada composição da cena em que um guarda de trânsito parece barrá-lo, ao orientar os veículos, a escultura com uma cruz, ou a aguda seqüência onde o personagem se depara com a impossibilidade de qualquer saída: Logan interrompe sua caminhada por uma rua amparando-se inutilmente em seu próprio corpo, deparando-se ainda com uma vitrine onde estão dispostas roupas civis, talvez a sinalização de uma saída. Resolução estética que arremessa toda a agonia do corpo no olhar que vê a saída, mas se recolhe, permanecendo na dor de tudo saber e de nada poder: a seqüência é finalizada no tenso e decidido olhar no interior de sua igreja, corporeidade que se projeta em direção à câmera, trazendo seu tenso e enérgico olhar para um primeiro plano, o momento de discreta síntese de toda a trama.

(34)



(34 – Seqüência)



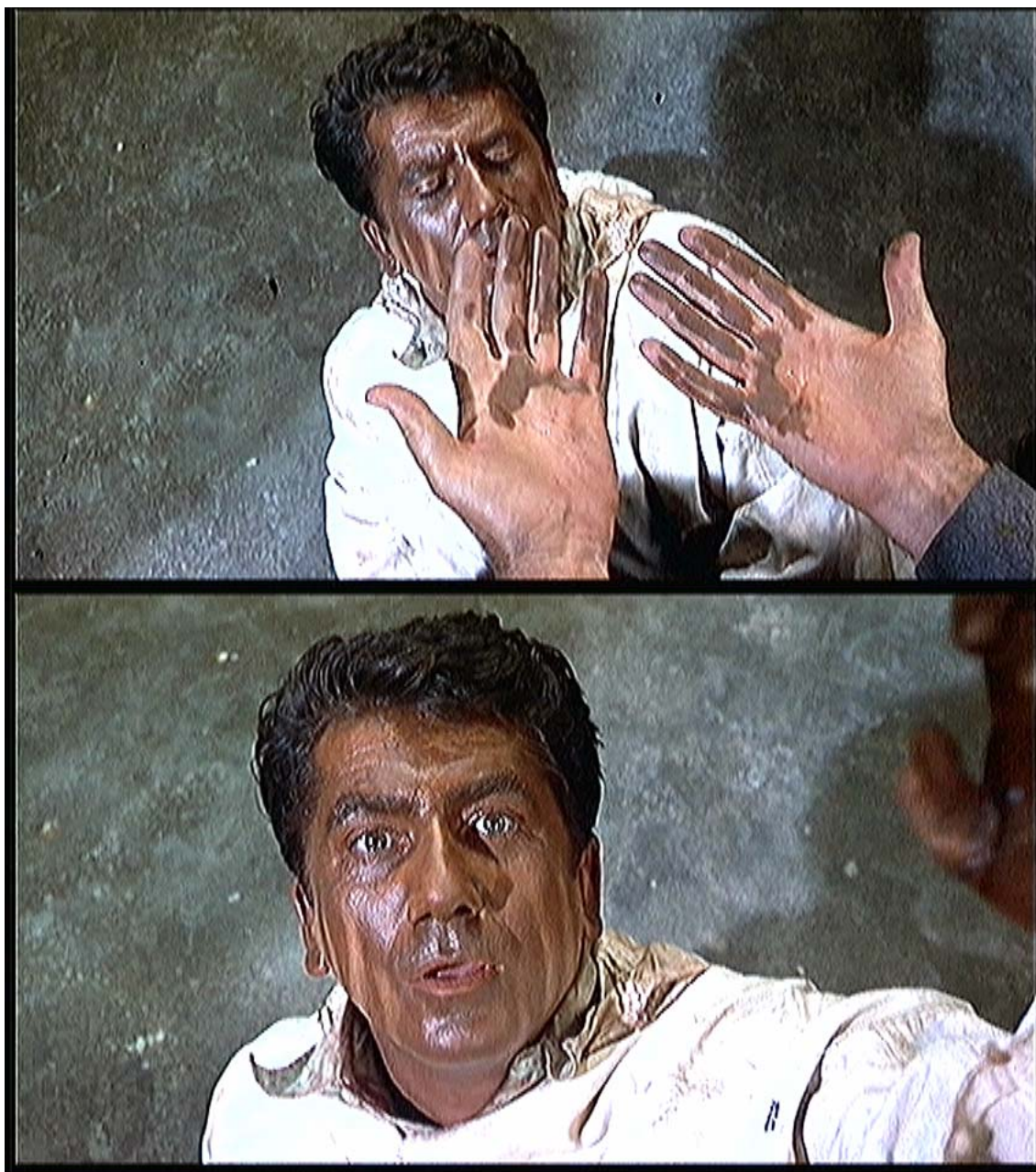
A decisão de fazer do corpo uma inesquecível marca do cinema tem, em Hitchcock, a elaboração de uma estética que deve expressar-se enquanto precisão plástica de fazer emergir no corpo a própria imagem cinematográfica. Enquanto foco imprescindível da trama, o rosto é a conformação de momentos estéticos cruciais: a elaboração de encontros críticos tem na investida sobre o rosto a exploração de todo o potencial corpóreo como nexos de uma mediação sintetizada em poucas, mas decisivas cenas. O diretor alimenta diálogos-chave no nexo do rosto, tocando no fraseado já intenso o sinal sensório que o rosto persegue, dispondo o rosto como o *anteparo-marca* do personagem. É nesse movimento que o rosto se descortina como outro, como outra verdade mais dramática, e mais frágil, porém. É desse rosto que emerge o compromisso tenso, como em outra célebre seqüência da segunda versão de *O Homem que Sabia Demais* (35), onde Bernard (Daniel Gélin), mortalmente ferido, aproxima-se de Ben (James Stewart) para alertar-lhe acerca de uma informação decisiva sobre o planejamento de um assassinato político.

Notável movimento estético, o corpo já frágil do personagem desaba diante de Ben que, em seu socorro, involuntariamente desliza as mãos pelo rosto em disfarce que se mostra pleno, verdade estética intensa do personagem que se esvai. Na seqüência do assassinato de Bernard, Hitchcock expõe sua queda sintetizando, nesse momento, apenas com imagens, o disfarce de sua maquiagem, desfeita pelo deslizar de seu rosto pelas mãos de Ben. A revelação de Bernard ao ouvido de Ben é crucial. A impactante imagem da queda de Bernard é o tensionamento do que estava até então oculto, mas revelação parcial que amplia a interrogação sobre a imagem.

(35)



(35 – Seqüência)



(35 – Seqüência)



Câmera que descreve decisivo *travelling* sobre o momento-limite da virada dramática da trama, é a construção do maior e derradeiro empenho de Bernard, que encontra no olhar impactado de Ben o novo endereço da ação mais fundamental. Reafirmado como nexos central, o rosto é movimento plástico primordial inclusive na seqüência

onde Ben recebe o telefonema anônimo (36), quando então a câmera realiza novo *travelling* até o centro da audição de Ben, rosto como marcação narrativa de outra decisiva virada dramática.

(36)



O desempenho do corpo é, portanto, construção estética minuciosa, discurso que tem no quadro cinematográfico a direção do olhar do personagem em sua *subjetividade plástica*. O olho-corpo do personagem deve ter sensibilidade cênica precisa, deve ter o *timing* arguto de quem demonstra um mundo *atraente*. Deve ser depositada no olho do personagem a cena *cinematográfica*, de modo que ele se transforme no ponto crítico perante o mundo, de modo que a janela, assim, cinematográfica, seja a expressão mais cara de um olhar *voyeur*. É por meio desse corpo que, recorrentemente, outras corporeidades desfilam, capturadas em suas dissimulações, corpos fragmentados pelo olho de um personagem que expressa novamente o estatuto cinematográfico do olhar, como *Janela Indiscreta* brilhantemente confirma, num dos filmes onde Hitchcock mais pratica o exercício do olhar de um personagem como a imagem cinematográfica de mundo. O corpo imobilizado de Jeff (James Stewart), como fotógrafo que é, mostra-se, claro, um hábil e profissional olhar, captando no mais ínfimo gesto a evidência de uma intenção ou, até mesmo, a evidência de uma dissimulação. Em sua imobilidade, resta-lhe o olho, janela-fragmento de cujo vértice uma particularidade criminosa será descortinada. O ágil olho de Jeff é a meta coreográfica da câmera de Hitchcock, e o que a câmera de Jeff faz é apenas ampliar o potencial e o limite do olhar do personagem que tudo formata, decidindo na captação do fragmento a *orientação* do mundo, suspeita de um crime que é desejado, como igualmente apontam Rohmer e Chabrol (ROHMER-CHABROL, 1980: 125). A câmera de Jeff é subversiva, intensa confluência para a manipulação cinematográfica do olhar (37), como a cena em *close* de Jeff segurando sua câmera na direção do apartamento de Thorwald, num dos filmes que é um dos desenvolvimentos estéticos mais apurados do diretor.

(37)



O corpo cinematográfico é uma minúcia de furor *voyeur* inclusive na breve, mas intensa imagem de Norman Bates em *Psicose*, quando investiga Marion se despindo para seu derradeiro banho. O olho do personagem é o corpo que observa e revela a si mesmo, perpendicular plasticidade que reforça a narrativa como investigação do corpo (38). A penúltima cena é a sensível marca dessa busca: o rosto de Norman fita diretamente o olhar espectral numa síntese entre do que dele restou e a mãe que se insinua, deixando um violento mas fugaz vestígio na quase etérea imagem do crânio que se faz ver, discurso de um cinema decifra o corpo como tensão.

A condição plástica do rosto é a expressão de uma estética investigativa que conduz no corpo uma condição moral, marca sensível e discreta em movimento freqüentemente dissimulado, condição dada a ver na sutil angulação à qual o corpo é submetido, coreografia de uma câmera que oferece o corpo como fortaleza. Mas na medida mesma que esse edifício humano se apresenta perante determinadas condições, está construída a tensão à qual essa fortaleza é submetida. Assim, na sequência de *Psicose* onde o detetive Arbogast descobre uma informação no livro de hóspedes do motel negada por Norman, o espectador é colocado no plano de uma gutural angústia do personagem (39), em sua quase imperceptível reação, na elaboração de um extraordinário *contre-plongée*.

(38)



(39)



Hitchcock coloca a câmera numa quase completa verticalidade em relação a Norman, captando inusitado traço facial, efeito plástico que expõe o rosto como o seu próprio subterfúgio, como a sua própria negação. A descoberta de uma informação crucial coloca Norman numa condição-limite, encruzilhada extrema que o *contre-plongée* capta primorosamente em preciso *timing* do corpo enrijecido, corpo que se dobra sobre si mesmo, percurso estético como evento espetacular. O corpo como mundo visual, ostentação que nega a si mesma ao mostrar-se a contrária face de sua aparência mais atraente ou mais repugnante, nega a fidelidade ao traço fenomênico nele revolvendo-se em luta.

O formidável *contre-plongée* de Norman é o exemplo de uma recorrente atenção angular ao corpo. A sagaz articulação entre o *plongée* e o *contre-plongée* sublinha, com ativa resolução, uma corporeidade extrema, condição de sufocado relevo aflitivo quase sempre silencioso. Tais angulações encerram a conformação de personagens de enérgica tensão, tragada no traço quase imperceptível de suas ações. Dessas angulações surge ainda mais explícito o núcleo de seus traços, de suas abismais perspectivas. Nessa recorrência a uma câmera não frontal, Hitchcock exhibe com precisão as intenções guardadas, como a discreta percepção de Midge (40), para a referência de Scottie ao antigo noivado entre eles, em *Um Corpo que Cai* (1958): *plongée* intenso na suavidade é a imagem que enfatiza com economia e precisão o então envolvimento, e a paixão que ela ainda nutre por ele, leve momento plástico porque vigoroso na descrição. O personagem que é observado por outro com atenção incomum é o tom narrativo de um corpo que se revela do alto, que em sua silenciosa arquitetura, é talhado de cima a baixo, como na seqüência após o resgate de Madeleine da baía, na casa de Scottie, no rosto em *plongée* de Madeleine (41), ângulo investigativo e já apaixonado de Scottie. Será sublinhado em *plongée* o drama do casal da segunda versão de *O Homem que Sabia Demais* (1956), quando fala com o filho seqüestrado ao telefone (42), e em *Marnie* (1964), quando a personagem se empenha num telefonema para sua mãe, sob uma câmera que paciente e discretamente a investiga (43).

(40)



(41)



(42)



(43)



Corpo resumido e consumido, o *plongée* subjetivo diz igualmente muito sobre a intencionalidade do personagem que o examina (44), narrativa que confronta o corpo *angulado* ao personagem observador, *plongée* que igualmente dissecar um corpo diminutivo, mas substantivo em tensão. É nessa direção que o padre Logan de *A Tortura do Silêncio*, é rastreado por Alma, a mulher do assassino.

(44)



Logan não percebe o olhar delicado e inquisidor que ela lhe deposita, num *travelling* que dispõe com intensidade o já forte dilema do personagem. Nesse momento Logan é um corpo consumido.

A sofisticação plástica do diretor reforça o potencial do *plongée* dirigindo seu olhar para além do rosto explícito ou voltado, apontando uma corporeidade múltipla de significados para o ponto de vista que a observa, ora no limite de sua aflição, ora na mais completa ignorância de ser observado. O corpo que recorre a si como suporte, a personagem que busca o apoio em seus próprios limites epidérmicos, é elaborado numa seqüência de *O Homem Errado* (1957), onde Rose (Vera Miles), já em estado psíquico abalado, revolve-se em aflição discreta, mão e braço em tensão, quadro observado pelo advogado que auxilia o casal.

Trata-se ainda de construir no *plongée* um personagem observador que não quer ser percebido, revelando novamente mais do ponto de vista observador do que dos personagens focados. Esse é o olhar da seqüência de *Trama Macabra* (1976), onde o silencioso George (Bruce Dern) procura não ser percebido pelo casal que se movimenta num lance de escada abaixo. George observa apenas os seus pés, num *plongée* que remete ao ponto de vista e não ao “objeto” do olhar, corpos que quase nada significam como focos exploratórios, a não ser como unidades a serem evitadas.

Mas o *plongée* é ainda flexionado em outros termos, na medida em que se retira do ponto de vista dos personagens, planando sobre corpos freqüentemente indefesos e no limite de suas forças. Suas arquiteturas são ora confinamentos, ora retiros que a câmera se encarrega ou de desvendar ou de salientar. Na condição *plongée* a forma corpórea é verticalidade plena de perspectiva, espetáculo imagético conciso, como na seqüência da transformação *cinematográfica* do rosto de Judy no salão de beleza, num mergulho que expõe o rosto como a contradição Madeleine/Judy, plástica que é jogada para a superfície máxima do rosto (45). Na seqüência da reconstrução da cor dos cabelos de Madeleine, de seu penteado, de sua maquiagem, a câmera desenvolve em *close* o acompanhamento da artesanal transformação. Está enfatizada uma narrativa da interrogante expectativa de uma imagem, movimento centrípeto de construção de uma imagem sobre outra, uma operação cinematográfica de resgate de um *ponto de vista sobre o objeto de desejo*. Movimento sedutor e contraditório, quanto mais a semelhança com Madeleine é atingida mais evidencia o contraste com Judy. A câmera que vasculha o rosto, os cabelos e as mãos de Judy vincula na nervura plástica o acordo do espectador com a recriação.

(45)



Implacável com o corpo, o *plongée* explorado recorrentemente tece a plasticidade sempre elegante, fazendo o traço do corpo assim dimensionado uma cruel condição do personagem, como na cena de *Pavor nos Bastidores* (1950), no duro olhar sobre Charlotte (Marlene Dietrich), num *plongée* que “deforma” o corpo para retirar-lhe a mais “precisa” condição de auto-confidência.

A estreita articulação entre o *plongée* e o *contre-plongée* faz ainda da narrativa o vetor plástico do personagem, luta que *A Tortura do Silêncio* (1952), demonstra concisamente na seqüência onde o padre Logan é liberado pelos investigadores em *plongée*, econômico em sua vitória perante a justiça. Logan *ressurge* na decidida reafirmação à sua igreja, num *contre-plongée* que ilumina sua dor e sua decisão.

Jogo preciso de uma plástica narrativa que revira o personagem, a articulação da câmera em tais angulações resolve uma narrativa que amplia o personagem como um mundo de reviravoltas.

Corpo controlado por um mundo hostil, o personagem é um ritmo sempre consolidado em confrontos. O seu grito é tanto mais vigoroso como, sobretudo, inútil, desaparecendo perante um universo que o confina crescentemente, como em *O Homem Errado* (1957): a indignação de Balestrero perante os investigadores ocorre em *plongée* que começa em plano médio e se afasta, tornando seu corpo indignado uma quase nulidade perante a justiça.

O diretor constrói ainda uma forte articulação de tais angulações como forma de tecer personagens cuja sensibilidade nunca os liberta, sensibilidade que os esmaga ainda mais porque não podem compreender sempre sua condição. Seus corpos são uma constante inversão de perspectiva da câmera, sempre uma condição de revolvimento, minúcia narrativa que os tem como emblemas caros, como alvos de constantes ofensivas. Suas lutas via de regra fortalecem ainda mais os ataques, como *Os Pássaros* evidencia em diversos momentos, onde Melanie é apresentada em soluções estéticas que a colocam como uma sensibilidade única de alerta. Ela percebe a chegada de uma ave na sala, *plongée* que a destaca em seu solitário horror. E há ainda o momento onde os ataques estéticos lhe massacram na cabine telefônica cercada pelas aves, e na seqüência onde é acuada no sofá pelo terror sonoro que cerca a casa. O corpo é, em outra anotação, quase que imobilizado em sua descoberta assombrada, trancafiado em sua luta, maximizado em seu terror e quase imobilizado como olhar; o personagem é todo empenho de indignação, como na explosão no posto de gasolina em *Os Pássaros*, onde Melanie tem seu gesto fragmentado por uma hábil montagem que a imobiliza em gesto (46).

(46)



Assim será com Lydia em *contre-plongée* de horror após descobrir seu vizinho morto, oferecendo todo o desconcerto em superlativa conjugação plástica. Essa conjugação será repetida no *plongée* de seu corpo exausto na cama, ou no recosto sem conforto enquanto aguarda na noite qualquer sinal das aves (47). Sua fragilidade também é seu abismal temor de solidão que seu encolhimento decifra.

(47)

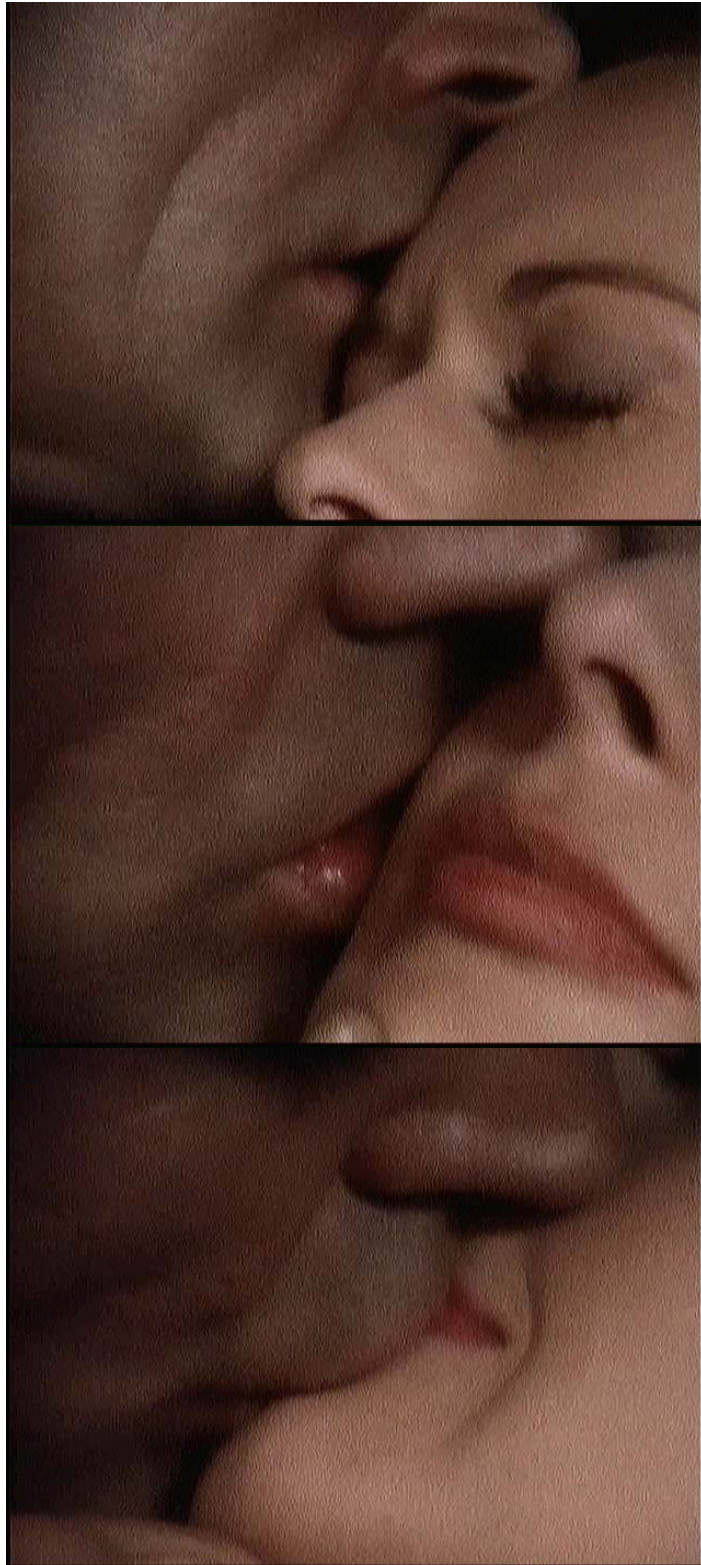


(47 – Seqüência)



Implacáveis angulações, as plasticidades obtidas são, ainda, decifradoras formas de exploração do desejo, mas do desejo que encontra no seu “objeto” a quase irreparável distância (48), como *Marnie* – *Confissões de Uma Ladra* revela numa notável seqüência do beijo entre Mark (Sean Connery) e Marnie (Tippi Hedren). Em destacada construção plástica, Mark tateia um enigma.

(48)



A câmera que acompanha a aventura de sua boca pelo rosto de Marnie, encontra no beijo uma interrogação. Em outra seqüência, o longo *plongée* sobre Marnie quando entra na casa após sacrificar seu cavalo, é a trajetória de um corpo que transita entre a ira e a quase completa ausência de emoção, elaboração plástica de um corpo quase vencido. Assim é a formatação de Bernice (Louise Lathan) sua mãe, na seqüência onde todo o seu passado é revelado, corpo exausto de história. *Plongée* generosamente utilizado, não incorpora apenas o personagem isolado em quadro: é também uma atitude de olhar o conjunto dos personagens, de torná-los coletivos em sua condição mínima de luta, narrativa que, freqüentemente, empunha as relações humanas como confinadas, envergadura difícil das ações. Estética que distribui o corpo para dentro e para fora de si, que projeta o corpo como insurreição, como o nexos sempre cinematográfico de uma luta nem sempre vencida, é a plasticidade ampliada igualmente no casal ou no grupo. O espectro corporal é ampliado em convergência de ações, em possibilidades de união, em planos secretos. De todo modo, são situações de instabilidade, reticência de corpos, inseguros percursos. *Um Corpo que Cai* demonstra essa atitude narrativa, como na condução de Scottie e Madeleine: ele a conduz até a porta numa angulação em *plongée*, quadro que os resguarda momentaneamente, que os acompanha com delicadeza, mas, simultaneamente, faz vir à tona corpos fragilizados, incertos em seus gestos.

Assim também o demonstra *Topázio*, na seqüência onde Uribe (Don Randolph) dá instruções a Philippe (Roscoe Lee Browne) sobre como chegar até a uma maleta com documentos preciosos: a câmera realiza um obtuso *plongée* quase perpendicular sobre a dupla, comprimindo ainda mais a já secreta operação.

Frenesi apresenta esse procedimento na conformação de Richard (John Finch), o personagem injustamente condenado (49), desde sua prisão (o profundo *plongée* na cela), até sua fuga do hospital (o esplêndido *plongée* que anota a hipersensibilidade e a decisão de seus cautelosos gestos).



A inter-relação entre *plongée* e *contre-plongée* é ainda tornada ainda mais estreita, constituindo uma unidade narrativa de proximidade ora de afeto, ora de violência, material rico para a montagem de seqüências que têm o gesto tomado em prioridade, nova reafirmação de uma narrativa estritamente visual. Na seqüência de *Cortina Rasgada* (1966), Armstrong (Paul Newman) luta com a ajuda de uma mulher, para livrar-se de Gromek (Wolfgang Kieling) seu perseguidor. Jogo narrativo preciso, o que se desenha é uma plasticidade de aflitiva condição, corpos como que esvaziados de tudo menos da imperiosa luta para a sobrevivência: o *plongée* da mulher com a faca para acudir Armstrong, o golpe com a faca, o confronto quase sem saída entre os dois, a morte de Gromek no forno.

Jogo de angulações simultaneamente preciso e econômico, é outra expressão da competente síntese narrativa em termos estritamente visuais. O ponto de vista de cada um é a notabilização do corpo no olhar-limite, lançamento silencioso e suficiente.

O corpo como um indício de um mundo de escolhas tem na composição do cinema de Hitchcock o ato de olhar o mundo como indício do corpo porque este, afinal, é a resolução das escolhas. O início de sua carreira já antecipa essa atenção num exemplo que o próprio diretor reconheceu não ter resultado no efeito plástico pretendido (TRUFFAUT, 1987: 38) embora sua intencionalidade estética seja

indicativa de seus procedimentos posteriores: em *O Pensionista*, numa das seqüências iniciais, a caminhonete do jornal é seguida pela câmera por trás, de modo que através de suas duas pequenas janelas são vistos os funcionários sentados, conformando uma imagem de um rosto com os olhos se movimentando de um lado para outro. De modo inteiramente diverso, o jogo entre *plongée* e *contre-plongée* assume, numa das seqüências finais de *Os Pássaros*, destacada suavidade dramática, quando Melanie, já no automóvel, recostada junto à mãe de Mitch, aperta-lhe a mão oferecendo seu olhar e recebendo o olhar afetuoso de Lydia.

Esse é um sinal importante já pela natureza do projeto estético, visualidade cinematográfica que pretende ser uma assinatura veemente dos personagens. Em *Um Corpo que Cai* esse momento visual é perspicaz: as roupas de Madeleine penduradas na casa de Scottie, após a seqüência onde ele a resgata da baía, são de uma veemência corpórea extraordinária, sinal de uma elipse silenciosa, nuance narrativa que coloca o corpo ausente na roupa que o insinua nas mãos de Scottie.

Outro exemplo estético muito similar vem de *Cortina Rasgada*, na seqüência onde a bailarina vilã descobre o casal na platéia: sua dança é congelada no momento exato em que ela põe seu ponto de vista lancinante sobre o casal, num arguto achado narrativo. O encontro estético do corpo ocorre no mais aparentemente insuspeito gesto.

O retesamento do corpo cinematográfico se faz presente ainda na atenção do diretor à expressividade das mãos, sinal discreto e gritante de um personagem que aguarda tenso por acontecimentos que não pode dominar. A demonstração estética das condições do personagem abandona o rosto por alguns momentos, indo buscar no fragmento das mãos a anotação ampliada do rosto. Mãos que manuseiam nervosamente são o extremo desesperado que infla o quadro, economia estética que retoma o traço do gesto preso enquanto iminência da fúria insuportável sobre o personagem, como na seqüência de *Chantagem e Confissão* (1929): o nervosismo de Frank (John Longden), um dos personagens centrais de *Chantagem e Confissão*, é revelado pelo movimento de suas mãos deliberadamente ameaçadoras diante de Tracy (Donald Calthrop), o chantagista. Frank em pé, o chantagista sentado diante dele, de modo que a fúria das mãos de Frank esteja colada à altura do rosto arrogante do chantagista, que desdenha seus movimentos de ameaça.

Essa atenção às mãos reaparece momentos depois (50), quando Hitchcock coloca um investigador de polícia esfregando as mãos de prazer ao chegar à conclusão (enganosa) de finalmente ter

encontrado o suspeito do assassinato. A cena funde-se com outra, onde o chantagista, em outro ambiente, esfrega suas mãos cínicas, empenho estético que toca o corpo com a reveladora marca da similitude e da diferença numa economia plástica novamente sensível. Imagem do equívoco, ainda que a postura do suspeito tenha tudo de desprezível, a contraposição das imagens do chefe de polícia e do suspeito é a conjunção reveladora de um erro, gestos similares que guardam a diferença máxima que se esboça enquanto drama antecipado.

(50)



Importante referência para a adesão espectral, o detalhe do corpo é igualmente flexionado em seu limite na segunda versão de *O Homem que Sabia Demais* (1956), na sequência onde Ben aguarda ansioso por informações sobre seu filho. Quem ele pensa ser amigo, o Sr. Drayton (Bernard Miles) realiza uma ligação. Enquanto Ben espera, sua mão é a extensão mais aguda do temor maior que se abate sobre ele (51), remexendo nervosamente uma lista telefônica, imagem de seu quase insuportável tensionamento. Atenção ao fragmento enquanto indício discreto e quase explosivo do corpo, a flexão estética do corpo mostra no fundo do detalhe a intenção presa que, porém, salta no quadro.



Com ênfase diferente, Richard Hannay (Robert Donat) e Pamela (Madeleine Carroll), os protagonistas de *Os Trinta e Nove Degraus* (1935), têm as mãos como seu mais forte elo. São personagens que, entretanto, não se acertam durante a maior parte da narrativa, presos entre si por algemas num acaso que os une em tensão, oportunidade para Hitchcock inclusive exercitar seu humor na mão de Hannay que, presa à dela, é “obrigada” a tocar em sua perna.

O casal acabará unido no final, plasticidade de apurado fechamento estético, quando então as mãos se unem suavemente em *close*, com a algema pendendo nas mãos de Hannay.

A forte expressão comunicativa das mãos que se unem é o momento em que o casal se aceita, numa feitura narrativa cuja acuidade de fato dispensa qualquer referência aos rostos do casal.

O corpo é, de outro modo, a elaboração de uma suave mas grave plasticidade que se fixa sobre sua superfície já confinada (52). Como forma “original” já subvertida no gesto e no *timing*, no quadro e no fora-de-quadro, passa a ser igualmente tela aberta para o recebimento de outra reformulação: a resolução de *O Pensionista* (1926), demonstra esse cuidado, quando o hóspede recém-chegado aproxima-se da janela, que lhe desenha uma sombra em forma de sinistra cruz como que confirmando para o olho espectral que provavelmente é ele o *serial killer*.

Sombra que ressalta seu olhar penetrante, plasticidade que conduz uma narrativa que tece na superfície do corpo uma aparência a ser desmentida. É o corpo alvo de uma marcação cerrada, orientação da sensível fugacidade da imagem imediata.

Essa moldagem assumirá um desempenho estético muito similar em *Chantagem e Confissão*, com dois momentos que têm de comum novamente o uso das sombras: o artista (Cyril Ritchard) leva Alice (Anny Ondra) para seu apartamento sendo “tatuado” com uma sombra que lhe desenha um bigode nada elogioso (TRUFFAUT, 1987: 51), numa composição narrativa que faz emergir mais rapidamente da sombra a intenção do gesto, figura que se veste de uma máscara que afinal é sua própria epiderme moral. Partitura de angulosa discussão sobre as escolhas dos personagens, tem na elaboração da condição de Alice outra elaboração marcante, quando de seu sentimento de arrependimento por não ter confessado o crime pelo qual o chantagista está sendo perseguido. Corpo que se consome em sua própria condição moral, tem na imagem da sombra outra reafirmação: uma corda em forma de força é projetada em volta de seu pescoço, fazendo emergir a responsabilidade que parece caber à personagem, antecipação de um merecimento que esse corpo afinal não será capaz de assumir. Outrossim, a busca de Hitchcock pelo corpo chegou a estar presente inclusive, como já apontado anteriormente, em sua tentativa estética de evocar a feição humana num veículo que se afasta em *O Pensionista* (1926).

(52)



(52 – Seqüência)



A construção dos personagens tem ainda a elaboração de um cuidadoso olhar sobre o ponto de vista do personagem que deliberadamente procura dissimular sua intenção perante os demais, numa sinalização decisiva ao espectador (53): sobre o corpo que dissimula sua ação será depositada a sua atenção. Ponto de vista sagaz, o personagem André Devereaux (Frederick Stafford) num almoço com seus colegas investigadores, percebe que um dos membros está ausente da conversa, numa anotação visual que explora o reservado

movimento de inclinação de André para observar, por duas vezes, o que lhe parece se uma postura suspeita, porque talvez indicativo de seu comprometimento. O cuidado estético está na disposição dos personagens: André está colocado à mesa ao lado de um colega que o separa do suspeito, o que permite o movimento de inclinação de seu corpo para observar seu colega.

Esta composição não poderia ter o mesmo efeito plástico e dramático em outra disposição corpórea. A adequada posição da câmera, quase no centro do eixo do olhar investigativo de Devereaux, recorta com exatidão a intencionalidade do personagem. O que o corpo do personagem que investiga evidencia é já um desdobramento do fato por ele já percebido, ato que tem o sentido de uma averiguação mais precisa, colocação narrativa que expõe um corpo cinematográfico que é estratégia recolhida.

Minúcia rigorosa do gesto discreto e intenso e, por isso, fugaz e permanente na superfície do quadro, é pontuação narrativa de generoso efeito plástico e dramático, empenhando o olho espectral a uma igualmente atenta mas sutil atenção ao ato mínimo. Procedimento narrativo sagaz no lançamento de um personagem enquanto ponto de vista estratégico, já aparecera em *A Tortura do Silêncio* (1952), na seqüência em que o inspetor Larrue (Karl Malden), desvia seu olhar discreto para outra “cena”, onde o padre Logan (Montgomery Clift) conversa com uma personagem ainda estranha ao espectador (Anne Baxter), diálogo que será parte de uma fundamental pontuação narrativa.

Personagem que orienta um olhar penetrante enquanto realiza sua discreta reorientação de foco de atenção, é a construção de um corpo como registro de sofisticada estatura estética. O olhar camuflado ameaçador surge em *O Homem Errado* (1957), na seqüência onde Balestrero é confundido com Daniel, o bandido. O inquiridor olhar de uma funcionária é construído nos mesmos termos: seu olho observa cautelosamente o personagem, remessa narrativa marcante, plástica que anota com rigor o ponto de vista como o nexos de uma virada crucial na trama.

A elaboração desses olhares intimidadores, corpos resumidos no olhar, reaparece em *Disque M para Matar* (1954), na seqüência onde o inspetor Hubbard (John Williams) faz perguntas para Margot (Grace Kelly). Por trás dele, Tony (Ray Milland) sorratoriamente lança seu olhar orientador e vigilante para as respostas “corretas” que Margot deve fornecer, numa composição que faz do olho o vértice suficiente da ação de Tony, síntese plástica suficiente e bem acabada do pressuposto visual da narrativa.

(53)



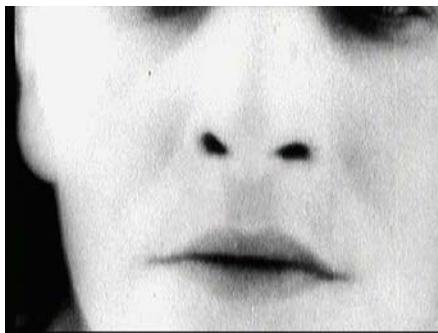
(53 – Sequência)



Esse “controle” do diretor está já exposto como pressuposto num artigo seu de 1932: “As pessoas têm que representar para a câmera para obter os melhores resultados, e não a câmera tentar pegar o que a pessoa está fazendo. Esta é a diferença entre um filme que é uma peça de teatro e um filme que é cinema”. (HITCHCOCK in GOTTLIEB, 1998: 219).

Superfície de emoções extremas, o tratamento da sensualidade deve ser a fruição do prazer e da dor, corpo que é sempre um apelo, ora intenso, ora discreto, ordenação plástica de um instinto “primordial” na iminência de um descontrole. Corpo que se mostra cativo de suas próprias condições, cativo, portanto, de sua “natureza”, é a ordenação de uma sensualidade que *discursa*, que se apresenta como proposta meticulosamente coreografada. Procedimento narrativo que extrai o relevo desse desejo em sua econômica explicitação, *O Pensionista* molda o corpo em seu fragmento mais energizado do apelo e da promessa (54), como na seqüência em que o pensionista (Ivor Novello) e Daisy (June), selam seu desejo de união. Desde a aproximação do pensionista como apelo em direção à câmera num *close* que tende a extrapolar os limites do quadro, até a resposta de Daisy enquanto mistura de indecisão e finalmente entrega, trata-se de construir uma sensualidade reticente.

(54)



Esse encontro estético do corpo é a elaboração de uma curva em torno da fonte corpórea, apreciação que interpela no gesto cinematográfico sua orientação incomum, sua trajetória tensionante de frágil e enérgica condição, seu *timing*-espetáculo, seu ponto de vista freqüentemente como núcleo fugaz em luta. O corpo é interrogação móvel, resposta insuficiente, mediação plástica, é, enfim, o discernimento narrativo que encontrará um de seus mais importantes focos investigativos em *Um Corpo que Cai*. O acabamento estético e narrativo do corpo atravessa praticamente toda a trama, numa elaboração que tem no roteiro de Alec Coppel e de Samuel Taylor o vetor da minúcia do corpo como uma síntese da descarga de substantivos tensionamentos emocionais. O desempenho da direção de fotografia de Robert Burks igualmente acolhe toda a envergadura dramática de tal entalhe imagético.

O rosto da abertura (55), já antecipa a atenção ao detalhe como a mais significativa linha visual da narrativa, numa coreografia que tem o corpo como uma abertura da própria trama que se anuncia.

(55)



Performance ostensivamente frontal, o corpo é o explícito encontro com a câmera, sua convergência nuclear, rosto metalingüístico, parcial visão, boca-fragmento que diz o seu silêncio, olho que exhibe seu talento e que permite já antever, na espiralada figura que dele brota, o estranho abismo que afinal o corpo encerra.

Hitchcock, portanto, constrói o corpo como uma complexa trajetória de imagens. Nos dois itens aqui desenvolvidos demonstramos a dedicada exploração do corpo como fonte de contradições, de tensões sob diferentes ênfases. No primeiro item, a elaboração do corpo cinematográfico em sua relação com uma cenografia que evidencia tensas corporeidades, em seu confronto entre liberdade e confinamento. No segundo item, a minúcia pela qual o corpo é enquadrado, seu gesto mínimo, sua cinematográfica condição, objeto-síntese de um universo de caráter *visual*. O corpo como imediatividade, como ponto de partida e de chegada do olhar, é a elaboração tensionada de uma estética que o retira de sua óbvia aparição para construí-lo como uma *condição*.

A orientação corpórea nos filmes do diretor, situada num contexto de cinema onde o corpo recebe diferentes orientações plásticas, aponta ainda para aquilo que Vivian Sobchack coloca, quando discute a representação da morte:

“O nascimento em nossa cultura, por exemplo, envolve uma transformação corporal que, com sua originalidade radical, questiona os sistemas convencionais de representação, mas que também significa, de modo afirmativo, o ingresso na cultura convencional, na ordem social e nos sistemas de valores, num mundo representável e num mundo de representação”. (SOBCHACK, s/d: 7).

A avaliação do sentido estético do corpo no cinema não poderia avançar sem fazer parte desse enfrentamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação aqui desenvolvida procurou explorar a narrativa que Hitchcock desenvolveu em torno de um universo temático central em sua trajetória. Partindo da centralidade na análise fílmica, a pesquisa teve um norte que se estabeleceu naquilo que o próprio diretor considerou primordial na elaboração de sua estética: o sentido estritamente visual da inscrição discursiva.

Essa orientação da pesquisa, mais do que simplesmente metodológica, constituiu o terreno fundamental de uma interrogação igualmente estética. O carregamento do tom epistemológico foi seu próprio desdobramento, porque na atitude do olhar encontrou o ato interrogativo.

Os tratamentos do diretor em relação às temáticas que receberam suas atenções, foram certamente tensionados pela movimentação dos contextos industriais aos quais tanto se subordinou quanto pôde empreender sua assinatura. O movimento narrativo e estético de sua obra expressa e reorienta essa relação, como igualmente aponta para um atento acompanhamento das modificações que o público de cinema sofreu.

Por outro lado, seu trabalho não poderia ter alcançado a estatura aqui apontada sem as colaborações de artistas e técnicos de toda ordem. Esse universo cobriu um amplo espectro que incluiu a importante presença de sua esposa, Alma Reville, (colaboradora em diversos itens do processo criativo), roteiristas e diretores de fotografia respeitados, e uma galeria de atores e atrizes que, contextualizados, via de regra, no sistema dos grandes estúdios, tanto dignificaram a inflexão de sua narrativa como tiveram suas carreiras ou lançadas ou reorientadas.

A elaboração que Hitchcock empreendeu, em relação aos mecanismos de identificação, forjou um tratamento do ponto de vista que teve notória importância para o tensionamento da articulação dos temas da culpa e da inocência, vincos que foram movimentados por uma especial ênfase estética do olhar que esconde e dissimula, num domínio que incorporou uma atitude de versar uma exímia plasticidade da relação entre imagem e som, totalizando um universo fílmico onde o corpo cinematográfico de seus personagens foi uma marca decisiva na visualidade dramática de seu suspense.

O estudo aqui desenvolvido sobre sua obra, inscrito que está num contexto econômico e político que tem no cinema outras orientações técnicas, mercadológicas e industriais, aciona invariavelmente

indagações sobre os alcances e os limites da atitude discursiva enquanto empenho *político* que a cultura cinematográfica representa, domínio onde, por isso, a elaboração estética insiste um *olhar*. O discernimento desse processo é a própria orientação do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**, Lisboa, Edições 70, 1989, pp.181 (pp.145-150).

AUILER, Dan. **Hitchcock's Notebooks - An Authorized and Illustrated Look Inside the Creative Mind of Alfred Hitchcock**, New York, Avon Books, 1999, 567p.

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**, Campinas, Papirus, 2002, pp.310.

_____. **A Imagem**, Campinas, Papirus, 2004, pp.317.

_____. "O filme como representação visual e sonora". In: AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**, Campinas, Papirus, 2002, pp.310 (pp.19-52).

BAZIN, André. **O Cinema**, São Paulo, Brasiliense, 1991.

BERGALA, Alain. "O filme e seu espectador". In: AUMONT, Jacques. **A Imagem**, Campinas, Papirus, 2004, pp.317. (pp.223-285).

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**, São Paulo, Martins Fontes, 1987, pp.120.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, Quem Faz os Filmes?**, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BONITZER, Pascal. "In his bold gaze my ruin is writ large". In: In: ZIZEK, Slavoj (editor). **Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock**, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.211-272).

_____. "La surimage". Cahiers du Cinema, n.270, set/out, 1976, Paris, pp.29-34.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema**, São Paulo, Perspectiva, 1992. pp.217.

CARREÑO, José Maria - **Alfred Hitchcock**, Madrid, JC, 2a. edición 1984, pp.155.

CHION, Michel. “*The impossible Embodiment*”. In: ZIZEK, Slavoj (editor). ***Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock***, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.195-207).

DOANE, Mary Ann. “*A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*”. In: XAVIER. Ismail (org.), ***A Experiência do Cinema – antologia***, Rio de Janeiro, Graal, 2003, pp.483 (pp.457-475).

DOLAR, Mladen. “*A father who is not quite dead*”. In: ZIZEK, Slavoj (editor). ***Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock***, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.143-150).

_____. “*The Spectator who knew too much*”. In: ZIZEK, Slavoj (editor). ***Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock***, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.129-36).

EISENSTEIN, Sergei, ***O Sentido do Filme***, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002, pp.159.

_____. “*Montagem de atrações*”. In: XAVIER, Ismail (org.) XAVIER, Ismail. ***A Experiência do Cinema***, Rio, Graal, 2003, pp.483.

EPSTEIN, Jean. “*Bonjour cinéma*” – excertos. In: XAVIER. Ismail (org.), ***A Experiência do Cinema – antologia***, Rio de Janeiro, Graal, 2003, pp.483 (pp.276-279).

_____. “*A inteligência de uma máquina*” – excertos. In: XAVIER. Ismail (org.), ***A Experiência do Cinema – antologia***, Rio de Janeiro, Graal, 2003, pp.483 (pp.283-292).

FERREIRA, Carlos Melo. ***O Cinema de Alfred Hitchcock***, Edições Afrontamento, Lisboa, 1985, pp.228.

FOUCAULT, Michel. “*What is na author?*”. In: CAUGHIE, John (ed.), ***Theories of Authorship***, London and New York, Routledge, (pp.282-291).

GOTTLIEB, Sidney (org.). ***Hitchcock por Hitchcock - Coletânea de Textos e Entrevistas***, Rio de Janeiro, Imago,

1998.pp.369 (pp.95-99).

HITCHCOCK Alfred. “A essência do cinema - a caçada”. In: GOTTLIEB, Sidney (org.). **Hitchcock por Hitchcock - Coletânea de Textos e Entrevistas**, Rio de Janeiro, Imago, 1998, pp.369 (153-159).

_____. “Problemas do diretor”. In: GOTTLIEB, Sidney (org.). **Hitchcock por Hitchcock - Coletânea de Textos e Entrevistas**, Rio de Janeiro, Imago, 1998, pp.369 (pp.216-221).

_____. “Produção de filmes”. In: GOTTLIEB, Sidney (org.). **Hitchcock por Hitchcock - Coletânea de Textos e Entrevistas**, Rio de Janeiro, Imago, 1998, pp.369 (pp.240-255).

HUMPHRIES, Patrick. **The Films of Alfred Hitchcock**, Portland House, 1986, pp.192.

JAMESON, Fredric. “Spatial systems in North by Northwest”. In: ZIZEK, Slavoj (editor). **Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock**, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.47-72).

LEFEBVRE, Henri. **Lógica Forma Lógica Dialética**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3ª edição, 1983, pp.301.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**, São Paulo, Perspectiva, pp.295.

MORIN, Edgar. “A Alma do Cinema”. In: XAVIER, Ismail (org.) XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**, Rio, Graal, 2003, pp.483. (pp.145-172).

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.) XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**, Rio, Graal, 2003, pp.483.

MUNSTERBERGHugo. “As emoções”. In: In: XAVIER, Ismail (org.) XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**, Rio, Graal, 2003, pp.483 (pp.27-54).

ODIN, Roger. “A questão do público. Abordagem semio-pragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria**

Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional – volume II, São Paulo, SENAC, pp.325.

PELKO, Stojan. “Punctum Caecum, or, of insight and blindness”. In: ZIZEK, Slavoj (editor). **Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock**, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.106-121).

ROHMER, Eric - CHABROL, Claude. **Hitchcock: The First Forty-Four Films**, New York, Continuum, 1979, pp.178.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**, volume III, São Paulo, Martins, 1963, pp.315-645.

SOBCHACK, Vivian. “Inscerevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional** – volume II, São Paulo, SENAC, pp.325 (pp.127-157).

STAM, Robert, **Introdução à Teoria do Cinema**, Campinas, Papirus, 2000. pp.398.

STERRITT, David. **The Films of Alfred Hitchcock**, New York, Cambridge University Press, 1996 (first edition, 1993), pp.165.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock Diálogo com Truffaut**, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp.286.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock Truffaut – Entrevistas**, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pp.365.

_____. (org.). **O Discurso Cinematográfico - a Opacidade e a Transparência**, Rio, Paz e Terra, 1984.

_____. **O Olhar e a Cena**, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.381.

WOLLEN, Peter. “The auteur theory”. In: WOLLEN, Peter, **Signs and Meaning in the Cinema**, Indiana University Press, 1969/1972, pp.74-175.

XAVIER, Ismail. ***O Olhar e a Cena***, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.381.

ZIZEK, Slavoj. "Introduction – Alfred Hitchcock, or, the form and its historical mediation". In: ZIZEK, Slavoj (editor). ***Everything You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock***, 1992, reprinted 2000, London, Verso, pp.VII-279 (pp.1-12).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GERAL

FREUD, Sigmund. ***O Mal-estar da Civilização***. In: Obras Completas, Rio de Janeiro, Imago.

HAUG, Wolfgang Fritz. ***Crítica da Estética da Mercadoria***, São Paulo, UNESP, 1996, pp.210.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. ***As Idéias Estéticas de Marx***, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 330.

ARTE

ARNHEIM, Rudolf. ***Film as Art***, Berkeley, University of California Press, 1957.

FISCHER, Ernst. ***A Necessidade da Arte***, Rio de Janeiro, Guanabara, 9ª edição, 1987, pp.254.

OSBORNE, Harold. ***Estética e Teoria da Arte - uma Introdução Histórica***, São Paulo, Cultrix, 1968, pp.283.

READ, Herbert. ***Arte e Alienação, o Papel do Artista na Sociedade***.

STAIGER, Janet (org.). ***The Studio System***, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.

FILOSOFIA

BACON, Francis - ***Pars Secunda Operis Quae Dicitur Novum Organum Sive Indicia Vera de Interpretatione Naturae***, s/l, 1620, (trad. port. de José Aluysio Reis de Andrade, ***Novum Organum ou Verdadeiras Indicações da Interpretação da Natureza***, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1974, 3a. edição, 1984, pp.XX-272).

BERKELEY, George - ***Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge***, s/l, 1710 (trad. port. de Antônio Sérgio, ***Tratado Sobre os Princípios do Conhecimento Humano***, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1973, 3a. edição, 1984, pp.XI-327).

DELEUZE, Gilles. ***L'Image Mouvement – Cinema 1***, Lês Éditions de Minuit, 1983.

ENGELS, Friedrich - ***Anti-During***, Coleção “Pensamento Crítico”, volume 9, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp.231.

_____ - ***Dialética da Natureza*** (trad. port. de Romulo Argentiêre e Vitor Augusto da Luz, Série “Pensamento e Ação”, volume I, São Paulo, Flama, 1946, pp.200).

FATALIEV, Kh. - ***Le Materialisme Dialectique et les Sciences de la Nature***, Moscou, Editions du Progrès, s/d, (trad. port. de Constantino Paleólogo, ***O Materialismo Dialético e as Ciências da Natureza***, Rio de Janeiro, Zahar, 1966, pp.164).

GURVITCH, Georges - ***Dialectique et Sociologie***, 1a. edição, Paris, Flammarion, 1962 (Paris, Flammarion, 1977), (trad. port. de Maria Stela Gonçalves, ***Dialética e Sociologia***, São Paulo, Vértice, 1987, pp.239).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich - ***Vorlesungen ueber die Aesthetik***, s/l, s/d, vol.X (trad. port. de Orlando Vitorino, ***Estética - a Idéia e o Ideal***, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1985, pp.XXI-392).

_____ - ***Die Phaenomenologie des Geistes***, Hamburgo, Felix Meiner, 6ª

edição, 1952 (trad. port. de Henrique Cláudio de Lima Vaz, **Fenomenologia do Espírito**, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1985, pp.XXI-392).

- **Introdução à História da Filosofia**, trad. port. de Antônio Pinto de Carvalho, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1985, pp.XXI-392.

HEIDEGGER, Martin - **Was ist Metaphysik?**, s/l, s/d (trad. port. de Ernildo Stein, **Que é Metafísica?**, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1984, pp.XIII-302).

KANT, Immanuel - **Kritik der reinen Vernunft**, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1956 (trad. port. de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger, **Crítica da Razão Pura**, Coleção “Os Pensadores”, volume I, São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp.XIX-415).

KOSÍK, Karel – **Dialektika Konkrétního**, s/l, 1963 (trad. port. de Célia Neves e Alderico Toríbio, **Dialética do Concreto**, Série “Rumos da Cultura Moderna”, volume 26, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, 230p.).

LOCKE, John - **An Essay Concerning Human Understanding**, s/l, 1690 (trad. port. de Anoar Aiex, **Ensaio Acerca do Entendimento Humano**, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1973, 3a. edição, 1983, pp.XVIII-344).

LUKÁCS, Georg - **Prolegomini a Un'estética Marxista**, Roma, Editori Riuniti, 1957 (trad. port. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, **Introdução a uma Estética Marxista - sobre a categoria da particularidade**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, pp.298).

MARX, Karl – **Oekonomisch-Philosophische Manuskrifte**, s/l, 1844 (trad. port. de José Carlos Bruni, **Manuscritos Econômico-Filosóficos** – terceiro manuscrito, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Abril Cultural, 1974, 4ª edição, 1987, págsXX-214).

MARX-ENGELS, Frederick. - **The German Ideology**, Moscow, Progress Publishers, 1968, pp.751.

SARTRE, Jean-Paul - ***L'Existentialisme Est un Humanisme***, Paris, Les Éditions Nagel, 1970 (trad. port. de Rita Correia Guedes, ***O Existencialismo é um Humanismo***, Coleção “Os Pensadores”, São Paulo, Nova Cultural, 1987, pp.XIV-191).

TEORIA DO CINEMA

ANDREW, J. Dudley. ***As Principais Teorias do Cinema – uma introdução***, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, pp.221.

_____. “The Unauthorized Auteur Today”. In: COLLINS, Jim - RADNER, Hilary - PREACHER, Ava, ***Film Theory Goes to the Movie***, New York, Routledge.

AUMONT, Jacques, ***As Teorias dos Cineastas***, Campinas, Papirus, 2002, pp.191.

BAECQUE, Antoine. “Histoire d’une Revue (tomo 1): les Cahiers à l’assant du cinéma 1951-1959”. Paris, ***Cahiers du Cinéma***, 1991.

_____. “Histoire d’une Revue (tomo 2): Cinéma, tours, detours 1959-1981”. Paris, ***Cahiers du Cinéma***, 1992.

BAECQUE, Antoine de – TOUBIANA, Serge. ***François Truffaut – uma biografia***, Rio de Janeiro, Record, 1996, pp.584.

BARTHES, Roland. ***O Rumor da Língua***, São Paulo, Brasiliense, 1987.

BAZIN, André. “Comment Peut-on être hitchcocko-hawskien?”. In: ***Cahiers du Cinéma***, no.44, fevereiro de 1955.

_____. “De la Politique des Auteurs”. ***Cahiers du Cinéma***, no.70. a
bril de 1957.

BELLOUR, R. **Entre-Imagens**, Campinas, Papirus, 1997.

_____. "Penser, Raconter - Le Cinéma de Gilles Deleuze". In: BELLOUR, Raymond, **L'Entre-Images 2, - Mots, Images**, P.O.L., Paris, 1999.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**, London, New York, Routledge, 1997.

_____. "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principal and Procedures". In: ROSEN, Philip, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Columbia University Press, New York, 1986.

_____. "Contemporary Film Theory and the Vicissitudes of Grand Theory". In: BORDWELL, David-CARROL, Noël (edit.), **Post-Theory. Reconstructing Film Studies**, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.

BRANIGAN, Edward. "The Point-of-view Shot". In: BRANIGAN, Edward, **Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. New York, Mouton Publisher, 1984.

BRENER, Rosinha, Spiewak. **A Construção do Suspense – A música de Bernard Herrmann em filmes de Alfred Hitchcock**, São Paulo, I Editora, 2003, pp.158.

BURCH, Noel. "Vie à ces ombres". In: BURCH, Noel - **La Lucarne de L'Infini - naissance du langage cinématographique**, Nathan, pp.27-43.

BUSCOMBE, Edward. "Ideas of Authorship". **Screen**, vol.14, no.3, outono de 1973.

_____. "The Idea of Genre in the American Cinema". **Screen**, 11, no2, março-abril, 1970.

CARROLL, Noel - BORDWELL, David (orgs.). **Post-Theory - Reconstructing Film Studies**, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**, EDUSP/FAPESP, 1996, pp.176.

CAUGHIE, John. *Theories of Authorship*, London, New York, Routledge, 1996.

CHARNEY, Leo – SCHWARTZ, Vanesa (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, São Paulo, COsac & Naify, 2004, pp.458.

COMOLLI, Jean-Louis. "Technique et Idéologie - Caméra, Perspective e Profondeur de Champ". *Cahiers du Cinéma*, no.229, maio-junho de 1971.

CURRIE, Gregory. "Visual Fictions". *The Philosophical Quarterly*, vol.41, no.163, april 1991. *Criticism*, vol.53, no.2, spring 1995.

GAUDREAU, André. "Film, narrative, narration - the cinema of Lumière Brothers. In: ELSAESSER, Thomas - BARKER, Adam (editors), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1997.

GOETHE. Johann Wolfgang. *Escritos sobre Arte*, São Paulo, Humanitas, 2005, pp.279.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca – As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*, Rio De Janeiro, Paz e Terra, pp.283.

ELSAESSER, Thomas (org.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1997.

GUNNING, T., "Cinema e História". In: XAVIER, I., *O Cinema do Século*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

HEATH, Stephen. "Comment on the Idea of Authorship". *Screen*, vol.14, no.3.

HENDERSON, Brian. "Critique of Cine-structuralism". *Film Quarterly*, vol.27, no.1, fall 1973.

_____. "The Long Take", *Film Comment*, vol.7, no.2, verão de 1971.

HEUSCH, Luc de. *Cinéma et Sciences Sociales*, Paris, UNESCO, 1962.

GOFFMAN, Erwing. ***La Mise en Scène de la Vie Quotidienne***, vol. 2, "Les Relations en Public", Paris, Editions de Minuit, p.181-226.

HOOKS, Bell. ***Reel to Real. Race, Sex and Class at the Movies***, New York, Routledge, 1996.

KRACAUER, Siegfried – ***Theory of Film – the redemption of physical reality***, Princeton, Princeton University Press, 1997.

KRISTEVA, Julia. "Ellipse sur la Frayeur et la Séduction Spéculaire". *Communications*, no.23, 1975.

LYOTARD, Jean François. "L'Acinéma". In: ***Cinéma: Théories, Lectures***, Paris, Klincksiek, 1973.

MACHADO, Arlindo, ***Pré-Cinemas e Pós-Cinemas***, Campinas, Papirus.

MICHELSON, Anette. "L'Homme à la Caméra: de la Magie à l'Épistémologie". In: NOGUEZ, Dominique, (ed.), ***Cinema: Théorie, Lectures***, Paris, Klincksiek, Numero Spécial de la Revue d'Esthétique, 1978, pp.271-294.

MORIN, Edgar. ***Le Cinéma ou L'homme imaginaire***, Paris, Editions de Minuit.

NEIL, Alex. "Fear Fiction and Make-Believe". ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***, vol.49, no.1, inverno de 1991.

NICHOLS, Bill. ***Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media***, Bloomington: Indiana University Press, 1981, pp.170-207.

O'CONNOR, John - JACKSON, Martin A. ***American History/ American Film. Interpreting the Hollywood Image***, New York, The Continuum Publishing Company, 1979.

PARENTE, André. ***Imagem-Máquina***, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

_____. ***Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra***, Campinas, Papirus, 2000, pp.154.

PARENTE, André. ***Narrativa Cinematográfica e Processos Imagéticos.***

PARKINSON, David - ***History of Film***, Italy, Thames and Hudson, 1995, pp.264.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). ***Teoria Contemporânea do Cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica*** – volume I, São Paulo, SENAC, 2004, pp. 433.

ROPARS, Marie-Claire W. “La Condition de L’Auteur”. ***Hors Cadre***, no8, primavera de 1990.

ROTHMAN, William. ***The “I” of The Camera: Essays in Film Criticism, History and Aesthetics***, Cambridge University, Press, 1988.

SMITH, Murray. “Imaging from Inside”. In: ALLEN, Richard- SMITH, Murray, ***Film Theory and Philosophy***, Oxford, Clarendon Press, 1997.

_____. “Film Spectatorship and the Institution of Fiction”. ***Journal of Aesthetics and Art***.

SOBRE ALFRED HITCHCOCK

ARAÚJO, Inácio. ***Alfred Hitchcock***, São Paulo, Brasiliense, 1992.

_____. ***Vertigo: The Making of a Hitchcock Classic***, St. Martin Pr., 1998.

BOKOR, Nandor. ***Hitchcock’s Scenes of the Crime***, 1999.

CAPUZZO FILHO, Heitor. ***Alfred Hitchcock: o Cinema em Construção***, tese de doutorado, ECA-USP, 4/10/90. pp.199.

DURGNAT, Raymond - ***The Strange Case of Alfred Hitchcock or The Plain Man’s Hitchcock.***

FRUNDT, Bodo, ***Alfred Hitchcock e seus Filmes***, Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.

GRAMS JR, Martin, "Murder and Suspense: Hitchcock Established Reputation". In: ***Suspense: Twenty Years of Thrills and Chill's***, 1997.

HOLLAND, Norman N. ***Hitchcock's Vertigo: One Viewer's Viewing***, 1998.

JAMESON, Fredric. "Alegorizando Hitchcock". In: ***Marcas do Visível***, Rio de Janeiro, Graal, 1995.

KANTOR, Bernard K. (ed). ***Directors at Work: Interviews with Great American Film-Makers***, New York, Funk and Wagnalls, 1970.

MOGG, Ken. ***Out of Hitchcock's Filling Cabinet***, 1997.

_____. ***The Fragments of the Mirror: Vertigo and its Sources***. 1998.

RUSSELL TAYLOR, John. ***Hitch***, Abacus, 1981.

SLOAN, Jane E. ***Alfred Hitchcock: a Filmography and Bibliography***, 1995.

SPOTO, Donald. ***The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures***, 1992.

_____. ***The Dark Side of Genius - The Life of Alfred Hitchcock***, New York, Back Bay Books, 1993.

TAYLOR, John Russel. ***Hitch: The Films and Times of Alfred Hitchcock***, DoCapo, Pr., 1996.

TRUFFAUT, François. ***Os Filmes de Minha Vida***, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

_____. ***O Prazer dos Olhos***, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, pp.349.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS¹

The Lodger - a story of the London fog (O Pensionista)

Produção: Gainsborough, Michael Balcon, 1926.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alfred Hitchcock e Eliot Stannard, baseado no romance de Mrs. Belloc-Lowndes.

Diretor de Fotografia: Baron Ventimiglia

Cenários: C. Wilfred Arnold e Bertram Evans.

Montagem e Títulos: Ivor Montagu.

Assistente de Direção: Alma Reville.

Estúdios: Islington.

Distribuição: Wardour&F. 1926, 6 bobinas.

Elenco: Ivor Novello (o inquilino), June (Daisy Jackson), Marie Aut (a Sra. Jackson, a sua mãe), Arthur Chesney (o Sr. Jackson) e Malcom Keen (Joe Betts, o policial noivo de Daisy).

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais)

Produção: Gaumont British Pictures, Grã-Bretanha, 1934.

Direção: Alfred Hitchcock.

Produtores: Michael Balcon; associado, Ivor Montagu.

Argumento: A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Windham-Lewis, Edwin Greenwood, segundo uma idéia original de Charles Bennett e D. B. Windham-Lewis.

Diálogos Adicionais: Emlyn Williams.

Diretor de Fotografia: Curt Courant.

Cenários: Alfred Junge e Peter Proud.

Música: Arthur Benjamín; dirigida por Louis Levy.

Montagem: H. St. C. Stewart.

Estúdios: Lime Grove.

Distribuidor: G. F. D., 1934, 84 minutos; França, Estados Unidos, G. B. Prod., 1935.

¹ In: TRUFFAUT, François - *Hitchcock Diálogo com Truffaut*, Lisboa, Publicações Dom

Quixote, 1987, pp.286 (pp.264-277).

Elenco: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Meter Lorre (Abbot), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nora Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard) e Cicely Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon.

The Thirty-Nine Steps (Os Trinta e Nove Degraus)

Produção: Gaumont British, 1935.

Produtores: Michael Balcom e Ivor Montagu, associado.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento e adaptação: Charles Bennett e Alma Reville, baseado no romance de John Buchan.

Diálogos adicionais: Ian Hay.

Diretor de Fotografia: Bernard Knowles.

Cenários: Otto Werndorff e Albert Julion.

Guarda-roupa: J. Strossner.

Música: Louis Levy.

Montagem: Derek N. Twist.

Engenheiro de Som: A. Birch, Full RAnge Recording System at Shepherd's Bush, Londres.

Estúdios: Lime Grove.

Distribuição: G. F. D., 1935, 81 minutos; France, G. E. C. E., 1935. (Exclusividade F. I. C.).

Elenco: Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mannheim (Miss Smith = Annabella), Godfrey Tearle (professor Jordan), Peggy Ashcroft (Mrs. Crofter), John Laurie (Crofter, o camponês), Helen Haye (Mrs. Jordan), Frank Cellier (o xerife), Wylie Watson (Mr. Memory).

Jamica Inn (A Estalagem Maldita)

Produção: Mayflowers Productions, 1939, G. B.

Produtores: Eric Pommer e Charles Laughton.

Empresário de Produção: Hugh Perveral.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Sydney Gilliat e Joan Harrison, baseado no romance de Daphne du Maurier.

Diálogos: Sydney Gilliat e J. B. Priestley.

Adaptação: Alma Reville.

Diretor de Fotografia: Harry Stradling e Bernard Knowles.

Efeitos Especiais: Harry Watt.

Cenários: Tom N. Morahan.

Guarda-roupa: Molly McArthur.

Música: Eric Fenby; dirigida por Frederic Lewis.

Montagem: Robert Hamer.

Engenheiro de Som: Jack Rogerson.

Distribuição: Associates British, 1939.

Elenco: Charles Laughton (Sir Humphrey Pengaltan), Horace Hodges (Chadwick, o criado), Hay Petrie (o “groom”), Frederick Piper (o agente), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, a sua mulher), Maureen O’Hara (Mary, a sua sobrinha) e Herbert Lomas, Clare Grte., William Delvin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radfort, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns.

Foreign Correspondent (Correspondente Estrangeiro)

Produção: Walter Wanger, United Artists, 1940.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Charles Bennett e Joan Harrison.

Diálogos: James Hilton e Robert Benchley.

Diretor de Fotografia: Rudolph Mate.

Efeitos Especiais: Lee Zavitz.

Cenários: William Cameron Menzies e Alexandre Golitzen.

Música: Alfred Newman.

Montagem: Otto Lovering e Dorothy Spencer.

Assistente de Direção: Edmond Bernoudy.

Estúdios: United Artists, em Hollywood.

Distribuição: United Artists, 1940, 120 minutos.

Elenco: Joel McCrea (Johnny Jones, jornalista), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, o seu pai), George Sanders (Herbert ffolliott, jornalista), Albert Basserman (Van Meer),

Robert Benchley (Stebbins), Eduarde Cianelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (Sr. Powers), e Martin Kosleck, Eddie Conrad, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Ken Christy, Crawford Kent, Joan Brodel-Leslie, Louis Borell.

Suspicion (Suspeita)

Produção: R. K. O., 1941.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Samson Raphaelson, Joan Harrison e Alma Reville, baseado no romance de Francis Iles (Anthony Berkeley) "Before the Fact".

Diretor de Fotografia: Harry Stardling A. S. C.

Efeitos Especiais: Vernon L. Walter.

Cenários: Van Nest Polglase.

Associado: Carrol Clark.

Musica: Franz Waxman.

Montagem: William Hamilton.

Engenheiro de Som: John E. Tribly.

Assistente de Direção: Dewey Starkey.

Estúdios: R. K. O.

Distribuição: R. K. O., 1941, 99 minutos.

Elenco: Cary Grant (John Aysgarth – "Johnnie"), Joan Fontaine (Lina Mac Kinlaw), Sir Cedric Hardwicke (General Mac Kinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Mrs. Mac Kinlaw), Isabel Jeans (Mrs. Newsham) e Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

Saboteur (Sabotador)

Produção: Universal, 1942.

Produtores: Frank Lloyd e Jack H. Skirball.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Peter Viertel, Joan Harrison e Dorothy Parker, segundo uma idéia original de Alfred Hitchcock.

Diretor de Fotografia: Joseph Valentine, A. S. C.

Cenários: Jack Otterson.

Música: Charles Previn e Frank Skinner.

Montagem: Otto Ludwig.

Estúdios: Universal.

Distribuição: Universal, 1942, 108 minutos.

Elenco: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin – “Pat”), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (Mr. Freeman), Alma Kruger (Mrs. Van Sutton) e Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Anita Bolster, Jeanne e Lynn Roher, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita Le Meaux, Pedro de Cordoba, Kathryn Adams, Murria Alper, Frances Carson, Billy Curtis.

Lifeboat (Um Barco e Nove destinos)

Produção: Kenneth MacGowan, 20th Century Fox, 1943.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Jo Swerling, baseado numa história original de John Steinbeck.

Diretor de Fotografia: Glen Mac Williams.

Efeitos especiais: Fred Sersen.

Cenários: James Basevi e Maurice Ransford.

Música: Hugo Friedhofer; dirigida por Emil Newman.

Guarda-roupa: René Hubert.

Montagem: Dorothy Spencer.

Engenheiro de Som: Bernard Freericks e Robert Heman.

Estúdios: Fox, 1943.

Distribuição: 20th Century Fox, 1943, 96 minutos.

Elenco: Tallulah Bankhead (Constance Porter, "Connie"), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willy, o capitão do submarino), Mary Anderson (Alice Mackenzie), John Hodiak (John Kovac), Henry Hill (Charles S. Rittenhouse), Heather Angel (Sra. Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garrett) e Canada Lee (George Spencer, "Joe", o "stewart").

SpellBound (Quando Fala o Coração)

Produção: Selznick Internacional, 1945.

Produtor: David O. Selznick.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Ben Hecht, baseado no romance de Francis Beeding "The House of Dr. Edwardes".

Adaptação: Angus MacPhail.

Diretor de Fotografia: George Barnes, A. S. C.

Efeitos Fotográficos Especiais: Jack Cosgrove.

Cenários: James Basevi e John Ewing.

Música: Miklos Rozsa.

Guarda-roupa: Howard Creer.

Montagem: William Ziegler e Hall C. Kern.

Seqüência do sonho: Salvador Dalí.

Conselheiro Psiquiátrico: May E. Romm.

Estúdios: Selznick Internacional.

Distribuição: United Artists, 1945, 111 minutos.

Elenco: Ingrid Bergman (doctora Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne), Jean Acker (a diretora), Rondha Fleming (Mary Carmichel), Donald Curtis (Harry), John Emery (doctor Fleurot), Leo G. Carroll (doctor Murchison), Norman Lloyd (Garmes) e Steve Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Janet Scout, Victor Killian, Hill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Toomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt Morre, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekhov.

Rope (Festim Diabólico)

Produção: Transatlantic Pictures, Warner Brothers, 1948.

Produtores: Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Artur Lorenz, baseado na peça de Patrick Hamilton.

Adaptação: Hume Cronyn.

Diretores de Fotografia: Joseph Valentine e William V. Skall A. S. C.;

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Natalie Kalmus.

Cenários: Perry Ferguson.

Música: Leo F. Forbstein, com base no tema do "Mouvement

Perpétuel no. 1" de Francis Poulenc.

Guarda-roupa: Adrian.

Montagem: William H. Ziegler.

Estúdios: Warner Brothers.

Distribuição: Warner Brothers, 1948, 80 minutos.

Elenco: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), Sir Cedric Hardwicke (Sr. Kentley, pai de David), Constance Collier (Sra. Atwater), Edith Evanson (Sra. Wilson, a governanta), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Dick Hogan (David Kentley) e Farley Granger (Philip).

Stage Fright (Pavor nos Bastidores)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1950, G. B.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Whitfield Cook, baseado nas histórias de Jepson Selwyn "Man Running" e "Outrun the Constable".

Adaptação: Alma Reville.

Diálogos adicionais: James Bridie.

Diretor de Fotografia: Wilkie Cooper.

Cenários: Terence Verity.

Música: Leighton Lucas; dirigida por Louis Levy.

Montagem: Edward Jarvis.

Engenheiro de Som: Harold King.

Estúdios: Elstree, G. B.

Distribuição: Warner Bros., 1950, 110 minutos.

Elenco: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (inspetor Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill), Dame Sybil Thorndike (Mrs. Gill) e Kay Walsh, Miles Malleson, André Morell, Patricia Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell.

Strangers on a Train (Pacto Sinistro)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1951, U.S.A.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, baseado no

romance de Patricia Highsmith.

Adaptação: Whitfield Cook.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Efeitos Fotográficos Especiais: H. F. Koene Kamp.

Cenários: Ted Hawortt e George James Hopkins.

Música: Dimitri Tiomkin; dirigida por Ray Heindorf.

Guarda-roupa: Leah Rhodes.

Montagem: William H. Ziegler.

Engenheiro de Som: Dolph Thomas.

Estúdios: Warner Bros.

Distribuição: Warner Bros., 1951, 101 minutos.

Elenco: Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Robert Walker (Bruno Anthony), Leo G. Carroll (senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Mirian Haines), Marion Lorne (Mrs. Anthony), Jonathan Hale (Mr. Anthony) e Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murria Alper, Robert B. Williams, Roy Engel.

I Confess (A Tortura do Silêncio)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Brothers, 1952.

Produtor Associado: Barbara Keon.

Produtor Supervisor: Sherry Shourdes.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: George Tabori e William Archibald, baseado na peça de Paul Anthelme,

"Our Two Consciences".

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cenários: Edward S. Haworth e George-James Hopkins.

Música: Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf.

Montagem: Rudi Fehr, A. C. E.

Guarda-roupa: Orry-Kelly.

Engenheiro de som: Oliver S. Garretson.

Conselheiro técnico: padre Paul La Couline.

Conselheiro policial: inspetor Oscar Tangvay.

Estúdios: Warner Brothers.

Exteriores: Quebec.

Assistente de Direção: Don Page.

Distribuição: Warner Brothers, 1952, 95 minutos.

Elenco: Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspetor Larrue), Brian Aherne (produtor Willy Robertson), O. E. Hasse (Otto Keller), Dolly Haas (Alma Keller, a mulher), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (padre Millais), Judson Pratt (policial Murphy), Ovila Legare (advogado Vilette) e Gilles Pelletier (padre Benoit).

Dial M for Morder (Disque M para Matar)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1954.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alfred Hitchcock, baseado na peça de Frederick Knott.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C. Rodado em Naturalvision e em 3 D.

Cor: Warner Color.

Cenários: Edward Carrière e George James Hopkins.

Música: Dimitri Tiomkin, dirigida pelo autor.

Guarda-roupa: Moss Mabry.

Engenheiro de Som: Oliver S. Garretson.

Montagem: Rudi Fehr.

Estúdios: Warner Bros.

Distribuição: Warner, 1954, 88 minutos.

Elenco: Ray Milland (Tom Wendice), Grace Nelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Inspetor-chefe Hubbard), Anthony Dawson (o capitão Swan Lesgate), Leo Brito (o narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (William), George Alderson (o detetive), Robin Hughes (um sargento de polícia).

Rear Window (Janela Indiscreta)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: John Michael Hayes, baseado no romance de Cornell Woolrich.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Efeitos Especiais: John P. Fulton.

Cenários: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer e Ray Mayer.

Música: Franz Waxman.

Montagem: George Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de Direção: Herbert Coleman.

Engenheiros de Som: Harry Lindgren e John Cope.

Distribuição: Paramount, 1954, 112 minutos.

Elenco: James Stewart (L. B. Jeffries "Jeff"), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendel Corey (detetive Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (enfermeira Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (a menina coração solitário - Lonely Heart), Ross Bagdasarian (o compositor), Georgine Darcy (a dançarina Mlle Torse), Jesslyn Fax (a escultora), Rand Harper (Honeymooner), Irène Winston (Sra. Thorwald) e Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Granstaff, Havis Davenport, Mile Mahomey, Iphigénie Castiglioni, Sara Berner e Frank Cady.

To Catch a Thief (Ladrão de Casaca)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1955.

Direção: Alfred Hitchcock.

Segunda equipe: Robert Coleman.

Argumento: baseado no romance de David Dodge.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Segunda equipe de Fotografia: Wallace Kelley.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Efeitos Especiais: John P. Fulton.

Processamento de Fotografias: Farciot Edouard, A. S. C.

Cenários: Hal Pereira, Joseph MacMillan Jonson, Sam Comer e Artur

Krams.

Música: Lynn Murray.

Montagem: George Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de Direção: Daniel McCauley.

Engenheiros de Som: Lewis e John Cope.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Côte d'Azur, França.

Distribuição: Paramount, 1955, 97 minutos.

Elenco: Cary Grant (John Robie, o "Gato"), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Bertrani), Jessie Royce Landis (Mrs. Stevens), Brigitte Auber (Danielle Foussard), René Blancard (o comissário Lepic) e John Williams, Georgette Anys, Roland Lesaffre, Jean Hebey, Dominique Davray, Russel Gaige, Marie Stoddard, Frank Chellano, Otto. F. Schulze, Guy de Vestel, Bela Kovacs, John Alderson, Don Me Gowan, W. Willie Davis, Edward Manouk, Jean Martinelli, Martha Bamattre, Aimée Torriaci, Paul "Timy" Newlan, Lewis Charles.

The Trouble with Harry (O Terceiro Tiro)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1956.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: John Michael Hayes, baseado no romance de John Trevor Story.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Efeitos Especiais: John P. Fulton.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Cenários: Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer e Emile Kuri.

Música: Bernard Herrmann.

Canção: "Flaggin' the Train to Tuscaloosa"; letra de Mack David e música de Raymond Scott.

Montagem: Alma Macrorie.

Guarda-roupa: Edith Head.

Estúdios: Paramount e na Nova Inglaterra.

Distribuição: Paramount, 1956, 99 minutos.

Elenco: Edmund Gwenn (capitão Albert Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe, o pintor), Shirley MacLaine (Jennifer, mulher de Harry), Mildred Natwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Tony, o filho de Jennifer), Mildred Dunnock (Mrs. Wiggs), Royal Dano (Alfred Wiggs) e Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolff, Philip Truex, Ernest Curt Bach.

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwite Productions, 1956.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: John Michael Hayes e Angus MacPhail, baseado numa história de

Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Efeitos Especiais: John P. Fulton, A. S. C.

Cenários: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Arthur Krams.

Música: Bernard Herrmann.

Canções: Jay Livingston e Ray Evans: "Whatever Will Be", "We'll Love Again"; cantata "Storm Cloud", de Arthur Benjamin e D. B. Wyndham-Lewis, executada pela London Symphony Orchestra, sob a direção de Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini, A. C. E.

Guarda-roupa: Edith Head.

Engenheiros de Som: Franz Paul e Gene Garvin, Western Electric.

Assistente de Direção: Howard Joslin.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Marrocos.

Distribuição: Paramount, 1956, 120 minutos.

Elenco: James Stewart (doutor Ben MacKenna), Doris Day (Jo), Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Banzie (Sra. Drayton), Bernard Miles (Sr. Drayton), Ralph Truman (inspetor Buchanan),

Mogens Wieth (o embaixador), Alan Mombray (Val Parnell), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (o menino Hank Mackenna), Reggie Nalder (o assassino Rian) e Yves Brainville, Richard Wattis, Alix Talton, Noiel Willman, Caroline Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Betty Baskomb, Patrick Aherne, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth.

The Wrong Man (O Homem Errado)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1957.

Produtor Associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Maxwell Anderson e Angus MacPhail, baseado em “L’histoire Véritable de Christopher Emmanuel Balestrero”, de Maxwell Anderson.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cenários: Paul Sylbert e William L. Kuehl.

Música: Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini.

Assistente de Direção: Daruel J. McCauley.

Estúdios: Warner Bros.

Exteriores: Nova York.

Conselheiros Técnicos: Frank O’Connor (Juiz de Instrução no District Attorney Queens Countym New York).

Engenheiro de Som: Earl Crain Sr.

Distribuição: Warner Bros., 1957, 105 minutos.

Elenco: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero – “Manny”), Vera Miles (Rose, a mulher), Anthony Quayle (O’Connor), Harold S. Stone (tenente Bowers), Charles Cooper (Matthews, um detetive), John Heldabrant (Tomasini), Richard Robbins (Daniel, o réu) e Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurinda Barret, Norma Connolly, Nehemiah Persoff, Lola D’Annunzio, Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber.

Vertigo (Um Corpo que Cai)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado no romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac *"D'entre les Morts"*.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Efeitos Especiais: John Fulton.

Cenários: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Frank McKelvey.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Música: Bernard Herrmann, dirigida por Muir Mathieson.

Montagem: Geroge Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de direção: Daniel McCauley.

Engenheiros de Som: Harold Lewis e Winston Leverett.

Títulos: Saul Bass.

Sequência Especial: "Designed", por John Ferren.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: San Francisco.

Distribuição: Paramount, 1958, 120 minutos.

Elenco: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster e Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges), Henry Jones (o coronel), Tom Elmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (o doutor), e Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.

North by Northwest (Intriga Internacional)

Produção: Alfred Hitchcock, Metro Goldwyn Mayer, 1959.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento Original: Ernest Lehman.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Charles K. Hagedorn.

Efeitos Especiais Fotográficos: A. Arnold Gillespie e Lee Le Blanc.

Cenários: Robert Boyle, William A. Horning, Merril Pyle, Henry Grace

e Frank McKelvey.

Música: Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini.

Títulos desenhados: Saul Bass.

Engenheiro de Som: Frank Milton.

Assistente de Direção: Robert Saunders.

Estúdios: Metro Goldwyn Mayer.

Exteriores: New York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mont
Rushmore),

Dakota do Sul ((National Memorial).

Distribuição: Metro Goldwyn Mayer, 1959, 136 minutos.

Elenco: Cary Grant (Robert Thornhill), Eva Marie-Saint (Eve
Kandall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis
(Clara Thornhill), Leo G. Carroll (o professor), Philip Ober (Lester
Townsend), Joséphine Hutchinson ("Madame Townsend", a
empregada doméstica), Martin Landau (Léonard), Adam Williams
(Valerian), e Carleton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge,
Doreen Lang, Edward Binns, Robert Ellenstein, Les Tremayne,
Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned
Glass, John Berardino, Malcolm; Atterbury.

Psycho (Psicose)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960.

Empresário: Lew Leary.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch.

Diretor de Fotografia: John L. Russel, A. S. C.

Efeitos Fotográficos Especiais: Clarence Champagne.

Cenários: Joseph Hurley, Robert Claworthy e George Milo.

Música: Bernard Herrmann.

Engenheiros de Som: Walden O. Watson e William Russel.

Desenhos dos Títulos: Saul Bass.

Montagem: George Tomasisni.

Assistente de Direção: Hilton A. Green.

Guarda-roupa: Helen Colvig.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Arizona e California.

Distribuição: Paramount, 1960, 109 minutos.

Elenco: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane, irmã de Marion), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (detetive Arbogast), John McIntire (xerife Chambers), Simon Oakland (Dr. Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (o milionário), Pat Hitchcock (Caroline) e Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills.

The Birds (Os Pássaros)

Produção: Universal, 1963.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Argumento: Evan Hunter, baseado na obra de Daphné du Maurier.

Diretor de Fotografia: Robert Burks.

Cor: Technicolor.

Efeitos Especiais: Lawrence A. Hampton.

Conselheiro para a Fotografia: Ub Iwerks.

Diretor de Produção: Norman Deming.

Cenários: Robert Boyle e George Milo.

Conselheiro para o Som: Bernard Herrmann.

Produção e composição do som eletrônico: Remi Gassman e Oskar Sala.

Domesticador de pássaros: Ray Berwick.

Assistente de Direção: James H. Brown.

Assistente de Hitchcock: Peggy Robertson.

Ilustrador: Alfred Witlock.

Genérico: James S. Polak.

Montagem: George Tomasini.

Estúdios: Universal.

Exteriores: Baía de Bodega, Califórnia, São Francisco.

Distribuição: Universal, 1963, 120 minutos.

Elenco: Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Sra. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Briffies (Sra. Bundy),

Charles McGraw (Sebastien Sholes), Ruth McDevitt (Sra. Mac Gruder) e Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John Mc Govern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn.

Marnie (Marnie –confissões de uma ladra)

Produção: Alfred Hitchcock, Universal, 1964.

Produtor: Albert Whitlock.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Jay Presson Allen, baseado no romance de Winston Graham.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Cenários: Robert Boyle e George Milo.

Música: Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini.

Assistente de Direção: James H. Brown.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Engenheiros de Som: Waldon O. Watson e William Green.

Distribuição: Universal, 1964, 120 minutos.

Elenco: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar, mãe de Marnie), Bob Sweeney (o primo Bob), Alan Napier (M. Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon) e Bruce Dern, Henry Berkamn, Edith Evanson, Meg Wyllie.

Torn Curtain (Cortina Rasgada)

Produção: Universal, 1966.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Brian Moore.

Diretor de Fotografia: John F. Warren, A. S. C.

Decorador: Frank Arrigo.

Som: Waldon e William Russell.

Música: John Addison.

Montagem: Bud Hoffmann.

Assistente de Direção: Donald Baer.

Elenco: Paul Newman (professor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condessa Kuchinska), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (Ballerina), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Gunter Strack (professor Karl Manfred), Ludwig Donath (professor Gustav Lindi), David Opatoshu (Sr. Jacobi), Gisela Fisher (Dr. Koska), Mort Mills (Farmer), Carolyn Conwell (a mulher de Farmer), Arthur Gould-Porter (Freddy) e Gloria Gorvin.

Topaz (Topázio)

Produção: Universal.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Produtor Associado: Herbert Coleman.

Argumento: Samuel Taylor, baseado no romance de Léon Uris "Topaz".

Imagens: Jack Hildyard (Technicolor).

Música: Maurice Jarre.

Cenário: John Austin e Henry Busmtead.

Guarda-roupa: Edith Head e Pierre Balmain.

Montagem: William Ziegler.

Som: Waldon O. Watson e Robert R. Bertrand.

Assistentes de Direção: Douglas Green e James Westman.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Conselheiros Técnicos Franceses: J. P. Mathieu e Odette Ferry.

Estúdios: Universal.

Exteriores: Alemanha Occidental, Copenhagen, Nova York, Washington, Paris.

Distribuição (Estados Unidos): Universal.

Saída (Estados Unidos): dezembro de 1969.

Duração: 125 minutos.

Elenco: Frederick Stafford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Verner (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henry

Harre), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Piccard), Ropsco Lee Browne (Philippe Dubois), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Edmond Ryan (McKittreck), Sonja Kolthoff (Mrs. Kusenov), John Van Dreelen (Claude Martin), Don Randolph (Luis Uribe), Roberto Contreras (Munoz), Carlos Rivas (Hernandez), Lewis Charles (Mr. Mendoza), Anna Navarro (Mrs. Mendoza), John Roper (Thomas), George Skaff (René d'Arcy), Roger Til (Jean Chabrier), Sandor Szabo (Emile Redon, Lew Brown (um oficial americano).

Frenzy (Frenesi)

Produção: Universal, 1972.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Produtor associado: Bill Hill.

Diretor de Produção: Brian Burgess.

Argumento: Anthony Shaffer, baseado no romance de Arthur La Bern, *"Goodbye*

Piccadilly, Farewell Leicester Square".

Imagens: Gil Taylor (Technicolor).

Efeitos Especiais: Albert Whitlock.

Música: Ron Goodwin.

Cenários: Sydney Cain e Robert Laing.

Guarda-roupa: Dulce Midwinter.

Montagem: John Jympson.

Som: Peter Handford e Gordon K. McCallum.

Assistente de Direção: Collin Brewer.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Estúdios: Pinewood.

Exteriores: Londres.

Distribuição: Universal (junho de 1972).

Elenco: John Finch (Richard Blaney), Alec McGowen (inspetor Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbara "Babs" Milligan), Vivien Merchant (Sra. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Elsie Randolph (Glad, o empregado do hotel), Rita Webb

(Sra. Rusk), Clive Swift (Johnny Porter), Jean Marsh (a secretária de Brenda), Madge Ryan (Sra. Davison), George Tovey (Sr. Salt), John Boxer (Sir George), Noel Johnson e Gerald Sim (dois clientes do bar), June Ellis (a criada), Bunny May (o "barman"), Robert Keegan (um doente do hospital), Jimmy Gardner (o porteiro do hotel), Michael Bates (o sargento Spearman).

Family Plot (Trama Macabra)

Produção: Universal, 1976.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Diretor de Produção: Ernest Wehmeyer.

Argumento: Ernest Lehman, baseado no romance de Victor Canning "The Rainbird Pattern".

Imagens: Leonard South (Technicolor).

Efeitos Especiais: Albert Whitlock.

Música: John Williams.

Cenários: Henry Bumstead e James Payne.

Guarda-roupa: Edith Head.

Montagem: Terry Williams.

Som: James Alexander e Robert Hoyt.

Assistentes de Direção: Howard Karanjian e Wayne Farlow.

Estúdios: Universal.

Distribuição (Estados Unidos): Universal.

Elenco: Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Andamson), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Ed Lauter (Joseph Maloney), Katherine Helmond (Mrs. Maloney), Warren J. Kemmerlin (Grandison), Edith Atwater (Mrs. Clay), William Prince (o bispo), Nicholas Colasanto (Konstantine), Marge Redmond (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charles Tyner (Wheeler), Alexander Lockwood (o pastor), Martin West (Sanger).

FILMOGRAFIA DE HITCHCOCK²

Number Thirteen, 1922.

* Woman to Woman, 1922.

* The White Shadow, 1923.

* The Passionate Adventure, 1924.

* The Blackguard, 1925.

* The Prude's Fall, 1925.

The Pleasure Garden, 1925.

The Mountain Eagle, 1926.

The Lodger - a story of the London fog (O Pensionista), 1926.

Downhill, 1927.

Easy Virtue, 1927.

The Ring, 1927.

The Farmer's Wife (A Mulher do Lavrador), 1928.

Champagne (versão americana), 1928.

* Champagne (versão alemã), 1928.

Harmony Heaven, 1929.

The Manxman (Pobre Pete), 1929.

Blackmail, 1929.

Elstree Calling, 1930.

Juno and the Paycock, 1930.

Murder! (Assassínio!), 1930.

Mary - Sir John Greift Ein (versão alemã de Murder!), 1930.

The Skin Game, 1931.

Rich and Strange, 1932.

Number Seventeen, 1932.

* Lord Camber's Ladies, 1932.

Waltzes from Vienna, 1933.

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais), 1934.

The Thirty-Nine Steps (Os Trinta e Nove Degraus), 1935.

The Secret Agent (O Agente Secreto), 1936.

Sabotage (Sabotador), 1936.

² Longas-Metragens. Os filmes assinalados com asterisco não foram dirigidos por Hitchcock, embora tenham contado com sua colaboração. (TRUFFAUT, 1987: 263-278).

Young and Innocent (Jovem e Inocente), 1937.

The Lady Vanishes (A Dama Oculta), 1938.

Jamaica Inn, 1939.

Rebecca (Rebeca), 1940.

Foreign Correspondent (Correspondente Estrangeiro), 1940.

Mr. And Mrs. Smith, 1941.

Suspicion (Suspeita), 1941.

Saboteur (Sabotador), 1942.

Shadow of a Doubt (A Sombra de uma Dúvida), 1943.

Lifeboat (Um Barco e Nove destinos), 1943.

Spellbound (Quando Fala o Coração), 1945.

Notorious, 1946.

The Paradine Case, 1947.

Rope (Festim Diabólico), 1948.

Under Capricorn (Sob o Signo de Capricórnio), 1949.

Stage Fright (Pânico nos Bastidores), 1950.

Strangers on a Train (Pacto Sinistro), 1951.

I Confess (Confesso), 1952.

Dial M for Murder (Disque M para Matar), 1954.

Rear Window (Janela Indiscreta), 1954.

To Catch a Thief (Ladrão de Casaca), 1955.

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia DeMais), 1955.

The Trouble with Harry (O Terceiro Tiro), 1956.

The Wrong Man (O Homem Errado), 1957.

Vertigo (Um Corpo que Cai), 1958.

North by Northwest (Intriga Internacional), 1959.

Psycho (Psicose), 1960.

The Birds (Os Pássaros), 1963.

Marnie (Marnie, Confissões de uma Ladra), 1964.

Torn Curtain (Cortina Rasgada), 1966.

Topaz (Topázio), 1969.

Frenzy (Frenesi), 1972.

Family Plot (Trama Macabra), 1976.