

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Laís Bravo Serra

O Imaginário e Poética visual no cinema de Alfred Hitchcock

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa

Rio de Janeiro,
Abril de 2024



Laís Bravo Serra

O Imaginário e Poética visual no cinema de Alfred Hitchcock

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa
Orientador Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Profa. Dra. Izabel Maria de Oliveira
Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva
Departamento de Cinema, Vídeo e Comunicação
IACS - UFF

Profa. Dra. Elizabeth Motta Jacob
Departamento de Belas Artes
EBA – UFRJ Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
15 de Abril de 2024

Ficha Catalográfica

Serra, Laís Bravo

O imaginário e poética visual no cinema de Alfred Hitchcock / Laís Bravo Serra ; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2024.
236 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2024.
Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Alfred Hitchcock. 3. Cinema. 4. Imaginário. 5. Estética. 6. Preto-e-Branco. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Láis Bravo Serra

Doutoranda no programa de Artes e Design (PUC-Rio), mestra em Artes da Cena (UFRJ), pós-graduada em Comunicação de Moda (IED -Barcelona/ES), graduada em Design de Moda (PUC-Rio). Com percurso multidisciplinar, atuou nas áreas de cinema (figurino, direção de arte, edição e direção), moda e artes plásticas, abarcando tais áreas dentro do percurso de pesquisa acadêmica. Com interesse em estética do filme em variados aspectos, especialmente a direção de artes, articulando reflexões para com o campo da fenomenologia do imaginário e simbolismos junguianos na expressão cultural e artística de um artista e da esfera coletiva.

Dedico este trabalho a todos os pesquisadores e artistas brasileiros, estejam estes no início dessa jornada, ou há em anos de percurso. A todos nós, que sabemos dos desafios, dificuldades e encantamentos de tal prática e processo, mas seguimos acreditando no poder da criatividade, cultura e conhecimento em sua variedade, profundidade e transformações propiciadas à humanidade.

Agradecimentos

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e especialmente ao artista e professor Dr. Carlos Eduardo Felix da Costa, orientador dessa tese. Por toda generosidade, incentivo, paciência, companheirismo e confiança em mim desde a apresentação da proposta deste projeto. Por acreditar em meus processos, idéias, engrandecendo e amadurecendo minhas percepções enquanto artista e pesquisadora. Enorme honra e gratidão ter compartilhado essa profunda jornada ao longo dos últimos quatro anos e receber ilustre mentoria.

Agradeço aos professores Doutores da banca avaliadora, Elizabeth Motta Jacob, Antônio Amancio, Frederico Coelho, Izabel Maria de Oliveira, Julieta Sobral e Rafaela Sarinho, e ao colega da área de estudos de cinema, diretor e curador da Cinemateca do Rio de Janeiro, Hernani Heffner. Ao interesse neste trabalho, a disposição de tempo e transmissão de seus conhecimentos.

E agradeço, como todos os dias de minha vida, ao suporte de minha família, meus pais, Lúcia Bravo e Antônio Serra, minha irmã, Clara Bravo, e minhas avós, Aurelina, Ophelia e Dalva Pereira, por me ensinarem que sonhos viram realidade; e muitas vezes, essas são filmes.

O essencial é emocionar o público, e a emoção nasce de como se conta a história, de como se justapõe as sequências. Portanto, tenho a impressão de ser um maestro, para quem um toque de trombeta corresponde a um close-up, e um plano ao longe, sugere toda uma orquestra que toca em surdina; diante de belas paisagens, e utilizando cores e luzes, sou como pintor.

(Alfred Hitchcock 1983)

Resumo

Ugttc." Nc"u" Dtcxq=" f c" Equv." Ectmqu" Gf wctf q" Hgrkz0' Q"Io ci lp^a tk" g"
Pq² vlec visual' f q' elpgo c' f g' Cilt gf 'J ksj eqen0' Tk" f g' Lcpgtq."42460'
236r0' Tese de Doutoradoó" Fgr ctvo gpvq" f g" Ctvgu" g" Fguki p."
Rqpvdifek" Wpkxgtuk cf g Ecw»dec' f q' Tk" f g' Lcpgtq0

Esta é uma pesquisa sobre a obra do cineasta Alfred Hitchcock em um viés estético, a qual dividimos em duas fases, uma preto-e-branco e a outra colorido do seu cinema. Através das teorias cinematográficas, em confluência com as do imaginário fenomenológico, investigamos os simbolismos presentes nas imagens e histórias, suas leitmotifs enquanto uma poética criativa desse diretor.

Palavras-Chave: Alfred Hitchcock; Cinema; Imaginário; Estética; Preto-e-Branco; Colorido.

Abstract

*Serra, Laís Bravo; da Costa, Carlos Eduardo Felix. **The Imaginary and visual Poetics in Alfred Hitchcock's cinema.** Rio de Janeiro, 2024. 236p. Tese s of Doctore Degree – Arts and Design Departament, Católica do Rio de Janeiro.*

This is a research into the work of filmmaker Alfred Hitchcock in an aesthetic journey, which we divide into two phases, one black-and-white and the other colored, of his cinema. Through cinematographic theories, in confluence with the phenomenological imaginary, we investigate the symbolisms present in the images and stories, their leitmotifs as a creative poetics of this director.

Keywords: *Alfred Hitchcock; Movie theater; Imaginary; Aesthetics; Black and white; Colorful.*

Sumário

Introdução	1
Parte I - Sobre Alfred Hitchcock e as Teorias do Imaginário	19
Capítulo 1 - Alfred Hitchcock “Apresenta”	19
1.1 - Principais traços e elementos da obra de Alfred Hitchcock.....	28
1.2 - O Inquilino Sinistro: primeiras marcas da poética de Hitchcock.....	35
Capítulo 2 - Imaginário, Poética e Hitchcock	46
2.1 - Imaginário e o Cinema.....	54
2.2 - Imaginário e o Cinema de Hitchcock.....	61
Parte II - A Poética cinematográfica de Alfred Hitchcock	69
Capítulo 3 - O imaginário do cinema preto-e-branco de Hitchcock	66
3.1 - <i>Spellbound</i> : Quando fala o Coração	78
3.2 - <i>Rebecca</i> : A Mulher Inesquecível.....	92
Capítulo 4 - O imaginário do cinema colorido de Hitchcock	111
4.1 - <i>Rope</i> : Festim Diabólico.....	119
4.2 - <i>Rear Window</i> : Janela Indiscreta.....	133
Considerações Finais	161
Apêndice.....	169
Bibliografia.....	220

Introdução

Este trabalho se propõe à investigação da obra de Alfred Hitchcock, consagrado cineasta inglês que fez grande parte de sua carreira na indústria hollywoodiana. Para isso a pesquisa se dedica a estudos e análises estéticas de seus filmes, pautados em uma metodologia da teoria do cinema, artes e imaginário fenomenológico. Essas áreas de prática e conhecimento são, em minha jornada, partes extremamente pessoais, que me acompanharam ao longo da vida, bem como o cinema de Hitchcock. Tudo que estamos propondo conta com um interesse pessoal, buscando compreender melhor a relação entre nosso interior e suas expressões externas, mais especificamente, enquanto arte e filmes. Acreditamos que as imagens carregam em si marcas de nosso psiquismo, contendo símbolos, arquétipos, dando formas a dinâmicas do inconsciente. E, considerando um cineasta como o eleito, encontramos produções que, além de nos demonstrar essas marcas, se propagam até a atualidade, inspirando, emocionando, ensinando sobre a fabricação de um filme.

Para a *Introdução*, adotaremos linguagem em primeira pessoa, dado que estaremos expondo nossas motivações e intenções com o presente trabalho. Como ficará evidente, essa liberdade foi tomada devido ao conjunto temático que trago para a investigação, envolvendo o imaginário, subjetividade, e a escolha do objeto de estudo. Alfred Hitchcock, assim como as artes e o cinema, existem em minha história antes mesmo de eu nascer. Minha mãe, formada em Comunicação Social, e meu pai, em Filosofia, se conheceram na faculdade de Cinema. Ele ministrando classes de Estética, e ela, aluna que, em seguida, se tornou professora no mesmo local. Tanto os livros e VHS em casa, até os espaços universitários, com as câmeras, estúdios, equipamentos de som e computadores, são elementos físicos e atmosféricos de minha infância, da imanência da “sétima arte” no ethos familiar.

Meu envolvimento com o campo das artes e da cultura iniciou desde muito cedo, havendo incentivo a me relacionar com materiais de pintura, desenho, peças de teatro, realização de vídeos caseiros e literatura infantojuvenil. Quando chegou

o momento da preferência universitária, já tinha experiências extracurriculares suficientes para saber que a área seria de Humanas, mas o design realmente foi uma surpresa. O profundo desejo de estudar Cinema era algo que me voltava ao curso de Comunicação Social, mas, por obras da vida, me encaminhei para cursar Moda na PUC-Rio; escolha da qual nunca me arrependi. Embora o audiovisual tenha se mantido um interesse constante, o curso de Design me ampliou os horizontes em termos de comunicação visual, confecção de produtos e intimidade com programas gráficos, ensinamentos que me deram diferenciais.

Após concluir a graduação, trabalhei com moda, figurino, como *videomaker*, e realizei a especialização em Marketing e Comunicação de Moda no IED Barcelona antes de adentrar oficialmente nos estudos de cinema. Pois foi em 2016 que alterei o rumo de tudo, ao aplicar para o mestrado de Artes da Cena na UFRJ, começando uma nova fase de relação com as artes, agora voltada para o conhecimento teórico e a produção de novos pensamentos científicos para a cultura e a sociedade. Todos os cruzamentos da vida parecem ir formando uma teia inseparável de experiências e sentimentos que constroem tudo que somos, nada é completamente imparcial. Por isso, para mim, todo trabalho envolve paixão e uma curiosidade insaciável sobre o assunto.

No mestrado, esse interesse era aprender sobre o cinema, especialmente a parte estética, recaindo na pesquisa sobre a obra de Sofia Coppola e a direção de arte. Contudo, como já dito, houve o feliz encontro com a fenomenologia do imaginário – que trouxe um estudo paralelo relativo à nossa mente, psique e metafísica, para dentro da pesquisa. Descobri como filósofos, epistemólogos e sociólogos creditam à imaginação mais do que o usual na cultura ocidental das heranças positivista e cientificista. Ora, se estamos falando de artes, potência criativa pura, me tocou como ambos os assuntos – da ciência e da imaginação –deveriam realmente dialogar. Tratamos de obras, produtos, objetos, pinturas, as quais são partes de nosso universo físico, mas, para sua existência, algo anterior tocou e inspirou toda uma sociedade.

Esses questionamentos acompanharam os dois anos de produção da dissertação. Assim, na continuidade de tal investigação, retornei ao mestre Alfred Hitchcock. Seu título não é à toa, nem para mim, nem para meu pai – forte incentivador de minha admiração por este cineasta –, nem para a História do Cinema. Hitchcock foi responsável por inovações em seu tempo, articulando um profundo movimento de acesso à sensibilidade a praticamente qualquer público. Seus filmes conseguiram tratar de questões temerosas da vida humana, mas sem perder o que também há de belo nessas travessias: as aventuras, os mistérios desvendados, a vitória do bem, o amor. Com seu senso de humor inglês, Hitchcock foi capaz de reverter o peso em leveza, as trevas em ironia, sabendo falar sério quando necessário. Detinha profundo conhecimento técnico da arte do cinema, conseguindo gerenciar suas equipes com clareza e assertividade.

Cada filme estava pronto antes de começar a ser rodado; porém, havendo espaço para os improvisos e a espontaneidade de tudo que é criativo. O impacto de sua obra possui tanta magnitude, que ultrapassou seu próprio tempo. Houve fases de “artista incompreendido” até de “mestre do suspense”, e qualquer período de menor aceitação acabou por ser irrelevante no que tange à História do Cinema. Seus trabalhos foram inaugurais para o sentido de arte dentro da indústria de Hollywood, condição que até então encontrava-se exclusiva para cineastas independentes. Hitchcock foi reconhecido como um verdadeiro artista, ainda que pertencendo ao meio de produção de massa.

Em tal aspecto, esse fator conjecturou-se a tudo mais que questionava sobre o fabricar, a capacidade de manifestar algo, vindo tanto de uma prática individual, quanto no sentido coletivo, de um grupo, cultura, sociedade. Embora as obras de artes tenham sido analisadas durante séculos, pensadas de tantas diversas maneiras, o potencial simbólico é o que mais evoca a atenção; indagando o porquê de certas produções, seja qual for sua natureza, perpetuem por tanto tempo e se fixarem, como veremos, no imaginário coletivo. Assim, ao longo do meu estudo, fui descobrindo

autores que abordam a imaginação e a criatividade por tais vieses, que defendem uma importância ativa de nossas fantasias e onirismo nas questões materiais da vida.

Dessa maneira, Hitchcock possui elementos relativos ao domínio completo da arte do cinema, assim como trazem elementos relativos aos dinamismos psíquicos humanos atemporais. Esses elementos dizem respeito tanto aos conflitos propostos em sua narrativa, quanto das formas visuais, as cores, personagens, dentre outros que serão apresentados. Como um mito ou uma pintura canônica, podemos compreender na obra de Hitchcock um exemplo ímpar da produção do imaginário em ação. Agradeço a colaboração de todos que compartilharam deste campo de visão que estou prestes a apresentar, desbravando uma cultura pautada em excesso no tangível, dando vazão às esferas da sensibilidade e do invisível. Aos que me mostraram como uma forma adere a uma essência poética, e aos que hoje me apoiam a continuar, como familiares, amigos e orientador.

A proposta desta pesquisa é estudar a obra do cineasta inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), cujo processo criativo e projetual de um filme se mostrou como material rico às análises e considerações sobre o imaginário. Além do interesse pessoal, isso se deu por vermos tais filmes como produtos com uma marca poética, ou seja, existem padrões, constâncias, nas narrativas, temáticas, imagens, que demonstram uma espécie de “marca” própria de um artista. A noção de cinema autoral seria a melhor definição aqui, e, dada a sua complexidade (uma vez que o cinema é uma arte coletiva), iremos desenvolver e explicar o modo como ela será utilizada. Todavia, para compreendermos um conjunto de trabalhos enquanto expressão de uma poética, precisamos considerar as *leitmotivs*³⁵ que se apresentam, tendo Hitchcock como denominador comum a todos.

35 Uma *Leitmotiv* (em inglês, *Leitmotif*) é um motivo que se repete como fio condutor dentro de um repertório originalmente da arte musical, estendendo-se, contudo, a um conceito mais amplo aos outros campos da arte. No caso desta tese, usaremos a palavra escrita em português, “leitmotiv”, por ser como aparece na obra traduzida de Gilbert Durand. Tal ideia aplicada nesta tese define-se em relação aos temas recorrentes na obra de Alfred Hitchcock, desde as narrativas, as histórias, personagens, mas igualmente objetos, símbolos e arquétipos do imaginário.

Por vias estéticas, visamos investigar a construção da representação visual em suas cores, formas, espaços, personagens e caracterizações, enquanto manifestações da imaginação humana. Pensando nessas imagens cinematográficas em sua composição visual, um quadro construindo uma cena que possui algo sendo comunicado, encontramos o diálogo com o campo do design. Além do quesito das formas, cores, cenários, personas e demais elementos que, em seu conjunto, passam a constituir um significado intencional, o próprio processo projetual estimula essa ponte dialética entre ambas as áreas. E se, por um lado, existe esse aspecto da intenção, pois o conceito e a mensagem a ser transmitida devem ser claros ao consumidor/espectador; por outro, encontramos as manifestações dos fundos imaginários. Portanto, duas perguntas que nos moveram inicialmente foram:

- Como nossos fundos psíquicos – coletivos e individuais – se expressam em um produto de arte?

- Por quê algumas obras se mantêm tocando os espectadores, passadas tantas gerações e alteradas as preferências dos públicos e os padrões da indústria audiovisual e dos autores?

Um *plano* ou *quadro* fílmico se dispõe com elementos diegéticos que comunicam algo, ao mesmo tempo em que, para nós, mobilizam os fundos psíquicos do imaginário – tanto ao espectador, como são projeções do universo interior do artista e de contextos coletivos. O imaginário fenomenológico envolve o conjunto coletivo e individual; entretanto, nos fundos psíquicos humanos, todos detêm núcleos primitivos. Tal palavra deve ser por nós esclarecida, devido à imprescindibilidade do fundamento de seu uso nesta tese. O termo “primitivo” em nosso contexto representa a dinâmica e a atuação do imaginário enquanto espaço mental e psicológico de certa “inocência”, ou seja, similar à de um recém-nascido, cujos impulsos atuam livremente e por instintos. Conforme apresentado

por E. H. Gombrich em sua explicação quanto a povos antigos, temos que:

(...) Chamamos a esses povos “primitivos”, não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensar, com frequência, são mais complicados do que os nossos –, mas por estarem mais próximos do estado em que, num dado momento, emergiu a humanidade. (Gombrich, 1999, pág. 39)

Essa analogia realizada entre um estado psicológico nascente do humano como uma criança quer dizer aqui a ausência de tantas influências, como a semiologia já detém. Escolhas deliberadas, signos eleitos culturalmente, demarcações sociais, e outras camadas mais que vêm nos influenciar em caráter e personalidade estariam no “estado primitivo” mais puras, em um contato direto com a natureza e as funções orgânicas de nossa biologia. Conforme Gaston Bachelard evoca em sua obra, o próprio devaneio, partido de onde a imaginação fenomenológica emerge, promove imagens nascentes, como uma ontologia direta. Tal como assinala Gilbert Durand:

O plano primitivo da expressão, de que o símbolo imaginário é a face psicológica, é o vínculo afetivo-representativo que liga um locutor e um alocutário e que os gramáticos chamam “o plano locutório” ou interjetivo, plano em que se situa – como a psicologia genética o confirma – a linguagem da criança. (Durand, 2012, p. 31).

Aos usos que se apresentam neste trabalho, palavras como “primitivo”, mas também outras, tal qual “essência” e “raízes”, fundamentam-se, assim, no pressuposto dessa corrente teórica, e não em uma localização histórico-social remetendo a um estado subdesenvolvido do ser humano e sua cultura. Buscaremos por isso, estar constantemente diferenciando as ações práticas de tecnologia e criatividade aplicadas, daquelas que incorporamos como análises do imaginário poético. O que as imagens nos dão e o processo técnico de fabricação dessas.

Partindo de tal contexto, temos que projetos visuais possuem uma estrutura consciente, escolhas conforme as demandas comerciais e de códigos vinculados ao respectivo meio, mas, nisso, uma camada anterior está constantemente ativa e merece atenção e legitimação. O sentido “primitivo” diz respeito à parte da psique que é mais próxima de nossas ligações cosmológicas, uterinas, sentidos como o medo da morte, a luta com o tempo, e como isso se manifesta até a atualidade de modo renovado conforme a sociedade. Entendemos que todas as produções humanas carregam isso, mesmo quando criadas para um meio industrial, sendo que, na esfera

das artes e design, temos imagens simbólicas e narrativas capazes de nos servir com mais propriedade, pois localizam-se no limiar entre consciente e inconsciente.

O cinema se torna objeto de estudos por exibir esses fundos imaginários de modo estruturado e sensível. Através de imagens verossimilhantes à realidade humana, um filme se faz como um duplo, um reflexo psicológico das narrativas internas mentais e emocionais de sujeitos e sociedades. Contudo, cabe esclarecer que por “verossimilhança” entendemos não se tratar de uma réplica, mas de um conjunto de formas e regras semelhantes à realidade humana. Para isso, adotamos a definição de Jacques Aumont, na qual:

(...) O respeito do verossímil impõe inventar uma ficção e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de realidade. A verossimilhança distingue-se de várias outras noções dramáticas: o verdadeiro, o possível, o necessário, o racional, o real. Assim, para Aristóteles, "a tarefa própria do poeta não é contar coisas que realmente aconteceram, e sim contar o que poderia acontecer. Os acontecimentos são possíveis conforme a verossimilhança e a necessidade" – é o que distingue a poesia da história (Aumont, 2006, p. 296).

Produtos assim são relevantes por articularem elementos dinamizadores desses fundos da imaginação, representando conflitos e representações atemporais, e, por isso, acreditamos que se propagam tão fortemente em uma cultura e nas gerações seguintes. E, havendo essa verossimilhança, a relação de proximidade em caráter afetivo e lógico nos facilita no relacionamento com as questões de moralidade, desejos, medos etc.

A fenomenologia do imaginário, tal como concebida por Bachelard, corrente teórica que utilizaremos, coloca que a psique humana carrega fundos primitivos coletivos (Jung; Durand). Embora estes apareçam expressos em formas distintas a cada contexto (tempo-espço, sociedade, cultura), a essência comunicada é a mesma. Com os filmes de Hitchcock em uma análise estética, buscaremos compreender como ele dirigiu a construção de símbolos que se tornaram marcantes no meio artístico-cultural ocidental.

O problema identificado é relativo à relevância atribuída à imaginação humana em sua função dentro da cultura e sociedade, enquanto método investigativo de uma obra, explorando, especialmente, o meio artístico-industrial. A legitimação de tudo que é prático, visível e manifesto predomina de modo a negligenciar a relevância

dos aspectos subjetivos, dos sonhos, da criatividade como sendo algo secundário. O imaginário é atualmente sinônimo de “fictício”, “irrealidade” e fabulações, ainda que exista uma relação entre “imaginação” e “criação”, argumentamos que tal função mental possui um papel ativo na constituição cultural.

No cinema, essa investigação ganha espaço, uma vez que essa arte se faz através da captura de imagens do “mundo real”, reconfiguradas em um universo próprio, único e lúdico. Mesmo em filmes que se propõem “realistas” ou documentais, o audiovisual narra um ponto de vista, atribuindo significados para elementos que conformam nosso dia a dia. No caso de uma filmografia como a de Hitchcock, em que se trabalha o cinema narrativo comercial, os debates relativos à moral, os romances, aventuras, ética, política, o erótico e a criminalidade aparecem de modo a atrair a aderência do espectador não só como uma relação de “entretenimento”, mas também de sentido profundo dos grandes questionamentos humanos sobre a vida.

Em tal aspecto, trazemos as noções de imaginário, propondo um método de investigação e análise do produto artístico. Identificamos nas narrativas e imagens poéticas manifestações de experiências primitivas presentes na psique, que se renovam em seus códigos e formas ao longo do tempo. Ainda que mudem as tecnologias, histórias, moda, personagens, os conflitos, dramas e arquétipos se revelam com a mesma essência de significado. Conforme posto pelo sociólogo francês Michel Maffesoli:

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora (Maffesoli, 2001, pág. 76).

Dentro da tradição racionalista e realista, a importância dos fundos psíquicos, do onirismo e da imaginação foi posta como algo secundário em prol dos “fatos” da realidade. Os aspectos interiores, que são invisíveis no mundo exterior, tornaram-se equivalentes à “irrealidade”, fantasias sem utilidades práticas na vida cotidiana. Apesar de haver uma ligação dada (senso comum) entre “imaginação” e “criatividade” no que tange à área das artes, a própria função das obras enseja debates complexos, que problematizam os produtos dentro do cenário do capital.

Como coloca Jung sobre a mente humana, existe o aspecto consciente, que nos dá a razão e as ações; todavia, este compartilha “espaço” com o inconsciente, o qual desconhecemos de modo racional, e que “(...) sem percebermos, influencia a maneira por que vamos reagir a pessoas e fatos” (Jung, 1964, p. 34). Logo, identificamos que é necessário incorporar os estudos do imaginário no campo das artes e culturas em sentido da pesquisa científica, uma vez que são correlações diretas importantes para a compreensão mais completa do todo.

Nosso objeto de estudo recai sobre a obra do diretor Alfred Hitchcock, considerando sua filmografia completa enquanto corpus significativo para o meio cultural. Embora estejamos tratando de um diretor europeu que fez carreira nos Estados Unidos, seus filmes tiveram impacto na cultura de massa ocidental. O cinema, sendo meio artístico de massa, carrega o sentido do imaginário coletivo que estamos aqui abordando, incorporando tanto os fundos primitivos (Durand; Morin; Jung) como os contemporâneos do momento realizado. Logo, uma obra como a de Hitchcock, que detém em sua poética fortes elementos simbólicos na narrativa, estética e direção de arte, nos dá um objeto digno para realização da tarefa a que nos propomos.

Visto isso, nossa questão norteadora permeia sobre como os fundos inconscientes da psique humana atuam diretamente sobre as expressões e produções manifestas no mundo formal. Existe uma reversibilidade entre ‘a mente’ e o meio, na qual a corrente fenomenológica do imaginário considera que, previamente ao universo externo, se cria pela imaginação. Conseqüentemente, o meio vivenciado perpetua diversas ideias que retornam à imaginação e são reformuladas em novas formas, códigos e modos de estruturar a cultura/sociedade. Um filme, objetos, imagens, arquitetura, dentre as demais produções humanas, podem ser compreendidas como expressões do imaginário, nas quais é possível a investigação do seu sentido ontológico, ou da dinâmica que está ativa ali. Esse espelhamento entre imaginário e imagem formal é fundamental para compreendermos questões que nos cercam contemporaneamente, e considerar questões mais profundas inseridas nas estruturas humanas para além do momento presente.

Trata-se do reconhecimento do aspecto impalpável dessa aura que é o imaginário. Este encarna uma complexidade transversal. Atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente

é inconciliável. Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. O imaginário tudo contamina. Mostrei em meu livro *A Transfiguração do político como a passagem da convicção à sedução implica a metamorfose da política* (Maffesoli, 2001, p. 78).

Tomando a declaração de Maffesoli, realizaremos o enfoque sobre as imagens cinematográficas, tomando-as como um duplo da realidade contaminadas pelo onirismo do inconsciente. O cinema é visto aqui como uma conjunção de elementos formais cotidianos (paisagens, objetos, sons, pessoas, vestuários etc.) com a projeção da imaginação coletiva e pessoal de um artista. Ainda que nossa análise se estenda para outros produtos artísticos, acreditamos que um filme narrativo apresenta um objeto de investigação rico, justamente por sua verossimilhança à experiência de vida cotidiana humana.

Os estudos do teórico Edgar Morin sobre “o cinema e o imaginário” partem de sua pesquisa sobre “o homem e a morte”, identificando relações da mente subconsciente com as projeções realizadas no mundo exterior. Segundo o autor:

Qual é sua relação com a realidade externa, sabendo que o que caracteriza o *homo*, não é tanto o fato de ser *faber*, fabricante de ferramentas; *sapiens*, racional e ‘realista’; mas sim o fato de ser também *demens*, produtor de fantasias, mitos, ideologias, magias? (Morin, 2014, pág. 12).

Com tais indagações, compartilhamos o pensamento de que o cinema seria, então, um produto que exhibe este “duplo mistério (...) da realidade imaginária do cinema e o da realidade imaginária do homem” (Op. Cit., pág. 12-13). Nessa esteira, autores da linha de Jung e do imaginário vêm em nosso auxílio. Como temos a questão dialética entre cinema e mente humana, edificamos essa ponte por meio dos símbolos e simbolismos que expressam, de algum modo, esse estado nascente das ideias. A escritora Aniela Jaffé³⁵ escreve:

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial (Jaffé, 1964, pág. 232).

35 Aniela Jaffé é uma das colaboradoras na obra de Jung “O Homem e seus símbolos” (1964).

Dado que nosso objeto de estudo é a arte do filme, devemos aqui elaborar as interseções relativas ao estado da arte e a noção de “imagem” de um modo geral. Como já postulamos até então, compreenderemos a imagem como uma espécie de entroncamento entre o real e imaginário. E conforme Morin coloca:

(...) O cinema, como toda figuração (pintura, desenho), é uma imagem da imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor que a foto, é uma imagem animada, ou seja, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. (...) Num certo sentido, tudo gira em torno da imagem, porque a imagem não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário (Morin, 2014, pág. 14).

A investigação sobre as imagens se faz no sentido do que expressam em sua configuração formal, ou seja, o espaço representado (bi ou tridimensional) e elementos em seu interior: objetos, dimensões, cores, formas, a composição do quadro etc. Os estudos desses campos de investigação incorporam a compreensão da imagem enquanto elaboração do sujeito ou coletividade, ou seja, o produto em si, como também os aspectos inconscientes que atuam na sua concepção. Logo, o conceito de símbolo estará sendo visto conforme abordado por Jung, Durand, Bachelard, e como uma imagem estética: cinema, design, arte. Conforme nossa hipótese, as imagens carregam suas intenções de significados conscientes, mas também inconscientes, sendo este um dinamismo mais primitivo, que se atualiza conforme as inovações tecnológicas, culturais, sociais, econômicas etc. de cada período.

Nosso objetivo geral é estudar a poética de Alfred Hitchcock na parte de sua expressividade visual, utilizando, para isso, uma metodologia dialética entre as áreas das artes (cinema e comunicação visual deste) como imaginário. Ao realizar este estudo, propomos eleger no próximo momento da pesquisa dois filmes principais, e, assim, poder analisá-los com a finalidade de demonstrar como a arte, ainda que industrial, detém fundos da imaginação e inconsciente coletivo. O sentido que atribuímos aos simbolismos permeiam tanto o junguiano (inconsciente coletivo) como os de Gaston Bachelard (a poética do espaço e a metapoética do imaginário) e de Gilbert Durand (as estruturas antropológicas do imaginário). Visamos a investigar as relações entre cinema e imaginário através da construção das imagens fílmicas de Alfred Hitchcock.

Ademais, com a obra de Edgar Morin, “O cinema ou o homem imaginário” (2014), encontramos esses simbolismos traduzidos dentro dos estudos próprios do cinema, interpretando a presença de objetos, posicionamentos de planos, trilha sonora e outros. A partir daí, os principais elementos identificados na filmografia de Hitchcock serão analisados em seu sentido formal da imagem dentro do universo fictício da obra específica como em seu conjunto fílmico.

Já em específico, nossos objetivos são:

- Apresentar Alfred Hitchcock e breve biografia do diretor;
- Revisar a Filmografia de Alfred Hitchcock que conforma seu conjunto de obra;
- Apresentar os autores e teorias principais, utilizadas como método e percurso de pesquisa;
- Mapear principais elementos estéticos que revelam as dinâmicas do imaginário e poética de Alfred Hitchcock;
- Construir uma primeira análise do estilo hitchcockiano geral através da teoria cinematográfica em diálogo com o imaginário;
- Analisar as obras conforme as questões norteadoras, sendo duas as principais eleitas para cada capítulo; ou seja, duas para o preto-e-branco, e duas para o colorido.

A relevância educacional de nossa pesquisa se dá enquanto compreensão da imaginação e da criatividade, as quais são essenciais aos campos das artes e do design. Dentro desses estudos, compreendemos a função dinâmica do imaginário como ato que cria; logo, um produto artístico e industrial dialogando com o meio cultural, social e econômico em sentido prático, como também subjetivo. Compreender mais a fundo tais atividades mentais auxilia a fomentar tais capacidades criativas para além do pragmatismo, além de validá-las como saúde psicológica, coletiva e individual.

A relevância social dialoga com a educacional, pois, ao legitimar uma obra de arte e um produto industrial – ainda que esses não se equivalham –, amplia-se a perspectiva para com objetos culturais dentro da sociedade, campo econômico e político, uma vez que tais produtos existem como um resultado não somente de um dado contexto, mas dispõem da criação e aceitação da população por conta de estruturas “invisíveis”, mas ativas e existentes, como trata Jung, Durand, Morin, e autores com os quais trabalharemos.

A relevância educacional de nossa pesquisa se dá enquanto compreensão da imaginação e da criatividade, as quais são essenciais aos campos das artes e do design. Dentro desses estudos, compreendemos a função dinâmica do imaginário como ato que cria; logo, um produto artístico e industrial dialogando com o meio cultural, social e econômico em sentido prático, como também subjetivo. Compreender mais a fundo tais atividades mentais auxilia a fomentar tais capacidades criativas para além do pragmatismo, além de validá-las como saúde psicológica, coletiva e individual.

A relevância social dialoga com a educacional, pois, ao legitimar uma obra de arte e um produto industrial – ainda que esses não se equivalham –, amplia-se a perspectiva para com objetos culturais dentro da sociedade, campo econômico e político, uma vez que tais produtos existem como um resultado não somente de um dado contexto, mas dispõem da criação e aceitação da população por conta de estruturas “invisíveis”, mas ativas e existentes, como trata Jung, Durand, Morin, e autores com os quais trabalharemos.

Para o meio acadêmico, a relevância concerne em investigar o imaginário refletido em imagens cinematográficas – que se desdobram em peças de arte contemporânea. Assim, estamos dando espaço para fomentar reflexões relativas ao cunho educacional e social. A partir da pesquisa científica, encontramos terreno para nossa investigação, buscando consistência teórica e análises das formas construídas por artistas industriais, como as de Alfred Hitchcock.

Nossa pesquisa é, antes, investigativa, detendo formalmente o método exploratório qualitativo sobre a filmografia e bibliografia do cinema de Alfred Hitchcock e seu imaginário. Assumiremos uma perspectiva dialética com a obra sob análise, utilizando como principal base bibliográfica dele o livro canônico *Hitchcock-Truffaut* (2004), no qual é transcrita uma longa entrevista realizada por François Truffaut a Alfred Hitchcock. Nessa obra, todos os filmes dos quais nosso cineasta participou e oficialmente dirigiu são abordados, havendo momentos da conversa sobre sua vida, suas técnicas, seus pensamentos quanto ao cinema e muito mais. Por isso, nosso material tornou-se algo íntimo, como uma cartografia de sua arte, ora aprofundando reflexões mais pontuais, ora gerando panoramas mais gerais de seu imaginário.

Como referência teórica, nos utilizamos dos autores Jacques Aumont e David Bordwell para o cinema, Gilbert Durand e Gaston Bachelard para o imaginário, contando com outros autores mais no que tange a outros debates. No decorrer de nossa fala, traçamos paralelos com campos da arte e suas teorias, nos utilizando de autores como Philippe Dubois, Ernest Gombrich, Roland Barthes, e materiais voltados para assuntos específicos, como o Gótico, a Teoria das Cores, entre outros mais. Em paralelo, o material principal evidentemente se deu na filmografia de nosso mestre do suspense, gerando um estudo a partir de sua obra completa. Ainda que nem todos os seus filmes apareçam na escrita, revisitamos todos eles para um reconhecimento de seus padrões, estilos, linguagens, desde sua fase inicial como desenhista de cartelas, passando pelo primeiro que tem seu nome nos créditos em 1922, até seu último, realizado em 1972.

Com isso em mente, dividimos esta tese em duas partes, a *Parte I – Alfred Hitchcock e as teorias do imaginário* e a *Parte II – A poética cinematográfica de Alfred Hitchcock*. Na primeira, começamos com o *Capítulo 1 – Alfred Hitchcock Apresenta*, uma homenagem ao título de seu programa de televisão, onde introduzimos sobre sua vida e carreira, demonstrando seu percurso até o cinema e contextos que o influenciaram no sentido criativo. Nele, realizamos uma primeira análise do filme *O Inquilino Sinistro* (1927), pois este é o filme considerado, pelo próprio inclusive, o primeiro de marca “hitchcockiana”. Embora nas produções anteriores tenham características que seguirão presentes em sua obra; neste, Hitchcock diz ter sido o momento em que pôde, de fato, colocar em prática sua criatividade, técnicas e aprendizados à sua maneira.

Em seguida, passamos para o *Capítulo 2 – O Imaginário, Cinema e Hitchcock*, expondo sobre a teoria do imaginário que utilizaremos, o uso que existe deste termo no cinema, e como estaremos desenvolvendo-o quanto à obra de Hitchcock. Esse campo necessita de um espaço próprio devido a suas múltiplas designações: no propício modo que utilizaremos há diferenças. No imaginário fenomenológico, vindo da corrente de Gaston Bachelard, por vias de Jung, trabalharemos especialmente com Gilbert Durand e a obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002). Nesta, a noção é diferente do pensamento de Christian Metz, por exemplo, e devido a utilizarmos também a obra de Edgar Morin,

que dialoga com esse autor, um espaço de elucidação foi necessário. Ao final, unimos ambas as correntes, cada uma para um uso, e adentramos na obra de Hitchcock para demonstrar brevemente como essa operação se dará. Retomando *O Inquilino Sinistro*, apresentamos modos de aplicação metodológicas para as análises, e explicamos ao leitor maneiras que um filme pode ser visto enquanto expressão de uma poética³⁵, em suas marcas, *leitmotifs*, arquétipos e símbolos.

A questão do termo “poética” é aqui utilizada enquanto fabricação, criação, estando esta vinculada ao artista, criador. Ainda que tal ideia se apresente melhor quando articulada às noções do imaginário em seu devido capítulo que seguirá, desejamos já deixar esclarecida em seus fundamentos, por termos adotado enquanto uso já “pré-estabelecido”, e não algo que estaremos propriamente debatendo. Assim sendo, introduzimos já aqui que nosso uso provém do sentido filosófico utilizado por Gaston Bachelard em seus trabalhos do imaginário conforme uma análise poética, que resumimos, por hora, com a seguinte citação:

Uma análise poética não é a busca de causas e de efeitos encontrados horizontalmente na automatizada e cotidiana linguagem. Ela procura estudar o texto em vários níveis e dimensões, podendo ir desde o estudo e a análise das palavras “pelo gênero” – genos-análise – até o estudo e análise do ser humano através da psicanálise e contrapsicanálise, despertando-o com uma cosmo-análise. A análise poética de um texto pelas imagens pode apresentar níveis e dimensões profundas que verticalizam o texto, o sonhador e o leitor. (Ariais, 2013, pág. 20)

Na *Parte II – A Poética Cinematográfica de Alfred Hitchcock*, dedicamos a nossa empreitada principal, na qual revisamos seus trabalhos para, então, assistir aos filmes com o olhar voltado aos nossos propósitos. A filmografia de Hitchcock conta com 68 filmes creditados; dentre estes, alguns foram perdidos ao longo do tempo – incluindo o primeiro de que participou, *Number 13* (1922) –, e em sete atuou com funções como Diretor de Arte, Co-Diretor, e Assistente de Direção. Dentre o total que dirigiu, revisamos 46 filmes para chegar às nossas escolhas, considerando aqueles que seriam mais representativos para nossos debates.

35 O termo *Poética* possui aqui um cunho filosófico utilizado e aplicado pelo autor Gaston Bachelard. Conforme discriminado no dicionário de termos e passagens desse autor: “A obra poética, à medida que vai sendo estudada e analisada, revela o ser criador, o ser subjetivo e a sua *durée*. (...). Pois, como assinala o próprio Bachelard, “[...] os livros, e não os homens, são assim nossos documentos, e todo nosso esforço ao reviver o devaneio do poeta, consiste em experimentar o caráter operante. Esses devaneios poéticos nos conduzem a um mundo de valores psicológicos [...]” (Ariais, 2013 *apud* Bachelard, 1971, pág. 3)

A capacidade de cada produção para tratar de nosso estudo era enorme, optar por quatro foi um grande desafio, nos levando a eleger, inclusive, obras que não necessariamente são as “mais aclamadas”. De início, percebemos que a repartição entre cinema preto-e-branco e colorido seria interessante para pensarmos dois tipos de imaginários diferentes, sendo a base dessa distinção uma questão contextual de cada período. Conforme revisitamos os filmes, sentimos uma espécie de palpite quanto à mudança das atmosferas para cada fase dessas, incluindo o afeto gerado, o modo de trabalhar as temáticas, e a dimensão das produções. Nesse fio de organização, começamos, então, a estruturar o pensamento teórico que desejamos enfatizar para pensar quais filmes seriam de melhor material para isso.

Essa segunda parte se faz do *Capítulo 3 – O imaginário preto-e-branco do cinema de Hitchcock* e do *Capítulo 4 – O imaginário colorido do cinema de Hitchcock*, cada um com dois filmes de análise. Em ambas, começamos contextualizando sobre o período em questão, apresentando o campo teórico usado para trabalhar os filmes, e em qual âmbito tais análises se pautarão. Em vista de percorrer as questões da estética preto-e-branco enquanto um imaginário das sombras, espaço do inconsciente, que guarda nossos duplos, e na luz vem a consciência, começamos com *3.1 - Spellbound – Quando fala o Coração*. Nesse filme, a história trata de uma narrativa psicanalítica, em que a Direção de Arte se propõe a mostrar sonhos e traumas, auxiliando-nos a demonstrar como simbolismos podem expressar nossos aspectos psíquicos. Em seguida, com *3.2 – Rebecca – A mulher inesquecível*, seguimos com tal debate sobre preto-e-branco, incluindo as imagens de nossos “fantasmas psicológicos”, em uma dialética com o histórico das artes e literatura.

O *Capítulo 4* discute filmes a cores, sendo esclarecido em qual sentido esse fator nos importa. Embora tenhamos considerado as possibilidades dentro das teorias aqui utilizadas para aprofundar os aspectos cromáticos, nosso interesse recaiu na fase, das construções visuais das narrativas dentro de tal período. As introduções de novas mídias, como a televisão, são dispositivos, junto à tecnologia das cores e telas de cinema em novas dimensões, de alteração social e cultural. A maneira de se relacionar com os filmes torna-se imersões mais pessoais, ao mesmo tempo em que o *glamour* e a *espetacularização* se apresentam agora em um tom (supostamente) mais verossímil.

Por isso, trazemos **4.1 – *Rope: Festim Diabólico***, o primeiro filme a cores de Hitchcock, no qual percebemos os modos técnicos com que ele lidou com a nova tecnologia, e paralelamente tê-lo realizado em um *plano sequência*. Esse formato agrega na concepção das cores como uma potencialização de “espetáculo” de que estaremos tratando, compreendendo a montagem ininterrupta como uma dialética ao momento de novos dispositivos e maneira de conceber seus filmes. **Seguindo, 4.2 – *Rear Window: Janela Indiscreta*** aprofunda essa ideia, agora em uma metanarrativa com o próprio cinema, dado que essa produção pode ser vista como uma metáfora do próprio processo de fazer e experienciar um filme. Nesse sentido, temos, além da relação entre sociedade/cinema, a imaginação e o cinema, entendendo as janelas e telas como espaço dessas projeções e expressões psicológicas.

Nessa parte da tese, a investigação se prolongou em uma análise cronológica da “evolução” das cores, sendo, assim, criado o **Apêndice – O Cinema Colorido e Alfred Hitchcock**, em que identificamos como as paletas cromáticas dos filmes vão se apresentando, alterando ou mantendo ao longo dos anos. Para isso, recorremos a 15 filmes, incluindo os dois que possuem capítulos próprios – *Festim Diabólico* e *Janela Indiscreta* –, demonstrando *motifs*³⁵ que permanecem desde o primeiro ao último colorido, mas também transformações e amadurecimentos deste recurso. Contudo, em vista de considerações estruturais da tese, optamos por dispor esse material em *Apêndice*, e não como parte do capítulo, devido ao volume de páginas, bem como por seu teor ser mais expositivo do que de aprofundamento teórico. Além disso, essa sessão especial conta com imagens estruturadas em miniaturas, em formato de “frames”, para que haja uma visão geral da progressão linear quanto ao uso das cores em sua predominância do quadro e composição visual da paleta cromática.

Ao final, teremos as **Considerações Finais**, dando ao conjunto do trabalho nossos últimos pensamentos sobre tudo que buscamos transmitir. Desde o início, já sabíamos que escolhas seriam feitas, escritas e pesquisas guardadas, e reflexões encurtadas

³⁵ O termo *Motifs* é utilizado nesta tese dentro da nomenclatura em inglês por estar vinculado ao uso do autor Michael Walker e seu livro *Hitchcock Motifs*. Embora as palavras *Motif* e *Leitmotiv* sejam relacionadas, pois a primeira é um “motivo” e a segunda um “motivo que se repete”, elas dizem respeito a autores diferentes com a aplicação em seus respectivos trabalhos. De todo modo, devemos esclarecer que, em ambos os casos, o significado de ambas adota a mesma premissa, havendo assim uma coerência teórica aqui aplicada. A única diferenciação é a grafia de cada uma em sua origem da língua, uma em português outra em inglês.

encurtadas, mas esperamos dar conta das principais dimensões encontradas nessa tarefa. Indicamos assistir aos principais filmes abordados, mas, de todo modo, esperamos que nossas palavras façam jus a esse grande cineasta, artista, engenheiro e designer cinematográfico, pois tudo exposto sobre grandes figuras assim busca apenas movimentar seus corações e imaginários, jamais chegar a finalizações e conclusões fixas. É uma obra viva, isso digo desde já.

Parte I – Sobre Alfred Hitchcock e as teorias do Imaginário

Capítulo 1 – Alfred Hitchcock Apresenta

Alfred Hitchcock (1899-1980) foi um consagrado diretor da história do cinema, cuja filmografia é composta por 53 longas-metragens, além de curtas, seriados de televisão e um documentário. Ele iniciou sua carreira em seu país natal, Inglaterra, tendo trabalhado também com a indústria cinematográfica alemã e, em seus anos áureos, em Hollywood (Estados Unidos), onde obteve mais sucesso e reconhecimento. Popularmente conhecido como o “mestre do suspense”, desenvolveu um estilo único em sua estética, humor e inovações técnicas para a linguagem do cinema, inspirando até hoje diversas gerações de artistas.

Seu percurso profissional começou na faculdade de Engenharia e, em 1914, com o início da guerra e o falecimento de seu pai, Hitchcock entrou para a empresa de cabos elétricos Telegraph Henley. Todavia, seu interesse pessoal por artes, teatro, ilustrações e o próprio cinema levou-o a cursar, em paralelo à faculdade, aulas de desenho na Universidade de Londres, o que proporcionou a ele a posição de ilustrador dentro do setor publicitário da Henley. Durante a famosa entrevista cedida ao cineasta François Truffaut (1962), Hitchcock diz:

(...) tive que ganhar a vida e entrei para a Companhia Telegráfica Henley. Ao mesmo tempo, fazia cursos da Universidade de Londres, no departamento de Belas-Artes, para aprender desenho. (...) graças a isso fui transferido para o departamento de publicidade, (...) o que me permitiu começar a desenhar. (...) Desenhos para ilustrar anúncios publicitários, sempre para os cabos elétricos. Esse trabalho me aproximava do cinema, ou, mais exatamente, do que logo eu faria no cinema (Hitchcock, 2014, pág. 34).

Em 1920, a produtora americana da Paramount, Famous Players-Lasky Company, abriu uma filial em Londres, e Hitchcock se apresentou para o cargo de desenhista de letreiros. Levou alguns trabalhos, dentre os quais estavam esboços de cartelas de filmes que fazia por interesse próprio, e, assim, foi contratado. Inicialmente, ainda manteve seu trabalho na Henley, mas, com o tempo, seu salário aumentou e pôde deixar a empresa de cabos elétricos, ingressando efetivamente na área do cinema, da qual nunca mais saiu.

No ano seguinte, passou a ser responsável por cenários de filmes na Paramount, depois por alguns diálogos em roteiros sob a orientação de George Fitzmaurice, que lhe ensinava técnicas de filmagem. Em 1923, recebeu o convite de Seymour Hicks, ator e produtor, para codirigir um filme pequeno, *Always Tell Your Wife*, uma vez que o diretor inicial adoeceu; e Hitchcock aceitou a proposta. Esse trabalho deu início à sua atuação como diretor, carreira que efetivamente seguiu na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Em sua fase célebre, período das décadas de 1940-1960 em Hollywood, já com mais status enquanto diretor, Hitchcock teve maior liberdade criativa, com acesso a recursos financeiros e profissionais de sua escolha. Dessa maneira, esses projetos ganharam uma qualidade mais próxima às suas expectativas, bem como ao que havia imaginado e planejado em sua mente. Para alcançar os resultados que desejava, era comum o diretor recorrer sempre aos mesmos profissionais, que o auxiliaram a criar seus universos fictícios tal como os concebia.

Com isso, é possível notar que parcerias com atores como Cary Grant, Grace Kelly e James Stewart eram recorrentes, e o mesmo se dava com os técnicos e artistas por detrás das câmeras. Alguns são o designer gráfico Saul Bass, que criava aberturas de filmes; a famosa figurinista Edith Head; e a diretora de arte Dorothea Holt Redmond. Dessa maneira, o cineasta concebia imagens mentais das histórias que queria contar, e tinha o auxílio dessas equipes para construir imagens com capacidade discursiva e afetiva conforme seus filmes necessitavam.

Outra forte característica dos trabalhos de Hitchcock é o vínculo com a comunicação visual, desde a escolha das animações das aberturas em seus filmes e pôsteres, até o modo como utiliza a expressão estética de cada plano e sequência. Vindo de uma geração que iniciou com o cinema mudo, Hitchcock acreditava que um filme deveria ser compreendido pelo espectador mesmo se o áudio fosse retirado. Trabalhava fortemente com a construção da narrativa através das informações visuais e a montagem delas, que constrói uma mensagem de linguagem significativa.

Essa ideia permeia o ideal de Charlie Chaplin sobre o que é o cinema, na defesa sobre a universalidade, que um filme deveria ser como uma espécie de esperanto³⁵.

Ademais, sendo um cineasta inglês, Hitchcock cresceu em meio a movimentos de transformação que vinham ocorrendo no campo do design em sua terra natal. A partir da década de 1880 (final do século XIX, início do XX), antes da inauguração do dispositivo cinematógrafo, houve na Inglaterra o movimento *Arts and Crafts*, “Artes e Ofícios”. Este, conforme posto por Rafael Cardoso, “girava em torno da recuperação dos valores produtivos tradicionais defendidos por Ruskin (...)” (Cardoso, 2008, p. 72-73), os quais:

(...) buscavam promover uma maior integração entre projeto e execução, uma relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e uma manutenção de padrões elevados em termos da qualidade de materiais e de acabamento, ideais estes que podem ser resumidos pela palavra *craftsmanship*, a qual expressa simultaneamente as ideias de um alto grau de acabamento artesanal e de profundo conhecimento do ofício (Cardoso, 2008, p. 73).

O *Arts and Crafts* está relacionado à Revolução Industrial, cuja linha de montagem evocou de artistas, artesãos e designers o desejo pelo retorno à elaboração das formas mais artesanais e individualizadas. Em paralelo, o cinema enquanto indústria crescia, e se cruzou com essa renovação no campo do design, necessitando tanto de peças gráficas, como cartazes, quanto do campo de visão desses profissionais. Como Cardoso escreve, nos anos 1920:

(...) as estrelas de Hollywood passaram a ditar mundialmente os padrões de comportamento e também de consumo que dominavam então a sociedade americana. Uma área de expressão gráfica que sentiu o impacto do cinema de maneira especialmente visceral foram as histórias em quadrinhos, que experimentaram na década de 1930 a sua maior transformação desde os primórdios do final do século 19 (Cardoso, 2008, p. 123).

Dessa maneira, o processo de amadurecimento pessoal e criativo de Alfred Hitchcock recebeu influências diretas dessas novas linguagens e seus ideais. E,

35 “O mais difundido dos idiomas artificiais, criado em 1887 pelo oftalmólogo e poliglota polaco Ludwig Lazar Zamenhof (1859-1917), com o intuito de que pudesse servir como língua universal. Sua gramática abrange apenas 16 regras e seu vocabulário é constituído, tanto quanto possível, de raízes de palavras comuns aos principais idiomas europeus, com eliminação de fonemas comuns a poucas línguas.” (Michaelis, Dicionário Online, 2024)

“diante das mudanças nos meios de comunicação impostas por novas mídias como rádio e cinema, a imprensa e a indústria gráfica passaram a dar uma atenção redobrada à configuração visual dos impressos” (Cardoso, 2008, p. 124). Assim, esses cruzamentos entre o cinema e o design gráfico, de onde Hitchcock partiu, estão intrinsecamente ligados, não apenas à história das artes e à indústria, mas no percurso de nosso cineasta.

Além disso, uma técnica extremamente presente na fabricação do cinema hitchcockiano é o uso de *storyboards*. O diretor gostava de ver os *sketches* antes de começar as filmagens, arquitetando as cenas e a sequência delas. Essa característica provinha, em grande parte, do rigor do diretor, que primava para que o momento das captações fosse fluido, com menos surpresas o possível. Seu estilo de uma *mise-en-scène* bastante controlado, como engrenagens em que cada detalhe é necessário para o todo, não aceitava erros. Tudo isso, além de sua experiência no campo da engenharia, promoveu a ele traços de produção extremamente técnicos e planejados, configurando em sua expressão criativa uma junção que o levou a inovações e estilos dentro do campo fílmico.

Uma imagem com intencionalidade de mensagem é um aspecto que faz parte da história da arte, sendo que, no cinema, por sua vez, detém o aspecto de apresentar uma narrativa que, ficcional ou não, constrói-se com uma série de imagens em movimento. É uma cadeia de espaços, objetos, figuras, tonalidades em cada plano, formando diversos quadros comunicativos. Assim, no sentido diegético do filme, ou seja, sem contar a própria publicidade e produtos de divulgação desses (trailers, cartazes etc.), a comunicação visual tem uma grande proximidade com a área da direção de arte. Nesta, o profissional é responsável por estabelecer e direcionar a equipe quanto à paleta cromática, ao figurino, à caracterização e à cenografia, arquitetando justamente a forma visual que apoia as mensagens narrativas e a experiência estética/sensível da obra.

Na tese *A Imagem Cinematográfica – Convergências entre Design e Cinema*,

Vera Bungarten explica:

Nos depoimentos, encontramos com frequência a menção ao “tripé da criação”, dito assim mesmo, com essas palavras. Esse tripé é constituído pelo diretor do filme, o diretor de fotografia e o diretor de arte, e é apontado como o fundamento na criação da imagem filmica. (...) Orquestrando a criação conjunta, orientando, provocando, estimulando, mediando estes processos, está o diretor do filme, que completa esse tripé da criação da imagem. Esse normalmente imprime sua visão e o seu estilo, e mantém o domínio sobre todo o processo, desde o argumento inicial até a finalização (Bungarten, 2013, p. 102).

Assim, esse “tripé” é responsável por transformar o roteiro (linguagem verbal escrita) em imagens que deem suporte à narrativa por meios visuais, tanto objetivamente impressos na cena, quanto na subjetividade que essas cenas comportam. É interessante destacar que os roteiristas já apresentam diversas descrições das cenas em seus materiais, indicando textualmente sobre a imagem que deve ser buscada, com indicações quanto ao espaço, à época, às características físicas dos personagens, entre outras. Contudo, esses profissionais buscam usualmente um equilíbrio entre as indicações visuais do filme, para não extrapolarem e acabarem adentrando em outro campo criativo que não é o deles, como dar excessos de detalhes que cabem ao diretor de arte definir.

Esses projetos da visualidade de um filme são, ao mesmo tempo, uma prática de criatividade mais livre, relacionada à imaginação e à inspiração, e também bastante técnicas. As propostas criadas para um filme devem possuir um planejamento de produção, orçando e projetando a manufatura (ou aluguéis) dos cenários, figurinos, bem como o tempo para execução, montagem, além de outras providências. O design gráfico, ou comunicação visual, se atém a realizar um processo similar, sendo este muito voltado também para a criação, com ilustrações e composições gráficas por si, ou em cima de uma outra imagem, com frases e suas tipografias.

Congregando tudo exposto até aqui, adicionamos o viés dessas produções hitchcockianas ao seu posicionamento ligado ao marketing. Tudo que revolve suas

criações, atrelado à ideia da autoria, possui finalmente o cunho de demarcação de sua própria figura, gerando, para além de um estilo próprio, uma espécie de “marca Hitchcock”. O cineasta sabia genialmente como se autopromover, criando uma marca com sua figura e nome, impresso não apenas nos traços estilísticos de seus filmes, mas também no meio publicitário.

Além de cineasta, Hitchcock teve dois programas de televisão, *Hitchcock Presents* (1955-1962) e *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965), o segundo com uma hora de duração. Neste último, episódios com o gênero de suspense eram apresentados, ora dirigidos pelo próprio, ora por outros diretores, mas sua figura estava sempre presente na abertura, nos comerciais e no fechamento do programa. Nesses “esquetes”, ele interpretava alguma situação que misturava humor com a temática do episódio, antecipando diversas vezes os anunciantes que apareceriam nos intervalos.



(Figura 1)

(Figura 2)

(Figura 3)



(Figura 4)

(Figura 5)

(Figura 6)



(Figura 7)

(Figura 8)

(Figura 9)

Essa abordagem se relaciona diretamente à proposta de sua obra como um todo, que é a brincadeira, a “denúncia” do espetáculo midiático, diálogo com o espectador, e inserção de sua imagem em seus filmes, que gerou uma famosa *Gag*. Este termo é definido na língua inglesa enquanto um efeito cômico dentro de uma representação, produzindo-se como elemento surpresa e em teor cômico. Presente em toda sua obra a partir de 1927, este recurso começa com *O Inquilino Sinistro*, quando foi preciso preencher o quadro de uma das cenas e o próprio diretor atuou como figurante (Figuras 1-3).

Embora possa referir-se a aparições como também a fala e outros modos de presença na narrativa, no respectivo sentido, esta *Gag* ocasionou um recurso a mais, que é o *Cameo*. Este designa-se por uma breve aparição, ou papel menor, de grande presença. Assim, tanto a *Gag* quanto o *Cameo* em Hitchcock voltam-se a suas aparições em seus filmes, pois, a partir dessa primeira ocasião mencionada, tornaram-se um recurso recorrente dele, utilizado enquanto humor, como demarcação de marketing e estilo próprio. Sua presença em outras produções varia, como, quando aparece em cena passeando com cachorros, um sujeito na rua, ou mesmo enquanto uma publicidade no jornal (Figuras 4-9). Segundo o próprio, como dito, essa prática teve início por faltar um figurante, tendo ele mesmo assumido a posição em quadro.

Ele diz:

(...) eu precisava encher a tela. Mais tarde tornou-se uma superstição, e depois virou uma gag. Mas agora é uma gag bastante constrangedora, e para permitir que as pessoas assistam tranquilas ao filme tenho o cuidado de me mostrar ostensivamente nos cinco primeiros minutos da projeção (Hitchcock, 2014, pág. 54).

Em sua fala, é possível perceber uma abertura em expor sua imagem, um espírito de entrega a situações relativas, a ser uma figura pública em níveis de performatividade, dramaticidade, ligada até mesmo ao campo de ator. Nisso, seus trabalhos criativos ganharam conjuntamente uma “cara”, espécie de logomarca, ícone, constituindo a “marca Hitchcock” ainda mais forte. Nas aberturas de *Hitchcock Presents*, uma ilustração de seu perfil (Figura-Sequência 10) aparecia sendo posteriormente

preenchida com sua silhueta na sombra, conforme entrava em quadro, conectando, assim, o elemento gráfico ao da persona real.



(Figura-Sequencia 10)

Esses valores presentes na imagem e obra de Hitchcock fazem parte do que constituem os valores culturais dentro da sociedade de mercado. Para que seus filmes pudessem exercer aceitação e influência em seu meio, os códigos destes estavam coerentes com os de seu tempo-espaço, e o cinema sendo um dispositivo que beira a ludicidade e a vida real – das estrelas, por exemplo –, a união entre a figura de Hitchcock e seus produtos se fez. Um caso é a chamada para o filme *Psicose* (1960), em que o trailer foi, na realidade, uma chamada performada pelo próprio diretor, na qual ele realiza um tour pela propriedade dos Bates – Hotel e Casa –, cenário do espaço fílmico, mas que, nessa chamada, é tratado como um local real (Figura-Sequência 11). O diretor assinala que eventos misteriosos ocorrem ali, criando uma fala convidativa para a ficção em traços documentais, e até jornalísticos, apresentando marcas de sua estética e poética.



(Figura-Sequencia 11)

Além da opção pelo preto-e-branco, mantendo tal qual o filme e enfatizando o jogo de luz e sombras, temos: os ângulos da câmera em *plongée/contra-plongée*³⁵ gerando intensidade dramática; planos com camadas de objetos criando profundidade de

35 Utilizando a definição técnica de tais termos segundo o autor Jacques Aumont, temos que: “Por metonímia, a palavra “enquadramento” veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro. Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. - sendo cada uma dessas maneiras de filmar um dado sujeito conotada de modo diferente.” (Aumont, 2003, p. 98-99)

campo, densidade e textura aos espaços; escadas e portas sendo percorridas e abertas, adicionando camadas e segredos; a câmera seguindo e Hitchcock nos fitando, criando diálogo com público e voyeurismo. Essas marcas hitchcockianas são algumas das diversas que iremos apresentar nesta tese, mas que já apontamos como traços mantidos na expressividade do diretor mesmo em produtos agregados, confluindo para o setor publicitário e criando uma marca própria.

A obra de Hitchcock apresenta uma relevância que ultrapassa discussões específicas ao campo de cinema, servindo de materiais para pesquisas de artes visuais, design, fotografia, sociologia, narratologia, psicologia, entre inúmeras outras, parecendo serem inesgotáveis. A paixão e o domínio que Hitchcock empenhou em seus trabalhos proporcionou filmes de excelência, sendo reconhecido como produtos de arte. Os críticos franceses da revista cinéfila *Cahier du Cinéma*, no final dos anos de 1950 e início dos 1960, atribuíram ao diretor o título de “autor”, algo que naquele período era usualmente vinculado a cineastas independentes, não aos relacionados a Hollywood. Foi especialmente François Truffaut que proporcionou esse deslocamento do cinema hitchcockiano, quando realizou a famosa entrevista em 1966, que formou o livro *Hitchcock-Truffaut*, destacando a veia artística e poética de suas produções.

Logo, Hitchcock, bem como o próprio cinema, passou de um lugar “técnico-comercial” para o espaço de “arte”, e seus filmes ganharam novas delineações perceptivas por parte dos espectadores, cineastas e teóricos do cinema. O ponto crucial que destacamos é sua capacidade de ser uma obra acessível a todos, pois são narrativas fáceis de seguir, se divertir e afetar, portando, ainda assim, camadas subjetivas que garantem a potência poética da obra. Conforme veremos e discutiremos nesta tese, o cinema hitchcockiano tornou-se parte do imaginário coletivo, sendo até os dias atuais reapropriado e ressignificado por artistas de períodos e contextos culturais diversos.

1.1 – Principais traços e elementos da obra de Alfred Hitchcock

A obra de Alfred Hitchcock é uma das mais trabalhadas na crítica e teoria cinematográfica, além de servir de material e inspiração para o próprio cinema, audiovisual e artes em geral. A extensão de temáticas envolvendo cada filme é igualmente ampla, as quais permeiam estudos ligados a roteiro, psicanálise, estética, teoria do cinema, montagem, história, dentre muitas outras mais. Cada detalhe de seus filmes carrega um novo canal de abertura para um enorme percurso de aprofundamento. No caso de cineastas como Hitchcock, o tema é algo que se apresenta recorrentemente em seus filmes, havendo, inclusive, uma temática também de seus conteúdos narrativos.

A palavra tem, a princípio, um sentido impreciso: é o assunto, a ideia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua ideia central ou ao seu princípio organizador. (...) o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra. Um mesmo tema pode ser variado quase infinito na história das artes e das literaturas: pode ser um certo tipo de ação (o retorno do filho pródigo), uma personagem (Don Juan), uma ideia-força própria a um gênero (a vingança como tema próprio ao trágico) ou a uma época (o absurdo da existência para o pós-guerra) (Aumont, 2003, p. 286)

Na obra de nosso diretor, seus temas se organizam, à primeira vista, enquanto gênero de suspense, narrando histórias de aventuras ligadas a crimes e/ou mortes e assassinatos. Todavia, essas tramas recorrentes revelam outros temas, próprios do que podemos chamar de “a poética” hitchcockiana. São essas “ideias-forças” citadas por Aumont (2003) que aparecem enquanto uma temática base e certas operações formais próprias do diretor. O cinema de Alfred Hitchcock é considerado como “cinema de autor”. Esse conceito nasceu ao longo da década de 1950, especialmente com os críticos da revista francesa *Cahier du Cinéma*. A intenção foi legitimar o cinema como obra de arte e, também, delinear distinções entre filmes com marcas poéticas de seu criador e filmes de massa mais “industriais”, como consideravam ser a maioria de Hollywood.

Ainda assim, a obra hitchcockiana foi um marco inaugural para edificar essa

do “autor” no cinema, por fazer parte desse grupo de cineastas que criava com uma marca própria em sua forma e carregava temas recorrentes dessa “visão de mundo” própria. Por isso, embora seu nome tenha se consagrado na fase americana, os críticos da *Cahier* se atentaram a seus filmes e os valorizaram em seu status de arte, a ponto de ajudar a transformar Hitchcock em um nome que é representativo de uma arte cinematográfica, ainda que realizasse películas industriais, populares para a massa. Como coloca Aumont, seria a “política dos autores”, definida e praticada principalmente pelos escritores da *Cahier du Cinéma*, a partir de um célebre número especial consagrado a Alfred Hitchcock em 1954 (...)” (Aumont, 2003, p. 34). Ele explica:

A “política dos autores” é inicialmente polêmica; ela pretende demonstrar a possibilidade de verdadeiramente artistas se revelarem apesar de tudo, e por vezes no mais coercivo contexto de estúdios. Essa política procura remover da noção de autor os “temas aparentes” ou “assuntos explícitos” dos argumentos para substituí-los pela “realização” e o “olhar do cineasta”. Alfred Hitchcock vai permitir a essa tendência crítica consolidar uma política que hoje, décadas mais tarde, verificamos ter triunfado e excedido um dos campos privilegiados da análise de filmes (Aumont, 2003, p. 35).

Essa polêmica explicitada revolve o fato de o cinema ser uma arte coletiva, fazendo parte uma equipe para sua realização, e dependendo da aceitação em massa como parte do sistema industrial capitalista. Por isso, a autonomia dos criadores é questionada enquanto sentido de liberdade e autoria, visto que a intenção de cada filme precisa tanto levar em conta um conjunto de mentes criativas, como ser do interesse do público em geral, para ocorrer a venda de bilheteria. Nisso, Aumont segue:

A noção de autor no cinema é e sempre foi problemática. (...) O cinema é uma arte coletiva, e nele a criação estritamente individual é rara (...). A noção de autor tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador (...) O *status* de autor é ainda problemático por outra razão. O filme é um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem etc. Privilegiar apenas a direção é, portanto, uma decisão discutível (Aumont, 2003, p. 27).

Contudo, a noção autoral carrega uma marca, que é a do idealizador, quando presentes certas características de maneira recorrente em todos os filmes. Nesse viés,

podemos pensar na concepção de expressão poética, ainda que estejamos lidando com algo relativo a uma cocriação artística industrial. O cinema de Hitchcock se torna exemplo disso no que se formula dentro de escolhas particulares desse diretor. Ainda que inserido em um sistema industrial, ele foi capaz de realizar filmes dentro de seus conformes, imprimindo marcas estéticas, técnicas e narrativas coerentes em seu conjunto, e estas que compreendemos como a expressão da poética de um idealizador e do imaginário coletivo.

Como posto anteriormente, Alfred iniciou sua carreira profissional na Engenharia, passando para ilustrador de cartazes publicitários e, logo, migrando para os letreiros do cinema mudo, cenógrafo, roteirista, até assumir a direção filmica. Por conta disso, seu olhar de uma cena, ou um quadro, envolve em seu modo de criação um extremo controle de toda a comunicação. Suas narrativas, cores, música, desenvolvimento das câmeras e toda a mise-en-scène são pensados como uma engrenagem, em que cada detalhe fomenta o movimento conjunto como uma orquestra.

O primeiro filme em que Hitchcock aparece nos créditos, como designer de títulos, é *The Great Day* (1920), de Hugh Ford. Atuou no cargo até 1922, em outras onze produções. Dentre essas, já em 1922, nos últimos cinco seu nome já aparece como Diretor de Arte. Nesse mesmo ano, ele iniciou como assistente de direção em duas produções e, em 1923 como gerente de produção/codiretor no curta-metragem *Always tell your wife*³⁵.

Os aprendizados de nosso cineasta nesse período foram primordiais e lhe trouxeram o domínio da construção narrativa pela perspectiva visual, pois, como os filmes eram mudos, os roteiros se desenvolviam pensando nas imagens. Os letreiros constituíam as partes textuais, auxiliando a articular informações para o espectador, todavia, mesmo nestes, havia aqueles com o apoio de ilustrações. Hitchcock pontua:

35 Este filme não possui título traduzido.

Nessa época todos os letreiros eram ilustrados. Você tinha em cada cartão a própria legenda, o diálogo e um pequeno desenho. (...) se o letreiro dizia: “Nessa época George levava uma vida devassa”, embaixo dessa legenda eu desenhava uma vela com uma chama em cada ponta. (...)” (Hitchcock, 2004, p. 35).

Ao nosso ver, aqui encontramos uma relação entre design e cinema de modo bastante claro: a presença de uma peça de comunicação visual hibridizada com o produto da imagem em movimento. A função de um cartaz e um desenho ganha espaço nesse novo dispositivo, corroborando em sentido narrativo a ponto de mesclar-se com as imagens capturadas provindas da tecnologia fotográfica. Uma comunhão de dispositivos artísticos/tecnológicos passa a atuar em conjunto, de maneira expandida, podendo, até mesmo, constituir-se em sentidos fragmentados: como a construção de diversas histórias simplesmente na rearticulação desses cartazes ou cenas.

(...) Podia-se fazer o personagem dizer qualquer coisa, e graças a esse processo muitas vezes se salvaram filmes ruins. Se um drama tinha sido mal filmado, (...) então se escrevia um diálogo de comédia e o filme virava um grande sucesso porque era considerado uma sátira. Podia-se realmente fazer qualquer coisa...pegar o fim de um filme e colocá-lo no início... é, tudo era possível. (Hitchcock, 2004, p. 35).

Essa maleabilidade proporcionada pela relação entre imagens e letreiros se pauta, especialmente, no recurso técnico da montagem, base prima da poética hitchcockiana. O diretor projetava seus filmes com o método Kuleshov, que se faz “(...) na justaposição de um plano do rosto do ator, sempre com a mesma expressão, e diferentes contra-planos que mostram diferentes situações” (Oliveira, 2015, p. 22). Aqui, não somente ativa-se o pensamento entre a construção de uma imagem, um quadro – como no design gráfico, na pintura, na fotografia –, mas a imagem passa a se estender em correlação à anterior e à posterior, construindo um movimento narrativo de diálogo entre elas.

Tomando a própria teoria do cineasta russo Lev Kuleshov, que realizava esses experimentos com a imagem cinematográfica, temos um filme enquanto há diversas superfícies comunicativas com significados em si mesmas, mas que juntas

formam um outro conjunto de leituras. Conforme suas articulações, ou sua montagem, um rosto neutro ganha sentido diferente de acordo com a imagem eleita que o seguirá. Nisso, a aceção de uma obra filmica tem a necessidade de um projeto para além de uma unidade (do objeto, pôster etc.), mas também de todo um universo que se conformará em múltiplas imagens, elementos e textos/subtextos. Mesmo sem a intenção da narratividade, a mente humana, buscando um significado, estrutura o conjunto de imagens em informações (intelectuais ou afetivas) e, nisso, o diretor necessita saber a intenção da obra para construção de tal conjunto.

(...) Kuleshov defenderá, assim, uma concepção do cinema como cálculo de todos os parâmetros (enquadramento, montagem sobretudo), no sentido de uma valorização dessa expressividade do ator, por simplificação e assinalamento da composição e do ritmo: “Um quadro deve, antes de tudo, ser claro, limpo e compreensível” (Aumont, 2006, p. 174).

Aqui, o ator torna-se imagem, fotogramas, torna-se imerso enquanto figura de importância afiliada ao próprio filme e ao que seu corpo total edificará a ele. Tal fundamento é relevante, pois, ao unir-se a toda a trajetória de Hitchcock com a ilustração e o cinema mudo, temos um projeto cinematográfico extremamente pautado na capacidade de comunicação visual. No prefácio do catálogo da exposição de Hitchcock no CCBB (2011), é escrito que “Hitchcock entendia o cinema como uma arte puramente visual, onde a história deve ser apreendida através das imagens. O cinema mudo era então a forma mais pura de cinema. (...)” (Roskens, 2011, p. 8).

Dois aspectos importantes aparecem aqui, e são constituintes do cinema de Hitchcock: a noção projetual de um filme pautado na imagem e a carga emocional por trás destas. Quanto à primeira, apresentamos em seguida, ainda nos parâmetros do percurso profissional de nosso cineasta. Quanto à carga afetiva, reservamos o aprofundamento a partir do **Capítulo 3**, que é o desenvolvimento principal da metodologia desta tese.

Durante os anos em que Hitchcock trabalhou na *Famous Player-Lasky*, da Paramount, instalada na Inglaterra, teve acesso a aprendizados, contatos e

oportunidades profissionais. De ilustrador de cartelas e, posteriormente, diretor de arte, houve aberturas para algo que lhe interessava, que era escrever. Ele relatou a Truffaut:

Foi nessa época que conheci escritores americanos e aprendi a escrever roteiros. Além disso, às vezes mandavam filmar cenas “extras” nas quais atores não figuravam... Mais tarde, quando percebeu que os filmes feitos na Inglaterra não faziam sucesso nos Estados Unidos, a Famous Players parou sua produção e alugou seus estúdios aos produtores britânicos. Foi então que li uma novela numa revista e, para treinar, fiz uma adaptação. Sabia que os direitos eram propriedade exclusiva e universal de uma companhia americana, mas pra mim tanto fazia, pois só se tratava de um exercício. Quando as companhias inglesas foram ocupar os estúdios de Islington, nos dirigimos a eles para continuar a trabalhar, e consegui um posto de assistente de direção (Hitchcock, 2004, p. 35).

A partir dessa fase, ele passou a atuar como assistente de direção, diretor e roteirista. O primeiro filme creditando a direção a Hitchcock foi em 1923, *O Número 13*, inacabado. Todavia, esse percurso que cruza tais áreas de atuação proporcionou um modo de pensar e conceber cinema de maneira bastante específica. Para Hitchcock, a criação do filme é o processo anterior às filmagens, é a idealização do roteiro e o planejamento técnico. Ele se interessava mais por essa fase anterior às filmagens, de imaginar a história e o “como” seria concretizada, a tal ponto que, segundo ele, dispensaria até mesmo o próprio longa-metragem. Hitchcock demonstra o domínio que detinha de sua obra. Ainda que contasse firmemente com sua equipe, ele que a orquestrava de perto, e os direcionamentos vinham direto de sua atividade criativa, de sua imaginação: em seus filmes, os materiais textuais, desenhos e planejamento dos espaços em sentido do maquinário para desenvolvê-lo e, logo, criar imagens com efeito desejado.

Podemos perceber o viés criativo atuando em conjunto com os quesitos técnicos e industriais, que vem desde a idealização do filme, do planejamento, para, depois, haver a execução já toda arquitetada. Por isso, os aprendizados das diversas áreas pelo cineasta proporcionaram esse domínio tão grande de seus trabalhos, incluindo a parte cinematográfica ter ocorrido dentro das produtoras americanas.

Isso deu a Hitchcock uma noção do sistema industrial mais estruturado, que, segundo ele, eram mais profissionais em sua realização. Em suas palavras:

(...) eu tinha raízes profundas no cinema americano. (...) Não creia que eu era fanático por tudo que fosse americano, mas no cinema eu considerava que eles faziam as coisas de um modo realmente profissional, estavam muito a frente dos outros países. (...) Nesse meio tempo houve um breve aprendizado no cinema alemão (Hitchcock, 2004, pág. 123).

O contato da técnica industrial americana com a arte fílmica europeia ocasionou parte dessa mistura em suas obras, que fundem o aspecto estrutural planejado e a realização para as massas com as profundidades simbólicas (Expressionismo alemão) e o senso de humor (Inglês). Assim, partimos para o filme que pode representar o início de todas as confluências que fazem o cinema hitchcockiano: em 1926, o diretor realiza *O Inquilino Sinistro*, produzido pela Gainsborough Pictures.

(...) foi o primeiro filme que tirei proveito do que havia aprendido na Alemanha. (...) todo meu enfoque foi de fato instintivo, foi a primeira vez que exerci meu próprio estilo. (...) pode-se considerar que *O Inquilino Sinistro* foi meu primeiro filme (Hitchcock, 2004, p. 50).

Mais à frente, segue contando que:

(...) Meu trabalho na Inglaterra desenvolveu e ampliou meu instinto – o instinto das ideias – mas o trabalho técnico foi solidamente estabelecido, a meu ver, a partir do *Inquilino Sinistro*. Digamos que o primeiro período poderia se intitular a sensação do cinema. O segundo período foi o da formação das ideias (Op. Cit., p. 120).

A referência feita ao período anterior a esse filme diz respeito às produções em que atuou nas áreas já mencionadas (como diretor de arte, ilustrador de cartelas, assistente de direção e roteirista) e as relações de aprendizado que travou estando em contato com demais profissionais. Assim, a partir dessa primeira experiência, quando assume o cargo de roteirista e diretor de um filme por completo, expressa que pode colocar em prática tais aprendizados de seu modo próprio, particular. Executar suas ideias com mais autonomia e liberdade criativa.

1.2 – O Inquilino Sinistro: primeiras marcas da poética de Hitchcock

Considerando *O Inquilino Sinistro* (1927) o primeiro filme hitchcockiano, o tomamos para apresentar um panorama sobre certas marcas do estilo desse diretor. Para comportar uma análise dos traços poéticos, é necessário um mapeamento maior, algo que será desenvolvido ao longo deste trabalho. Todavia, por mais que uma definição sobre “o que é estilo” seja complexa; em artistas como Hitchcock, o quesito de traços, marcas, características fica tão claro que esta palavra torna-se facilmente coerente.

Se adotarmos essa produção como a primeira de nosso cineasta, temos um total de 57 filmes, incluindo mudos, sonoros, preto-e-branco, coloridos, comédias, suspenses; a maioria disponível, outros já perdidos no tempo. Em todos eles, Hitchcock imprimiu o que, nesta tese, chamamos de sua *poética*, podendo ser vista, de modo mais pragmático, como uma estética, temáticas, ambientes, personagens, ou seja, uma série de elementos presentes desde esse início. Logo, antes de adentrar nos quesitos do imaginário, trazemos *O Inquilino Sinistro* para situar o leitor quanto a isso que tomamos como “estilo” ou as “marcas” desse cineasta.

Existem inúmeros estudos e obras sobre o trabalho de Hitchcock, em que pode ser identificado que os elementos presentes em seus filmes são muito mais do que será possível incorporar aqui. Porém, buscaremos apresentar um panorama inicial a partir desse primeiro trabalho hitchcockiano, já incorporando questões metodológicas que foram adotadas neste trabalho. Posto isso, esclarecemos inicialmente a definição que adotamos para o conceito de ‘estilo’, visto que é uma temática vasta e complexa em seu sentido total. O autor Jacques Aumont define:

O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la. (Aumont, 2004, p. 109)

Compreendendo que o estilo pode ser relativo a um grupo, período, local ou sujeito, realizamos o uso desse termo enquanto qualidades e características presentes em uma obra vinculada a um mesmo autor. Ainda que, para a realização desse conjunto fílmico, Hitchcock tenha partilhado de um contexto e colaboração criativa de outros artistas e profissionais, já esclarecemos previamente o viés que adotamos como artista autoral. Logo, podemos conferir em todos os seus filmes traços próprios de sua criatividade e marcas as quais denominaremos como estilo.

Sobre o filme que trabalharemos neste tópico, uma breve sinopse apresentada pelo próprio Hitchcock:

(...) Vi uma peça chamada *Quem é ele?*, baseada no romance de Belloc-Lowndes, *The Lodger*. A ação se passava numa casa que alugava quartos mobiliados, e a dona da casa ficava imaginando se o novo inquilino era ou não um assassino conhecido pelo nome de “o Vingador”. Um sujeito do gênero Jack, o Estripador. Tratei com muita simplicidade, inteiramente do ponto de vista da mulher, a proprietária (Hitchcock, 2004, p. 49).

A história de *O Inquilino Sinistro* chamou atenção do cineasta devido à relação com o caso de Jack Estripador, um conhecido assassino em série pelo qual Hitchcock era “aficionado”. Ao adotar essa peça para adaptação em cinema, pôde adicionar seus aprendizados e ideias, articulando elementos-chave que acabaram por compor toda sua obra.

Nesse filme, temos Jonathan Drew (Ivor Novello), personagem que chega à pensão da família de Daisy (June Tripp), ao mesmo tempo em que ataques assassinos ocorrem a mulheres loiras na cidade de Londres. Ao longo da narrativa, Drew e Daisy se apaixonam, enquanto este passa a ser suspeito de ser o procurado malfeitor, havendo uma resolução final em que descobrem ser outro homem e o casal tem seu final feliz. Na peça original, o assassino, chamado de *Vingador*, era de fato o “inquilino”, contudo, Ivor Novello era um famoso galã da época, e Hitchcock não pôde manter essa versão, transformando-o em inocente.

Alguns dos principais traços da poética hitchcockiana já estão presentes em *O Inquilino Sinistro*, e passaremos por alguns deles para estabelecer ao leitor os

parâmetros sobre os quais nos debruçamos na pesquisa. No viés narrativo, temos a temática do “homem injustamente acusado”, um inocente confundido com o contraventor. Bem como o próprio Hitchcock coloca: “É que o tema do homem acusado injustamente proporciona aos espectadores uma sensação maior de perigo (...)” (Hitchcock, 2004, p. 53). A centralidade desse incidente na trama varia de acordo com o filme, mas é uma motif que motiva grande parte de suas histórias, gerando uma justificativa para que ocorram o suspense e a aventura. Agregado a tal condição, está o elo com outro personagem que acredita na inocência do acusado, sendo, neste caso – e em muitos outros –, o que constitui o casal principal.

Aqui, Drew é o acusado e Daisy aquela que acredita em sua inculpabilidade, auxiliando-o ao longo da jornada narrativa, salvando-o junto à polícia no final. Uma listagem vasta pode ser citada como outros casos, que operam de modos variados, mas, citando alguns, temos: *O Homem errado* (1953), com a dupla principal sendo Manny Balestrero (Henry Fonda) o acusado injustamente e Frank D. O’Connor (Anthony Quayle) o advogado que o defende; *Frenesi* (1972), com Richard Blaney (Jon Finch) confundido com o assassino e o Inspetor Oxford (Alec McCowen) o livrando da culpa no final; ou mesmo *Jovem e Inocente* (1937), em que Robert Tisdall (Derrick De Marney) é o alvo da polícia e Erica Burgoyne (Nova Pilbeam) se aventura em sua defesa.

Nesses cenários, outros personagens também atuam a favor da inocência do herói: os mencionados anteriormente são aqueles que realizam o “desfecho”, digamos assim. Em *Frenesi*, por exemplo, o par romântico de Blaney é Babs Milligan (Anna Massey), que o acompanha e o defende ao longo da história; contudo, torna-se uma das vítimas e morre. Ou, ainda, a esposa do inspetor, Monica Barling (Jean Marsh), que vai fomentando um raciocínio com o marido a ponto de ele conseguir fechar o caso.

Além disso, temos personagens que, mesmo não acusados, creem em algum crime, e a heroína fica a seu favor contrariamente aos outros. Como em

A Dama Oculta (1938), em que Iris Henderson (Margaret Lockwood) acredita que uma senhora desapareceu misteriosamente e, ao contrário da conspiração que indica ter sido uma alucinação dela, Gilbert (Michael Redgrave) a auxilia na investigação e no seu sucesso, tornando-se seu par romântico; ou como em *Janela Indiscreta* (1954), em que a namorada de L.B. Jeffrey (James Stewart), Lisa C. Fremont (Grace Kelly), e sua enfermeira, Stella (Thelma Ritter), acreditam na sua teoria de o vizinho ter assassinado a esposa. Nesses dois casos, a *motif* do “injustamente acusado” não se estabelece da maneira clássica como nos exemplos anteriores, mas incorpora, de todo modo, a dinâmica do casal principal referente à fé, à cumplicidade e ao amor entre ambos, o que é primordial no quesito da falsa acusação. E, em *O Inquilino*, a construção visual dessa temática anunciava igualmente uma *motif* estética.

Ao final, Drew está fugindo da população revoltada que acredita ser ele o vingador, e chega a uma grade que precisa pular para fugir (Figuras 12-16). Como o personagem está algemado, fica preso (Figuras 12) e, assim, é alcançado pelas pessoas tentando linchá-lo. Contudo, Daisy e o policial descobrem o verdadeiro assassino e chegam a tempo para salvar Drew (Figuras 17-18). Os planos de Drew preso e, posteriormente, salvo nos braços de Daisy possuem composições que remetem a representações da narrativa bíblica de Jesus Cristo na cruz.

Além do contexto de perseguição a um inocente, a construção figurativa das imagens – o personagem na vertical preso pelos pulsos – pode ser verificada em semelhança a pinturas clássicas como *A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores* (c. 1425-8), de Masaccio (Figura 19); e o painel *A Crucificação* (1515), de Matthias Grünewald (Figura 20). Na parte inferior do painel, vemos outra parte da representação narrativa, com Cristo morto nos braços de Maria, que é a outra referência mencionada, de Drew nos braços de Daisy (Figura 17-18).

Na História da Arte, são algumas das mais famosas obras deste momento bíblico: a escultura *Pietà* de Michelangelo (1499) (Figura 21) e a pintura de Annibale Carracci (1599-1600) (Figura 22), *Pietà*;

A lamentação de Cristo (c. 1305) de Giotto di Bondone (Figura 23); e mesmo *O Martírio de São Sebastião* (c. 1475) de Antonio Pollaiuolo (Figura 24), além de diversas outras obras. Nelas, vemos o mesmo arranjo do corpo e contexto cênico.



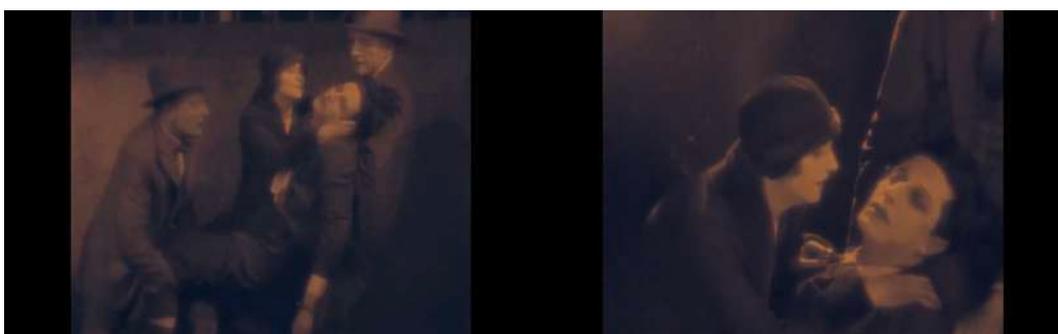
(Figura 12)

(Figura 13)

(Figura 14)

(Figura 15)

(Figura 16)



(Figura 17)

(Figura 18)



(Figura 19)



(Figura 20)



(Figura 21)



(Figura 2)



(Figura 23)



(Figura 24)

O arranjo dos elementos cênicos com a posição dos corpos – o homem deitado nos braços da mulher na vertical – concebe a mesma narrativa visual nessas obras, atribuindo o subtexto do “falso culpado” enquanto mártir, o amor verdadeiro, a pureza e outros sentidos afins com a história bíblica. Conforme posto por Michael Walker, em *Hitchcock's Motifs*:

As conotações cristãs são uma complicação adicional: enquanto o inquilino está pendurado nas grades, Hitchcock evoca explicitamente a crucificação: ele admitiu isso a Truffaut (Truffaut 1968: 41), e as fotos na página do livro mostram como tanto a crucificação quanto a Pietà – com Margarida na posição da Virgem Maria – são sugeridas pelos visuais da cena. (Walker, 2005, pág 215-216 - Tradução nossa)

O diálogo e a fotografia que Walker menciona estão na entrevista entre Truffaut e Hitchcock e permanecem na versão reeditada, e trata-se do seguinte trecho:

Truffaut – Nesta cena da grade e das algemas, acho que não é exagero dizer que a certa altura você quis evocar Jesus Cristo, no momento em que Ivor Novello...

Hitchcock – ... quando as pessoas o levantaram e ele está com braços atados, naturalmente pensei nisso. (Hitchcock, Truffaut, 2004, p. 53)

Para Walker, esta é uma *motif* hitchcockiana e, segundo suas organizações, faz parte de mais de uma categoria, sendo uma delas “culpa e confissão”. A narrativa explícita é a de um homem acusado injustamente e seu par romântico acredita nele por fé e amor, contrariamente a toda a sociedade: o imaginário bíblico de Cristo. Dentre outros destrinchamentos que o autor desenvolve, enfocamos, neste momento, a questão figurativa da cena, ressaltando outro livro que aponta essa relação: *Hitchcock na Arte – Coincidências Fatais* (2001).

Neste, um catálogo produzido pelo *Centro Pompidou*, a partir da exposição de mesmo nome em Montreal (2000-18), encontramos a apresentação de cenas de *O Inquilino Sinistro*, *Topázio* (1969) e *A Tortura do Silêncio* (1953) sendo aludidas a pinturas clássicas do imaginário cristão. Conforme as pinturas, não são apenas as cenas do filme aqui tratado, mas outros momentos de “luta” ou o

“caminhar de Cristo com a Cruz” também se apresentam na obra de Hitchcock, evidenciando algo já constado no campo teórico do cinema, que é a temática cristã: culpa, pecados etc. Tais associações são algumas das múltiplas existentes, visto que a temática bíblica é uma das narrativas mais incorporadas na história da arte, apresentando outras pinturas e esculturas de análoga *mise-en-scène*.

No caso de *O Inquilino Sinistro*, diferentemente da história de Cristo, seu protagonista sobrevive ao final, salvo por Daisy e o policial. Em tal aspecto, o filme conta com uma outra questão mais, que foi a alteração do final original. Uma vez que Drew, originalmente, seria na obra original o assassino – vingador –, no filme teve o final alterado, devido ao ator ser Ivo Novello, uma grande estrela. Assim, a utilização de artifícios narrativos ligando-o à inocência, à bondade, à honestidade é algo inédito. A composição visual leva para a conclusão do caso, mas, no final efetivo do filme, decide manter uma dúvida quanto à tal resolução, insinuando que o personagem pode ser, sim, o real assassino.

Após o desfecho da perseguição e salvação de Drew, cenas dele se sanando em um hospital junto à Daisy (Figura 25) possuem o tingimento da película em cor rosa, saindo do sépia anterior. A estética demarca uma atmosfera mais plácida, apoia o sentido de cura e amor, denotações atribuídas ao *cor-de-rosa* em sentido popular. Essa técnica de tingimento em toda a película, recurso comum ao período, gera mais um mecanismo de linguagem, ao expor uma noção de uma escolha deliberada quanto às cores que atribuem a cada momento do filme. Na sequência final, os matizes de cinza retornam, o clássico preto-e-branco, como um estado então de “normalização”, o conflito se encerra, e o “final feliz” é apresentado.



(Figura 25)

(Figura 26)

(Figura 27)

(Figura 28)

A cartela que antecede a última sequência exibe o texto “toda história tem um final” junto a três triângulos sobrepostos em tamanhos e tonalidades de cinza decrescentes (Figura 26). A forma piramidal incita o princípio do equilíbrio, por sua base de linha inferior mais larga, e a indicação a algo superior, uma vez que as linhas laterais que afunilam apontam para cima. No campo simbólico, o triângulo foi um formato extremamente utilizado durante o período renascentista, por gerar o movimento visual de ascensão, “apontar para Deus”, para o céu. Essa forma geométrica dialoga igualmente à imagem da Pietà enquanto composição do quadro. A escultura de Michelangelo e a pintura de Annibale Carracci adotam também essa estrutura piramidal: base mais longa, com o corpo de Cristo na horizontal, e plano superior estreito, corpo de Maria centralizado na vertical.

As gamas de cinza, por sua vez, criam o efeito de sobreposição e sombras, exibindo a ideia dessa sombra a Drew, e o preto-e-branco que se assume na fotografia desse final. Após a resolução do conflito, a cena se passa na mansão de Drew, com Daisy e seus pais (Figura 27). Em contraste aos momentos anteriores, de baixa iluminação, escuridão, agora o espaço é muito claro, amplo: tudo está à mostra, “às claras”. O herói, todavia, possui uma sombra ao descer as escadas (Figura 28), recurso que auxilia a ambiguidade sobre ele ser ou não de fato inocente. Como Hitchcock opta por manter em aberto sobre o caráter de Drew, um “subtexto” é criado e, assim, mesmo que o casal apareça finalmente junto (Figuras 29-30), outras “pistas” geram duplicidade.



(Figura 29)



(Figura 30)

No cômodo da última cena, os protagonistas se beijam e se abraçam frente a uma janela, a qual revela, na rua, o letreiro do espetáculo “Cachinhos Dourados”, que aparece no início e metade do filme (Figura 32). Esse elemento diegético aparece desde o início da narrativa, para associar o tipo físico das vítimas e os assassinatos. Hitchcock relata (Figuras 31-52):

(...) o primeiro plano do filme é a cabeça de uma moça louira berrando. Fotografei-a da seguinte maneira: peguei uma placa de vidro, coloquei a cabeça da moça em cima do vidro, espalhei seus cabelos até que enchessem todo o quadro, depois iluminei-a por baixo de modo que o espectador ficasse impressionado com sua cabeleira louira. Em seguida, eu cortava e passava para um cartaz luminoso com a propaganda de uma revista musical: “Esta noite, Cachos Dourados”. Esse cartaz se refletia na água. A moça morreu afogada, retiraram-na da água, colocaram-na no chão (...) Finalmente, a notícia passa num jornal luminoso de rua, como existe na Times Square, e a cada vez dou uma informação suplementar e você fica sabendo as coisas (...). (Hitchcock, 2004, p. 50)

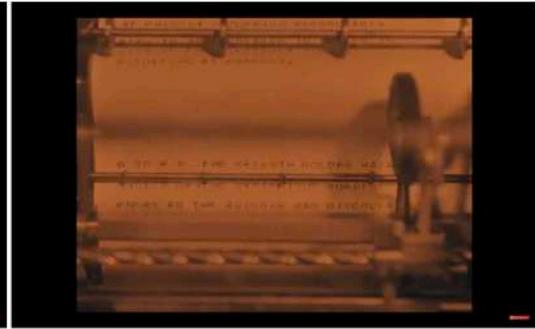
Através da composição visual dessas cenas, o diretor vincula o crime com a imprensa e o espetáculo; meio onde a protagonista se insere. Na concepção de David Bordwell, a *forma filmica* é um conjunto de elementos que formam “pistas”, as quais reforçam a atenção do espectador para uma lógica, linearidade, quebra de expectativas etc. Essas “pistas” são padrões formulados pela imagem e pelo áudio em prol da narrativa, podendo ser evidenciadas por paisagens, objetos, cores, rostos e tudo referente a *mise-en-scène*.

Podemos continuar descrevendo a maneira como uma obra de arte nos dá pistas para executar atividades, pistas essas que não são simplesmente aleatórias, mas sim organizadas em sistemas. Em qualquer sistema, um grupo de elementos afetam uns aos outros. (...) Por forma filmica, no sentido mais amplo, entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo. (Bordwell, 2009, p. 110-111)





(Figura 39)



(Figura 40)



(Figura 41)



(Figura 42)



(Figura 43)



(Figura 44)



(Figura 45)



(Figura 46)



(Figura 47)



(Figura 48)



(Figura 49)



(Figura 50)



(Figura 51)



(Figura 52)

Um dos modos como o sistema formal pode ser verificado nesse filme é na presença dos letreiros de anúncios indicados anteriormente. A dialética entre anúncios sobre os ataques do *Vingador* com o dos shows de “Cachinhos Dourados” indica quem são as vítimas e cria uma ponte narrativa com o espaço de trabalho da heroína, Daisy, e sua aparência física. O filme vai atrelando ambos os eventos até unir os protagonistas e as suspeitas sobre Drew ser o assassino, bem como, adiante, revelar que sua irmã tinha essa exata aparência e foi morta. Essas “pistas” são utilizadas também para encerrar a história de maneira ambígua, deixando em suspense se Drew era de fato inocente ou não.

Esses elementos fílmicos, que podem ser designados como gráficos, textuais diegéticos ou de cartelas, são marca também do diretor, que, provindo do cinema mudo, pautava-se muito na visualidade para construção narrativa.

Os objetos cênicos nos filmes de Hitchcock são outras *motifs* essenciais, obtendo aprofundamento simbólico, como também constantes fontes de informações para evitar diálogos expositivos. Em *O Inquilino Sinistro*, somos introduzidos ao nome do vilão por um pedaço de papel preso na roupa da vítima, há a notícia do verdadeiro *Vingador* ter sido identificado pelo jornal, além, claro, dos letreiros luminosos já mencionados. O autor Walker coloca que:

(...) os Cahiers certa vez dedicaram quatorze páginas a um índice temático de objetos nos filmes de Hitchcock: óculos, gargantas, relógios, gatos, olhos, facas, chaves (...). Embora ele tenha inventado as gargantas, os relógios e os olhos, ele entendeu o princípio: nenhum deles nunca estaria fora de lugar (Walker, 2005, pág. 16 – tradução nossa).

E, mais à frente, complementa que, embora tenha se debruçado diretamente aos objetos de carga simbólica, “(...) não quer dizer que os motivos visuais não sejam igualmente importantes para o trabalho de Hitchcock, e pode-se citar outros: (...) círculos e espirais, a cor amarela” (*Op. Cit.*, p. 17). As constantes composições dos quadros em uma lógica praticamente pictórica dão à Direção de Arte da obra de nosso cineasta dimensões tão amplas que, nesta tese, só será possível aprofundar algumas. Por isso, neste primeiro momento, discorreremos brevemente sobre alguns dos temas principais a partir de seu “primeiro filme”, não havendo, certamente, esgotado as inúmeras análises que encontramos ao longo da pesquisa.

Para isso, utilizaremos os **Capítulos 4 e 5** como espaço para a tarefa de aprofundar este estudo, retornando a certas *motifs* aqui já apontadas. Antes, entretanto, iremos introduzir nesse capítulo que segue os conceitos principais do imaginário fenomenológico, o imaginário cinematográfico de Edgar Morin, e outros mais que serão necessários para que possamos realizar os cruzamentos teóricos que desejamos nos momentos de análises. Pois, até então, abrangemos terrenos que, embora riquíssimos para a história do cinema e artes que Hitchcock criou, são, em certos sentidos, já explorados por tantos admiradores. Nossa intenção é levar essas análises adiante, considerando esse material enquanto produto do imaginário.

Capítulo 2 – Imaginário, Poética e Hitchcock

Este capítulo desenvolve uma apresentação teórica sobre aspectos e conceitos envolvendo o imaginário. Bem como pontuaremos, esse campo de estudos abarca diversas abordagens, sendo duas delas as que utilizaremos para nossos estudos e análises. Uma provém da fenomenologia, compreendendo dinâmicas da imaginação como o nascer das ideias, previamente a manifestações formais. A outra, mais ligada a um sentido estrutural ou semiótico, especificamente a abordagem de Edgar Morin no livro *O Cinema ou o homem imaginário* (2014). Ainda que diversos pensamentos se esbarrem, como a noção de os reflexos do interior humano se projetarem em imagens ou na nossa “realidade”, a base teórica de cada uma se distingue.

Visto que, nesta pesquisa, estamos expandindo certas compreensões sobre a imagem, estética do filme e a poética de um artista, acreditamos que o diálogo entre ambos os “imaginários” se cruzam. Contudo, necessitamos, antes, esclarecer brevemente cada um, para que o leitor domine minimamente a definição de termos e conceitos cuja denominação, embora igual, contém definições diferentes. Logo, dedicamos este momento a esse panorama, encerrando o capítulo com um terceiro assunto, que é o “Mito do Herói” de Joseph Campbell. Com esse autor, além de encontrarmos elementos de união entre as correntes do imaginário utilizadas, também teremos apoio para a narrativa clássica, de maneira a incorporar noções de mito enquanto parte de um psicológico universal do ser humano.

Os estudos sobre o imaginário provêm de muitas áreas do saber, como a psicanálise, a semiótica, a filosofia, a antropologia e a estética, possuindo abordagens e percepções distintas quanto ao que esse termo designa. Todavia, compreende-se, de modo geral, que o imaginário é “(...) conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand), (...) patrimônio de um grupo (Maffesoli) ou mesmo (...) novas denominações, como *mundus imaginalis* (Corbin)” (Anaz, s/d, p. 2). A grande questão que distingue as correntes teóricas nesse campo diz respeito ao que

A noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás. A velha tradição é a romântica, em luta contra a filosofia e o pensamento então hegemônicos na França. Tratava-se de demonstrar como as construções dos espíritos podiam ter um tipo de realidade na construção da realidade individual. Durante muitos séculos tudo isso foi abandonado em função da dominação da filosofia racionalista (Maffesoli, 2001, pág. 75).

Logo, a imaginação foi por anos compreendida como uma capacidade de gerar imagens interiores, sendo estas vinculadas à memória ou a criações em si, sem vínculo ativo com o denominado “mundo real”. Ainda que fosse percebida a relação da criatividade com a imaginação, ou seja, em um campo como o das artes, essa era uma faculdade sem finalidade factível, como seriam as práticas da mente racional, como nas ciências, economia e outras. Na obra *O Conhecimento*, Denis Huisman dedica um capítulo a tratar sobre o “histórico” desses estudos, colocando que:

Para a psicologia clássica, de inspiração empirista em relação a este ponto, a imagem (mental) é o resíduo da percepção, um reflexo do objeto que persiste em nossa consciência. A teoria da imagem mental está ligada a uma concepção estática e simplista das localizações cerebrais. (...) A imagem assemelha-se a uma reprodução do objeto percebido, depositado no espírito como uma fotografia num álbum (Huisman, 1968, p. 43).

Desse modo, os estudos da imaginação passaram por transformações para que sua aceção e seus efeitos pudessem ser compreendidos sob novas perspectivas. Como exemplo, temos que, a partir dos estudos de Bergson e Sartre, já ocorre uma distinção entre memória e imaginação. Enquanto o primeiro se volta para as imagens mentais vinculadas à memória, Sartre identifica que a imagem percebida e retida (ainda que possa haver afeto) é distinta daquela imaginada. Assim:

(...) se a memória colore, de fato, a imaginação com resíduos a posteriori, não é, por isso, menos exato que existe uma essência própria do imaginário que diferencia o pensamento do poeta dos pensamentos do cronista ou do memorialista. (Durand, 2002, p. 22)

Nesse sentido, Sartre realiza com esses estudos uma primeira inversão relativa à capacidade mental, pois, agregando a ideia de percepção, toma a consciência como algo subjetivo e, logo, o mundo percebido é diferente para cada um, tendo, assim, a psique um impacto no mundo exterior, que é próprio do sujeito.

A projeção provém da transfiguração realizada pela mente, e essas imagens novas nascem de acordo com o que é visto sob esse prisma, tendo a imaginação esta capacidade de criar novas imagens dentro de si. Como coloca Huisman sobre o pensamento de Sartre, “a própria percepção que vai se reduzir à imaginação (...) pois jamais percebo o mundo tal como ele é, e sim, tal como eu sou” (Huisman, 1968, pág. 49). Ao contrário da memória, que é utilizada para ações pragmáticas de trabalho ou até sobrevivência, a imaginação, para Sartre, se encerra em si, não detendo uma aplicação ativa no mundo real: são imagens que constituem, como diz Durand, uma “espécie de nirvana intelectual” (Durand, 2002, pág. 23).

Gaston Bachelard, epistemólogo renomado no período, entra em cena nos estudos sobre a imaginação, recuperando o pensamento romântico no qual a capacidade mental era considerada enquanto eficaz em relação ao concreto (Maffesoli, 2001). Bachelard reivindicou para a imaginação sua importância fundamental de capacidade criadora, apontando a distinção entre imagem formal, imagem material e imaginação criadora. Bachelard escreve:

A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas e seria necessária uma palavra especial para designar a imagem imaginada. Tudo que é dito nos manuais sobre imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. **A imaginação criadora tem funções completamente diferentes da imaginação reprodutora. A ela pertence essa função do irreal que é psicologicamente tão útil quanto a função do real, frequentemente evocada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade etiquetada por valores sociais (...)** A psicanálise se contenta em definir as imagens por seus símbolos (...); esquece todo um domínio de pesquisa: o domínio mesmo da imaginação. (...) Para o psicanalista, a fabulação é considerada como ocultando alguma coisa. É uma cobertura. É, portanto, uma função secundária (Bachelard, *apud*. Pessanha, 1988, pág. 153 – grifos nossos).

A diferença entre *imagem formal* e *imagem material* se dá neste sentido: no primeiro caso, são as imagens percebidas, sua forma; enquanto, no segundo caso, são aquelas primitivas, orgânicas, a serem evocadas do ato de devaneio criativo, vivo, livre e transformador. O imaginário bachelardiano faz-se enquanto fenômeno, incorporando a psicologia de C. G. Jung e as transformações da revolução científica de Einstein.

Nesse sentido, Bachelard incorpora aos estudos do imaginário o novo espírito científico em que a função da psique humana detém papel ativo enquanto olhar do observador, e “a nova concepção de fenômeno evidencia a intervenção do sujeito na configuração do objeto de conhecimento (...)” (Pessanha, 1988, pág. 154). A imaginação material evoca dos objetos e formas exteriores algo adormecido nela, até que o observador a perceba, e, nessa interação, o ato criativo ocorra, trazendo o novo e transformando o real.

Os estudiosos costumam se referir a duas fases na vida de Gaston Bachelard: a primeira, a Diurna, dedicada às ciências (matemática, física, química), à epistemologia ou filosofia da ciência; e a segunda, a Noturna, em que ele se volta para a fenomenologia e os devaneios da imaginação. Essa transição está marcada pelas transformações científicas do século XX, relativas às descobertas de Einstein e suas formulações da Teoria da Relatividade, que levam Bachelard à sua formulação do Novo Espírito Científico:

Bachelard reconhece no pensamento de Einstein um dos momentos fundamentais da revolução científica do século XX, a exigir dos filósofos a construção de uma nova epistemologia: “Com a ciência einsteiniana começa uma sistemática revolução das noções de base. É no próprio detalhe das noções que se estabelece um relativismo do racional e do empírico” (Pessanha., 1979, p. IX).

Ora, já mesmo nessa fase diurna, Bachelard se volta para a importância da imaginação como ato de criação na constituição da realidade, vendo-a como força imaginativa que inspira a ação sobre a matéria. A originalidade bachelardiana se dá justamente na harmonização entre os devaneios e a razão, percebendo o papel relevante que ambas as capacidades mentais exercem na existência da vida humana. O que ele chama de “vício de ocularidade” é característica da cultura ocidental, ligada a toda uma tradição racionalista que tende “a privilegiar a causa formal em detrimento à causa material, na explicação dos fenômenos” e o “(...) conhecimento uma extensão da visão, um desdobramento da imaginação formal” (Pessanha, 1978, pág. XII). Ao contrário, para Bachelard, primeiro se imagina, depois se cria, sendo, assim, o mundo formal um produto

do imaginário humano, distinguindo claramente ambas as atitudes imaginativas.

Essa inversão defendida por Bachelard credita uma nova validade à imaginação humana. Ainda que existam diversas correntes que compreendam tal capacidade enquanto “simbolismos psicanalíticos” e outros, nesta pesquisa trabalharemos com o viés desse autor e seus posteriores de mesmo pensamento. Realizamos tal escolha uma vez que ela nos possibilita abordar uma área de estudos complexa, que é a capacidade criativa, vinculada, especialmente, ao universo da arte e do artista. Ainda que a imaginação atue constantemente no cotidiano e em atividades denominadas como “exatas”, nosso interesse recai no próprio ato de criar e nas potências dessa criação em seu meio.

A potência de uma obra de arte enquanto transformadora é assunto primo na obra de Bachelard. Ele toma a poesia como objeto de devaneios e possibilita, com a ideia da “matéria”, expandir sua filosofia para outras formas de arte. A matéria é compreendida nessa fenomenologia como raízes primitivas, tomada do pensamento do pré-socrático Empédocles de Agrigento (século V. a.C.), o qual atribuía a base de tudo que existe como provindo da alquimia dos elementos ar, terra, fogo e água.

A abordagem do pensamento de Empédocles é importante, pois, com a ideia desses elementos materiais, é possível compreender a base da filosofia de Bachelard, visto que, enquanto “matéria”, entende-se a essência de algo primário, primordial, orgânico, de onde tudo se origina. Assim, podemos identificar que tanto a dinâmica da imaginação humana contém essa mesma primitividade, quanto uma obra de arte detém seu espaço imaginário. O corpo humano em profunda relação com o corpo da natureza, como um fluxo cósmico entre consciências. Logo:

(...) a imaginação material provém do intenso comércio de nosso corpo com a corporeidade do mundo, constituída pela conjuração das “raízes” de Empédocles: a água, o ar, a terra, o fogo. Dessas fontes primaríssimas surge a tipologia quaternária da imaginação material: quatro tipos básicos de “temperamentos” artísticos ou filosóficos. E mostra ainda Bachelard: a imaginação material desenvolve-se primeiro, bem antes que as tramas do olhar e da fala, construam o imaginário ocularista-formalizador (Pessanha, 1988, p. 154-155).

Essas “raízes” fundamentais são os elementos de base dos temperamentos imaginativos, tendo Bachelard dedicado uma obra a cada um deles, e demonstrando, todavia, as confluências entre todos na constituição de criações outras. Bem como Empédocles dizia, enquanto existe o elemento essencial puro (água, ar, fogo, terra), há, em todo restante, a mistura entre eles; com a metapoética de Bachelard, compreendemos que, na arte, essa mesma dinâmica se ativa construindo novas “misturas” e a novidade. No romance literário *O mundo de Sofia* (2001), temos uma exemplificação dessa ideia, no que o autor coloca que, para Empédocles,

Todas as transformações da natureza seriam resultado da combinação desses quatro elementos, que, depois, novamente se separavam um do outro. (...) Talvez possamos fazer aqui uma comparação com o trabalho de um pintor. Se ele tiver à sua disposição apenas uma cor – o vermelho, por exemplo – não poderá pintar árvores verdes. Mas se tiver o amarelo, vermelho, azul e preto, então poderá criar centenas de cores diferentes, porque poderá combinar as cores em diferentes proporções (Gaarder, 2001, p. 49-50).

A dinâmica da imaginação é abordada de tal modo por Bachelard, pois o corpo é matéria orgânica, tendo, assim – como já posto –, essa base primitiva, sendo que, em vez do sentido formal ou estrutural biológico (como dizia Empédocles), está relacionado à psique humana. Da mesma maneira, Bachelard posteriormente atrela a imaginação humana à noção do espaço e da morada, em vias junguianas, demonstrando que a estrutura do imaginário carrega essa ideia de fundamento: um lado primitivo e outro da infância. A imaginação é a pureza, a inocência, o ato direto da consciência, ou, como ele coloca, ontologia direta (Bachelard *apud* Pessanha, 1988). Em suas próprias palavras:

Os primeiros interesses psíquicos que deixam traços inapagáveis em nossos sonhos são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. Na carne, nos órgãos é que têm nascimento as imagens materiais primeiras. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas a vontades simples, espantosamente grosseiras. (...) Uma coisa, em todo caso, é certa – é que o devaneio na criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são sonhos de substâncias orgânicas. (Bachelard, *apud* Pessanha, 1988, p. 155).

Posto isso, tanto a entrega ao devaneio presente em momentos mais desprovidos do intelecto, como escrever um poema, realizar uma pintura, escultura etc. tornam essas obras produtos diretos da imaginação bachelardiana. O filósofo diz ter elegido a poesia como fonte de construção de seus ensaios por: primeiro, sua própria atividade nata de leitor; e, segundo, por ser esse ato imediato de devaneio desperto. Todavia, além de já existirem produções de livros e pesquisas que incorporam o percurso fenomenológico de Bachelard em outros formatos de arte (como pintura e cinema), há a própria constatação dele, relativa à poética de um autor, que nos possibilita pensar no imaginário dele projetado em seus trabalhos. Possibilita, ainda, entender esses trabalhos como a poética de um espaço, ou seja, um espaço que detém em si um imaginário e, assim, fundos dinâmicos da imaginação.

O sentido da palavra “poética” utilizado neste trabalho possui um vínculo intrínseco com a criação, o fabricar algo, e a imaginação. Conforme definido por Jacques Aumont, “(...) sua etimologia (do grego: *poiein*, fazer, criar), a palavra designa a teoria da criação das obras do espírito, teoria, no mais das vezes, provida de normas estilísticas, da definição de regras (...)” (Aumont, 2006, pág. 233). Essa noção, ainda que aplicada ao campo das artes, em específico da poesia, desenvolve suas derivações ao passar do tempo, recaindo no campo da fenomenologia da imaginação bachelardiana, em que a poética está diretamente ligada à consciência criadora.

A criação poética é a ação e reação metamorfoseante da projeção da imaginação material e dos complexos profundos ou menos profundos, imanentes e inerentes a cada autor. A força determinante que atua na formação e na criação de imagens vem da imaginação material. (Ariais, 2013, pág. 52)

Conforme o dicionário bachelardiano, uma análise poética envolve recairmos no domínio da imagem poética, compreendendo, assim, o termo “estilo”, por exemplo, enquanto espelhamento entre obra e artista, o qual é igualmente, a expressão daquele que cria, fabrica, “imagina e o faz”. Temos dessa maneira, uma definição na qual usamos como base, na qual é descrita como:

(...) Esse estilo que o autor imprimiu em sua obra é uma projeção que vem da intimidade oculta de sua alma. É uma força profunda e determinante que se revela e se expressa numa obra poética. Os elementos materiais em cada autor serão caracterizados por nuances diferenciadoras e específicas, que vão imprimir na matéria as marcas de seu mundo. Em Edgar Poe, as águas são negras e sombrias, em Rodenbach melancolizantes e, em outros autores, as águas poderão ser claras e transparentes como um espelho. (Ariais, 2013, pág. 71)

Neste material, com organização de termos e passagens do autor, é demonstrado que Gaston Bachelard evoca de variadas áreas do saber para construção de sua obra, utilizando o sentido poético tanto para abordagem de versos poéticos, como um sentido da criação de espaços e imagens da imaginação.

Portanto, dentro dessa corrente teórica, compreende-se que “o vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário”, e é “graças ao imaginário, que a imaginação é essencialmente aberta, a própria existência da novidade” (Bachelard, 1990, p. 1). As imagens mentais são instâncias ligadas a outras capacidades, incluindo a memória e a percepção da forma, sendo que, de todo modo, outros autores dessa mesma linhagem fenomenológica (com os quais trabalharemos) desenvolveram a noção de “imaginário” em outras aplicações, como simbologias não fixas (Durand) e imaginário coletivo (Maffesoli).

2.1 – Imaginário e o Cinema

Adotando o conceito de “espaço” concernente ao imaginário, desenvolvemos nossa tese em cima da relação com o “espaço” de uma obra de arte. Ainda que no caso do cinema estejamos tratando de uma criação coletiva e industrial – ou seja, possui diversas etapas e artistas –, o produto fílmico é um espaço diegético, o qual exhibe a constituição de um universo próprio e fruto da imaginação. Na linguagem técnica do cinema, este é o espaço fílmico, que, conforme Jacques Aumont (2017), “(...) pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica” (Aumont, 2017, pág. 25).

A conceituação de Aumont quanto à palavra “imaginário” não é a mesma usada por Bachelard e sua linhagem, e sim provém dos estudos de Christian Metz, referentes à semiologia de Ferdinand de Saussure. Nesse viés, o imaginário é compreendido como signos e simbologias semióticas, dentro de um pensamento estruturalista. Do mesmo modo, Edgar Morin (2013), que escreveu *O Cinema ou o Homem Imaginário*, é outro autor que dialoga com os trabalhos de Metz. Isso ocorre devido ao trabalho de Metz contar com uma obra abordando justamente “cinema” e “imaginário”: *O Significante Imaginário* (1980). Todavia, embora utilizemos as teorias de Aumont e Morin – essenciais dentro dos estudos cinematográficos –, não faremos uso dessa definição de imaginário adotada por eles, esclarecendo desde já quanto a isso, e argumentando as diferenças sempre que necessário.

O modo que compreendemos a validade do imaginário bachelardiano para os estudos do cinema se forma enquanto compreensão de um filme enquanto uma obra artística, adotando que:

A imaginação deforma, transforma e transfigura o real numa obra de arte, imprimindo-lhe a marca e a força projetante de seu criador. Cada autor tem suas impressões “íntimas sobre o mundo exterior” e uma “experiência onírica” anterior à contemplação. Contempla-se o mundo de acordo com os sonhos e os fantasmas que habitam o mundo de um poeta. A projeção tem origem na imaginação material e na psicanálise freudiana e junguiana (Ariaís, 2013, pág. 158).

Em tal linha de pensamento, algumas problematizações do próprio campo fílmico nos chamam à atenção, como as ideias de produtos de arte inseridos na indústria de massa e o conceito de “cinema de autor”. A ideia de cinema autoral tornou-se constantemente questionada, uma vez que é uma atividade naturalmente coletiva, mas, em determinados casos, realizada sob um minucioso direcionamento técnico e criativo por parte do diretor. Por isso, a cinematografia de Alfred Hitchcock torna-se interessante, pois esse cineasta empregou sua própria poética em seus trabalhos, de modo que, conforme sucesso comercial, não apenas conquistou esse espaço mais “livre” de elaboração criativa, como teve seus filmes disseminados a ponto de impactar e impregnar o meio cultural até a contemporaneidade.

Por isso, nossas indagações são em torno de como a obra de Hitchcock se constitui de modo a gerar ressonância com os espectadores e repercussão no meio cultural e artístico. Nossa hipótese é que, devido à própria capacidade da experiência do cinema (como elaboramos a seguir), em conjunto com a poética desse cineasta (com sua equipe), as imagens formais fílmicas carregam em si fundos da imaginação material. Ainda que em nossos estudos identifiquemos que o cinema em geral apresenta esse mesmo efeito, algumas obras exibem maiores potências nesse sentido. Os filmes de Hitchcock conformam um caso em que os aspectos criativos da arte podem ser articulados com os do meio industrial da massa.

Ao mapear os filmes de Hitchcock, temos acesso aos elementos formais que os constituem e influenciam diretamente outras obras: tanto cineastas quanto em outras expressões artísticas. Entretanto, por ser uma investigação que visa a abarcar para além do impacto cultural, formar e averiguar a própria capacidade da arte e da criatividade de ativar esferas subjetivas do espectador, o campo do imaginário nos torna um percurso em diálogo próspero. Ademais, colocando em diálogo um filme narrativo que detém uma estrutura visual formal (cenários, objetos, figurinos, cores, trama etc.) com obras mais abstratas contemporâneas (construção em espaços de galeria, videoarte etc.), acreditamos ser possível uma compreensão mais profunda

da presença da imaginação em suas diversas formas e dimensões a partir dos elementos estilísticos de Hitchcock.

Além disso, atribuindo a proposta dessa investigação ao campo do design, que é fruto da criação e do meio industrial, encontramos nas poéticas hitchcockianas um processo de fabricação dialético ao do design. Através do recorte pela área da direção de arte de seus filmes, temos elementos gráficos, fotográficos, objetos, vestuários, cores, dentre outros, que podem ser utilizados como elementos de cruzamento comparativo com a arte contemporânea e os processos da área do design. Ao final deste subcapítulo, trataremos de demonstrar como as formas e objetos se relacionam com o imaginário coletivo e as esferas subjetivas da psique, ainda que estejam inseridas em condições de venda e demanda.

Com o conceito de Imaginário, temos a ideia de que a imaginação do sujeito (artista) é impressa em sua criação (a obra); e esta obra, por sua vez, se formula enquanto um espaço imaginário próprio, apresentando as imagens poéticas (Bachelard) e símbolos (Durand). Essa compreensão é vinculada mais ao filme, que detém um universo diegético, mas também à noção da própria experiência deste, compreendida e abordada pelos teóricos do cinema. Nesse sentido, Edgar Morin é um dos autores que trabalha o efeito do cinema no espectador, abordando em sua obra como e por que essa experiência atua como um duplo da imaginação humana.

Em *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Morin traça as relações entre a imaginação e o cinema, entendendo a imagem como médium de espelhamento e fluxo constante de estímulos suscitados entre ambos. Ele diz que “(...) a imagem não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário” (Morin, 2014, pág. 14). Segundo o autor, isso ocorre pois as imagens cinematográficas (movimento, visualidade e som) são representações da realidade exterior fabricadas em um sistema próprio de leis, estética etc., do mesmo modo que nossa imaginação procede. Em outras palavras, “em um sentido tudo gira em torno da imagem” (Morin, 2014, pág. 14), pois:

(...) o caráter paradoxal da imagem-reflexo ou “duplo” que, por um lado, carrega um potencial de objetivação (distinguindo e isolando os “objetos”, permitindo o recuo e o distanciamento) e, por outro, simultaneamente, um potencial de subjetivação (a virtude transfigurada do duplo, o “encanto” da imagem, da fotogenia...). (Morin, 2014, pág. 14)

Esse encanto com a imagem está presente na experiência que esta proporciona, seja em sua construção “externa” (fotografia, cinema, pintura etc.), seja no espaço mental, mas, em todos os casos, possui a transfiguração onírica, ligada aos sonhos que se libertam da esfera do real. O efeito da imagem é articulado por Morin com a *fotogenia*, esse encantamento suscitado em sentido filosófico e antropológico, que diz respeito à compreensão da experiência do espírito ligada ao funcionamento do próprio cérebro. As atividades neurológicas do humano provocam efeitos na relação com as imagens desde os primórdios, no ato de criá-las e de fruí-las. Para Morin, o cinema, por sua vez, imagem em movimento, traz essa experiência potencializada, imersiva, a ponto de ressuscitar ainda mais esse senso de um psicológico inocente com o fascínio e imersão da imaginação.

Pois, uma vez que as representações e fabulações interiores ao ser humano (espaço complexo de acessar e, assim, de se estudar) são reflexos da realidade externa com a capacidade de serem transfiguradas, o mundo externo é impactado por tais transformações interiores. Novas ideias, *insights* e percursos são imaginados, gerando transformações no meio que são, assim, também reflexo do mundo interior. O senso prático está intrinsecamente vinculado à imaginação, uma vez que funcionam conjuntamente, e as imagens são cristalizações (momentâneas) dessas manifestações, refletindo os processos interiores em objetos, sistemas, ou grandes telas – como as de cinema. Desse modo:

É preciso, portanto, conceber não apenas a distinção, mas também a confusão entre real e imaginário; não apenas sua oposição e concorrência, mas também sua unidade complexa e sua complementaridade. É preciso conceber as comunicações, transformações e a permutação real \longleftrightarrow imaginário (Morin, 2014, pág. 14)

O fascínio e o encantamento pelas imagens – presentes nas pinturas rupestres, artefatos, pintura, escultura, na fotografia, cinema etc. – são mais do que por uma apreciação racional, é por elas evocarem o dinamismo interior do ser humano, uma vez que são reflexo constante deste. A imagem é a ponte entre dois mundos, da realidade e da imaginação, que se apresenta enquanto matéria espelhada dessa relação infinita. É o médium para experienciar, bem como constatar o impacto das fantasias “lúdicas” no campo do que se compreende como “real”.

Se, por um lado, Morin vem em nosso auxílio para compreendermos a própria capacidade da “visão mágica” e “emoção” (Morin) das imagens em movimento (cinema e audiovisual), temos, no senso de primitividade da psique humana tratada por ele, uma ponte de conexão com os elementos relativos ao imaginário fenomenológico e mitologia. Do mesmo modo que Bachelard desenvolve o aspecto das “primeiras imagens” que ressonam no ser perpetuamente, Gilbert Durand vai compreender esse percurso apresentando as simbologias presentes na cultura e sociedade (ocidental e oriental) ao longo dos séculos, de modo que as imagens se alteraram, mas suas mensagens e sentidos são os mesmos, e vêm da imaginação primitiva. Nesse aspecto, essas construções simbólicas são representadas em imagens e narrativas, as quais o autor Joseph Campbell aborda em sua obra *O herói de mil faces* (1997).

Pensando (de início) no cinema narrativo, é possível perceber tanto as construções do imaginário em sentido das imagens poéticas (Bachelard), como as narrativas e simbologias aparecendo enquanto elementos abordados por Durand e Campbell. Os filmes desenvolvem histórias que carregam a ideia da jornada do herói tal como Campbell identifica ser recorrente nas narrativas mitológicas, nas fábulas, na literatura, de modo que vemos esses padrões como da essência imaginativa. Ainda que a manifestação seja distinta, ou seja, que se formulem em imagens e códigos distintos a cada período, sociedade e expressão artística, o “núcleo” da ideia e sentido é o mesmo, nos levando a identificar em uma obra fílmica como a de Hitchcock, como esses elementos aparecem e como são atualmente ressignificados.

Nos filmes de Hitchcock, temos narrativas clássicas da jornada do herói, as quais, conforme elaborado por Campbell, tratam-se de um ciclo (em devir) que ocorre com o personagem, levando-o do mundo comum a um chamado. Nesse ciclo, os pontos de transição principais são: chamado à aventura; recusa do chamado; encontro com o mentor; cruzamento do primeiro limiar; provações, aliados, inimigos; aproximação da caverna profunda; provação difícil ou traumática; recompensa; caminho de volta; ressurreição do herói; retorno transformado (para o mundo comum). Todas essas etapas identificadas na obra de Campbell, e presentes nos filmes de Hitchcock, contam, por sua vez, com imagens simbólicas as quais são desenvolvidas por Durand, bem como se expressam na obra de nosso cineasta.

Pela própria imagem do ciclo, o imaginário durandiano exibe sua significação enquanto processo mental da imaginação. A imagem do ciclo é identificada por Durand como imagem do regime noturno, que trata da eufemização, das inversões, da intimidade e do devir do tempo, dinâmica distinta do regime diurno, que traz as imagens de dualidades, luta contra o tempo e batalhas entre “monstros” e “heróis”. Como posto por Durand:

(...) O círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do começo. É esse sentido do Çakra hindu, “a rosa de mil raios”, que serve nos países budistas para a adivinhação e que iria tornar-se, como roda de fiar, emblema da Índia nova de Gandhi. O sistro de Ísis ou de Diana teria tido o mesmo papel simbólico e representaria o disco lunar, “o celeste tesouro da roda”, que aparece ao rei no dia da lua cheia (Durand, 2002, p. 323).

A forma dessa imagem eleita por Campbell trata do eterno, ciclo sem fim, e também da transformação, podendo ser vista em representações como os rituais de ciclos lunares, na roca de fiar presente em fábulas, na mandala do zodíaco, entre outras. A exemplo do círculo, todas as imagens trabalhadas por Durand demonstram que, para além de surgirem em expressões artísticas, as próprias civilizações e culturas as exibem em manifestações como rituais, lendas, calendário, ideologias, crenças etc. Nesse sentido, a fenomenologia do imaginário possui diálogo com a obra de Campbell, além de se evidenciar como parte constituinte dos pensamentos dele.

As etapas da jornada do herói – em que pode ser visto o aspecto de “luta”, vitória e transformação, a esfera do regime diurno do imaginário – utilizam-se de diversas outras imagens discriminadas por Durand, que nos auxiliam a compreender a complexidade em que as expressões humanas são fabricadas. As funções do imaginário mostram-se ultrapassando uma simples utilização de formas ao acaso, tendo, nessa dialética, com Campbell, um percurso que demonstra a presença da imaginação como ativa e atuante nos signos e significados produzidos e perpetuados na cultura e sociedade em geral.

A diferença é que, enquanto produção “facultativa”, a representação se mostra estruturada de tal maneira que todos os elementos cênicos e narrativos não apenas edificam exemplos desse duplo da própria “jornada de vida”, como também são absorvidos enquanto experiência compilada e estética. O espectador se vincula e se transforma com o personagem justamente pela capacidade de reflexo da imagem (para com seu interior), e a vive devido ao efeito sensível de uma obra de arte. Além de Edgar Morin colocar que é “preciso considerar (...) o complexo projeção-identificação, o qual implica essas transferências” (Morin, 2001, p. 111), entre sujeito e mundo observado, catalisado em potência pelo cinema, ele também aponta que “o mundo está no interior do homem; e o homem está espalhado em toda parte do mundo” (Morin, 2014, p. 97).

Destarte, indagamos: como o cinema ressuscita esse universo primitivo, o expressa em sua linguagem e se propaga de modo a ressoar e gerar transformações? Acreditamos que este duplo, abordado por Morin, nos mostra a imagem fílmica como um objeto de estudo enquanto exemplo factível para essa investigação. E, por meio dessas imagens geradas por Hitchcock, os elementos circunscritos no imaginário aparecem de modo palpável para serem identificados, tanto nas narrativas como nas formas, enquanto direção de arte.

2.2 – Imaginário e o cinema em Hitchcock

Segundo o mitólogo Joseph Campbell, os mitos revelam uma narrativa simbólica sobre a saga da vida humana. Algo que se passa tanto mundo afora, nos desafios da existência social, como dentro de si, como uma jornada espiritual da própria psique. As narrativas, literárias, filmicas, teatrais, e mesmo pictóricas (como pinturas e cartas de tarô), podem ser compreendidas como esse processo, pois espelham a experiência humana nesse sentido duplo: formal e metafísico.

Assim, muito no cinema carrega esses traços, especialmente, é claro, o denominado cinema clássico narrativo, como de Hitchcock. Ainda que os períodos e culturas alterem os códigos simbólicos e as representações dessas jornadas, a essência da mensagem segue. A obra de Hitchcock, vinda do cinema clássico e considerada cinema moderno, detém essas mensagens que nos auxiliam a percorrer esses aspectos de projeção poética de uma obra. De modo sucinto, a Jornada do Herói ocorre da seguinte maneira:

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno (Campbell, 1991, p. 138).

Nesse retorno, o personagem está transformado por conta das experiências vividas e, assim, seu meio também é alterado dentro de seu novo estado de ser. Tal qual as histórias hitchcockianas, a aventura inicial com algo que desestabiliza o status quo do sujeito, “um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas” (Campbell, 1997, p. 31).

No filme, assim que os ataques do vingador se aproximam da pensão da família de Daisy, o novo inquilino chega desestabilizando as conjunturas usuais daquele espaço. Hitchcock diz que o ponto de vista da história se faz pelo da Sra. Bunting (Marie Ault), mãe de Daisy, que começa a levantar suspeitas sobre esse rapaz.

Tudo é construído para que o espectador participe dessa tensão, revelando aos poucos situações e elementos que nos fazem igualmente suspeitar dele, criando a atmosfera de suspense do filme.

Contudo, nosso herói aqui é o inquilino, aquele que passará por uma jornada de transformação. Após ser confundido com o assassino que vaga pela cidade, ele é revelado como alguém que se misturou nesse drama por sua irmã ter sido a primeira vítima, levando-o a buscar justiça, pegar o vingador. Ao final, é liberto de sua missão, com o verdadeiro assassino sendo pego, havendo o “final feliz” junto à Daisy. Entendendo que essa jornada, presente em mitos, lendas, e demais narrativas, são representações externas de um aspecto interior e psicológico, Campbell explicou:

É próprio da mitologia, assim como do conto de fadas, revelar os perigos e técnicas específicas do sombrio caminho interior que leva da tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e “irreais”: representam triunfos de natureza psicológica e não de natureza física. Mesmo quando a lenda se refere a uma personagem histórica real, as realidades da vitória são representadas, não em figurações da vida real, mas em figurações oníricas (Campbell, 1997, p. 17).

Logo, precisamos considerar que, a cada meio de expressão dessa jornada, os códigos se alteram. Assim “a narrativa fílmica é um aspecto que depende de códigos particulares”, sendo esta “(...) uma das grandes formas simbólicas da nossa civilização, e certos modelos, elaborados a propósito do romance (...)” (Aumont, 2004, p. 117). O cinema narrativo – que, embora hegemônico, não é o único meio de articulação desse dispositivo – trata justamente dessa transformação da jornada para o meio audiovisual, apresentando uma história estruturada em sua própria linguagem e técnica criativa.

Hitchcock (2004) declarou a Truffaut quanto ao filme *O Inquilino Sinistro* que “justamente, o que me moveu o tempo todo foi, a partir de uma narração simples, a vontade de apresentar pela primeira vez minhas ideias de uma forma puramente visual” (Hitchcock, 2004, p. 50). Sendo esse filme do período mudo, o cineasta teve seu processo poético estabelecido na linguagem visual, o uso de imagens e a montagem destas que criam um sentido em sua relação.

O cinema é feito de registros em fotogramas, que, passados em sequência veloz, criam a ilusão de movimento. Com o tempo, essas imagens passaram de função de registros, de cunho de atração ou experimentos, para registros com propósitos narrativos também. Desde a concepção do plano fixo no qual as cenas ocorriam, bem como o formato teatral, até a percepção de novas dimensões possíveis com expressividade – como close, panorâmica etc. –, a montagem foi um desses novos atributos na constituição de um filme.

À vista disso, um filme passou a, além de mostrar algo, articular efeitos emocionais com as possibilidades que a disposição das imagens construía. Hitchcock, aprendendo nesse meio inicial da arte cinematográfica, dispõe de modos próprios com que desejava expressar suas ideias e narrativas. Ademais, por sua carreira ter iniciado nesses primórdios do cinema, a questão das execuções técnicas era diferente das disponíveis atualmente, impulsionada por recursos mais “artesanal” do que “digitais”. Os equipamentos eram mais pesados, as construções virtuais de figuras e efeitos especiais, dependiam de manufaturas mais manuais, o que demanda da criatividade outras dinâmicas para soluções que cheguem ao resultado imaginado. Essa execução é visível quando o diretor explica como construiu a imagem do primeiro plano do filme, com a mulher loura berrando, como vimos no capítulo anterior.

Hitchcock segue relatando toda a sequência inicial, apontando como cada imagem “comunica” parte da história, e o sentido construído com o seguimento de cada plano. Nesse relato, é possível verificar diversos elementos da arte visual no cinema, como a dimensão de um plano (figuras 31): o close da moça; a artesanaria por detrás da câmera para criar o efeito desejado, o jogo com o vidro; a presença da água auxiliando na narrativa de como a vítima foi morta; o cabelo loiro, indicativo de quem serão as vítimas do assassino; e a metalinguagem com o conto de fadas (“Cachinhos Dourados”).

Ao fornecer elementos visuais, o cinema intensifica as mensagens narrativas e

a experiência emocional do espectador. É um trabalho que evoca o imaginário por vias de símbolos e histórias atreladas aos fundamentos psíquicos humanos. Tal qual Nichols colocou em sua obra, *Jung e o Tarot*, a exemplo dos Trunfos do desse jogo, eles são imagens que relatam uma narrativa e, tal qual compreendemos as imagens fílmicas trabalhadas aqui, como “detentores da projeção, o que quer dizer simplesmente que são os ganchos para apressar a imaginação” (Nichols, 2021, p. 24). Em outras palavras, é possível comparar a expressão simbólica de certas peças cinematográficas com o que a autora expressa em seus estudos desses trunfos.

As figuras nos Trunfos do Tarô contam uma história simbólica. (...) Podemos fazer melhor a conexão com o seu significado através da analogia com mitos, contos de fadas, dramas, quadros, acontecimentos históricos, ou qualquer outro material com motivos similares, que evocam universalmente grupos de sentimentos, intuições, pensamentos ou sensações (Nichols, 2021, p. 23).

Esse pensamento de Nichols é esclarecedor para compreender a relação dos mitos, arquétipos e simbologias em um meio: seja coletivo, individual, artístico, cultural, social etc. A essas histórias simbólicas, reconhecemos os “temas” recorrentes na obra de Hitchcock, e a utilização de certos simbolismos imagéticos corroborando com a narrativa em nível intelectual e emocional. Nessas aventuras hitchcockianas, há sempre um subtexto relacionado aos princípios cristãos, que evocam premissas de morte, desejo e amor/sexualidade. Como dito, o *Vingador* é um assassino de mulheres loiras, e que será confundido com o herói, o inquilino.

A relação entre “morte” e “desejo” permanece explícita a todo momento do filme, revelando olhares, toques e planos referentes à atração do protagonista por Daisy. Ao mesmo tempo, esse personagem é apresentado com forte aversão às figuras de mulheres loiras, inicialmente dispostas na parede do quarto que aluga na pensão. Conjuntamente a atitudes suspeitas, com objetos diegéticos e situações em que se coloca, que o unem às características atribuídas ao assassino, o filme vai atijando a suspeita de ele ser o vingador.

Entretanto, ainda que o inquilino seja revelado como inocente – esteja

buscando justiça pela morte de sua irmã –, Hitchcock mantém aspectos dúbios quanto a tal constatação. Superficialmente, a narrativa de fato apresenta o policial falando a outro que o verdadeiro vingador foi preso; entretanto, o filme não nos mostra. Não existe um plano ou cena desse suposto assassino em momento algum. Ademais, o plano final mostra o protagonista e Daisy se beijando em frente à janela (Figuras 29-30), ao fundo na rua, um letreiro pisca, escrito “Hoje à noite, Cachinhos Dourados”, frase relativa ao show dos dias de ataque do vingador, repetida inúmeras vezes no filme.

Se realmente o verdadeiro assassino foi ou não preso, fica à nossa imaginação, o importante é notar a marca hitchcockiana nessa narrativa e na jornada do personagem. O “homem errado”, ou personagens absorvidos a um novo universo de aventuras, se apresenta com ironia, tabus e a corrupção do sujeito. Para Hitchcock, existe o ético, o certo e o errado como no Cristianismo, mas a sociedade é corrompida por mais banal que na superfície aparente. As histórias de Hitchcock articulam-se usualmente com um ambiente de vida corriqueira. Seja na cidade, seja no campo ou interior, os personagens têm seu dia a dia corriqueiro transformado ao se depararem com uma situação da qual são obrigados – de modos diferentes – a participar.

Os protagonistas hitchcockianos têm a tendência a serem envolvidos por uma aventura através de um irônico engano. Nesse avassalador evento, para o qual o personagem adentra, ocorre uma transformação, pontuada por Joseph Campbell como “a jornada do herói”. E, em tal aspecto, essa jornada é análoga à base narrativa hitchcockiana, em que os protagonistas – comumente um casal – nos revelarão a conjuntura entre o cinema espetáculo, de atração, e suas profundidades simbólicas do imaginário.

Os arquétipos junguianos são uma atividade da psique de caráter coletivo, ainda que possam se expressar em um sujeito, de modo individual. Jung chamou de arquétipos aquilo que são “resíduos arcaicos”, “imagens primordiais”, motivos que se alteram conforme a época e a cultura, mas possuem a mesma tendência.

O termo “arquétipo” é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente. O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo (...) (Jung, 1964, p. 67).

As tendências dos arquétipos, segundo Jung, são constituições psíquicas dinâmicas ativas, em que o sujeito pode ou não realizar sua atividade, mas estão constantemente influenciando suas ações e criações individuais e coletivas. E, conforme pontuado por Sallie Nichols, “(...) essa camada profunda da psique, que C. G. Jung denominou o inconsciente, por definição, não é consciente. Suas imagens não nascem do nosso intelecto ordenado, mas, antes, apesar dele. Elas não se apresentam de uma maneira lógica” (Nichols, 2021, p. 23). Em outras palavras:

A projeção do nosso mundo interior no exterior não é coisa que fazemos de propósito. É simplesmente a maneira como funciona a psique. Na realidade, a projeção acontece de forma tão contínua e inconsciente que costumamos não dar tento de que ela está acontecendo. (...) Contemplando as imagens que atiramos na realidade exterior, como reflexos de espelho da realidade interior, chegamos a conhecer-nos (Nichols, 2021, pág. 24).

No que tange ao cinema, esses arquétipos inspiraram a criação de “tipos” que se cristalizaram dentro desse próprio universo, como o *cowboy*, a *femme fatale*, o vilão. A diferença dos arquétipos no meio cinematográfico é que eles detêm suas tendências de maneira mais visual, adquirindo características de personalidades, atitudes, caracterização e envoltimentos nas narrativas de maneira bem semelhante, ainda que em filmes diferentes. De todo modo, “tipos” são alterados conforme o período, ou mesmo retrabalhados em rupturas com sua ideia inicial.

Existe uma dinâmica ativa que dá força à constituição de uma forma aos arquétipos, tanto os identificados por Jung (inconsciente coletivo, mas primitivos), como os construídos pela indústria cinematográfica. Todavia, podemos perceber que, embora o cinema transfigure a noção desses arquétipos em novos códigos e figurações, a base dinâmica do imaginário e psíquica ainda está lá.

E, através de nossos estudos, buscamos identificar casos assim e perceber como essa transformação aparece conforme as expressões artísticas e culturais caminham.

Os símbolos do imaginário se expressam de variados modos, como a representação do quadro cênico, situações, objetos, direção de fotografia, todos imersos nos núcleos dinâmicos da psique. Alguns deles são o trabalho de contraste entre luz e sombra, a queda, as armas, as bebidas e a temática da tríade desejo- morte-amor, todos elementos que Gilbert Durand trata em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Conforme posto pela antropóloga Danielle Pitta Rocha sobre tal obra do autor, existe uma dinâmica de convergências expressas em manifestações humanas que vêm do inconsciente. Embora seja apresentada de maneira linear para a compreensão, a autora deixa claro que “de fato não existe anterioridade de nenhuma etapa sobre a outra” (Pitta, 1995, pág. 3). Essa “estrutura” se faz em *schémes*, Arquétipos, Símbolos e Mitos, definidos pela autora com base nos estudos do imaginário. Segundo a autora:

Schéme: É anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações. Exemplos: à verticalidade da postura humana, correspondem dois schémes: o da subida e o da divisão (visual ou manual); ao gesto de engolir, correspondem os schémes da descida (percurso interior dos alimentos) e do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem sendo o leite materno, a amamentação) (Pitta, 1995, pág. 3).

Arquétipo: É a representação dos schémes. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a idéia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Exemplos: o schéme da subida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do chefe, do alto; o schéme do aconchego, pelos da mãe, do colo, do alimento (Pitta, 1995, pág. 3).

Ainda, define o Símbolo como “todo signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. Uma representação que faz “aparecer” um sentido secreto” (Pitta, 1995, pág. 3), tal qual exemplifica ser verificável nos mitos, literatura, artes plásticas e rituais. Já o Mito corresponde ao “sistema dinâmico de arquétipos e schémes que tende a se compor em relato, ou seja, que se apresenta sob forma de história.

Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização” (Pitta, 1995, pág. 3).

Em tal linha de pensamento, um filme pode ser visto enquanto expressão do imaginário. Uma expressão do inconsciente no campo das artes que incorpora a atmosfera do coletivo e a projeção individual de seu idealizador. Ainda que a fenomenologia bachelardiana provenha, em grande parte, dos trabalhos de C. G. Jung, a metapoética nos demandará alguns esclarecimentos adicionais dentro do campo fílmico, uma vez que Bachelard se volta para a poesia, e Durand para a cultura. Neste subcapítulo, trataremos da confluência entre a estética cinematográfica e essas categorias do imaginário, apresentando, ainda, um panorama de acordo com *O Inquilino Sinistro*.

Conforme exposto por Pitta, articularemos o imaginário dentro de uma analogia que identificamos haver entre: as narrativas e os mitos; a construção diegética da direção de arte e os símbolos; os personagens e seus arquétipos; e os movimentos de câmera e os schémes. Para além disso, dentro da vertente de Gilbert Durand, autor trabalhado pela autora, os Regimes Diurno e Noturno do imaginário, que englobam as quatro categorias, serão articulados, agregando no que tange também à direção de fotografia, com as estéticas relativas à iluminação, aos planos, e à montagem.

Parte II – A Poética cinematográfica de Alfred Hitchcock

Capítulo 3 – O Imaginário do cinema preto-e-branco de Hitchcock

Em razão das tecnologias disponíveis no final do século XIX, as câmeras cinematográficas geravam imagens somente em gamas de cinza, o conhecido “preto-e-branco”. O funcionamento desses dispositivos se realizava por meio da entrada de luzes, construindo uma estética que imprime tons mais brancos onde está mais iluminado e mais preto onde está menos. Ainda que a inauguração do cinema tenha se dado em tal formato, um longo histórico de imagens acromáticas³⁵ pré-existia, algo que, neste capítulo, tomaremos em grande consideração.

É possível dizer que os filmes “nascem” em preto-e-branco, e isso não é pouco. Em um pensamento formulado no campo do imaginário, podemos verificar que raízes assim se propagam e cristalizam formas e significados. Acrescentando a questão de outros meios expressivos com mesma premissa estética – como desenhos em carvão, xilogravura, e a própria fotografia –, encontramos uma constelação imaginária ainda mais ampla: a da imagem do “positivo e negativo”, das luzes e sombras. Dentre elas, estão incorporadas até mesmo os desenhos rupestres e teatros de sombras, que, embora possuam um resultado final distinto, se formam com a mesma essência³⁶ enquanto dinamismo imaginativo.

A experiência ancestral entre o ser humano e as cavernas escuras, iluminadas pela fogueira, proporcionou um novo tipo de duplicamento de nossas figuras, que foram as silhuetas em sombras. A partir delas, além de narrativas e imagens serem formadas, existe um funcionamento que, séculos depois, irá se apresentar em dialética ao das salas de cinema. O pensamento teórico sobre este assunto pode ser acompanhado em filosofias e teorias, como na obra de Morin *O Cinema ou o Homem Imaginário*, que provém de um trabalho anterior sobre o homem e a morte. O autor escreve:

35 Sobre imagens sem a dimensão da cor: “Convém notar que essa dimensão está ausente em numerosas imagens que são acromáticas – o que se traduz em geral por imagens “em preto e branco” (de fato, são imagens que não representam as cores, mas apenas as luminosidades, e que comportam, pois, toda uma gama de cinzento).” (Aumont, 2002, pág. 26)

36 Compreendemos tal palavra enquanto o estado mais inicial de algo, premissa central e nascente de uma ideia. A essência de um fenômeno. “A fenomenologia é o estudo das essências que aparecem na consciência” (Ariais, 2013, pág. 76).

A visão cinematográfica toma corpo a partir das sombras em movimento na tela. (...) Entendemos melhor agora o parentesco indicado acima: de caverna em caverna, desde as cavernas de Java, passando pelas dos mistérios helênicos, pela caverna mítica de Platão, até as salas escuras, reencontramos, animadas, fascinantes, as sombras fundamentais do universo dos duplos. (Morin, 2014, pág. 55)

Permeando tal assunto, foi possível compreender que, na escuridão, se abriga um psiquismo ativo justamente pela ausência visual de formas e imagens: é quando fechamos os olhos que mais imaginamos. Quando feixes de luz incidem sobre algo, tanto este ganha detalhes em sua forma, cor, textura, como, em um espaço luminoso controlado, as sombras aparecem. Estas, tonando-se “decalques” da figura “real”, são um *duplo* pela própria ideia de duplicamento: depender de sua origem, mas também apresentar uma imagem distinta própria e independente.

Abordando o início da pintura, Philippe Dubois recorda a *Fábula de Plínio*, evocando o pensamento sobre a questão das sombras enquanto índice fugaz de “algo” (objeto, pessoa etc.). Ainda que fixado, é apenas por um momento, tendo servido segundo tal relato como objeto modelo de registro, que se desatreia deste e revela igualmente sua ausência. Escrevendo sobre tal Fábula, Dubois relata:

Plínio conta-nos de fato a história da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena de despedida (vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção), os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou por uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, a moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda esta ali, mas logo estará ausente. (Dubois, 1998, pág. 117-118)

Através desse relato, Dubois constata que: (1) para que haja sombra (e seu decalque), é necessária uma *superfície de inscrição* – como o próprio denomina –, bem como, (2) uma fonte de luz – projetada e organizada no espaço em questão. E (3) conclui que a “(...) figura de sombra projetada (...), que só existe na presença de seu referente, deverá ainda ser *duplicada por um desenho* que virá fixá-la por decalque direto” (Dubois, 1998, pág. 118).

Em outras palavras, a sombra é *puro índice*, dependente de seu referencial para existir; mas o desenho decalcado a partir dela é uma fixação, ao mesmo tempo índice do que já se foi e algo independente, um *duplo* desta. As condições da *imagem-sombra* e da *imagem-decalque* se distinguem aqui não somente pelo quesito de fixação, mas pelo fato de a primeira, indiciária, existir apenas no jogo de luz e sua ausência. No decalque, a cor não escapa, tanto a superfície quanto um tom de tinta ou a fissura criada sob uma pedra vão apresentar colorações. O preto-e-branco, seja por técnicas de xilogravura, carvão, foto ou cinema, é a única outra estética constituída de tal aparência.

O caso da fotografia e, após, o dos filmes nos remetem a um parentesco direto em nível do imaginário, estando no dispositivo cinematográfico outros elementos mais, como o movimento, o ambiente escuro e a projeção luminosa ocorrendo ali na hora. Por isso, acreditamos que o preto-e-branco no cinema detém uma constelação própria do imaginário cinematográfico, a qual torna-se justificativa da repartição criada nesta tese. A experiência inaugural de filmes exhibe mais do que as silhuetas das sombras, mas traços, nuances, matizes de cinza que existem entre a luz e a escuridão de cada forma.

O duplo criado, extremamente “mimético” às figuras reais, é desprovido da camada da realidade ao ausentar o colorido, edificando um mundo que, embora muito parecido, é completamente inédito. Como reaviva Wheeler W. Dixon em seu livro, *Black and White Cinema – A short Story*, em um dos depoimentos sobre a primeira exibição Lumière: “era tudo muito novo e, pela primeira vez, removido da existência real.” (Dixson, 2015, pág 6). É como se o pb permitisse chegar mais perto de nossas próprias sombras interiores, o feixe de luz iluminasse aquilo que está oculto, podendo trazer a consciência sem tanto perigo como no caminhar de ruas ou em um divã terapêutico. Isso, pois o conceito de “sombra” compreendido aqui abarca os fundamentos do imaginário em corrente junguiana, comportando, dessa maneira, a ideia entre esta e o inconsciente humano.

Para Jung, o consciente é tudo que está “às claras” para nossa mente, ao ponto que, no inconsciente, está a parcela de pensamentos, arquétipos, memórias adormecidas ou mais inacessíveis. Nessa parte, muitas vezes associada a algo ruim que habitaria em nós – como traumas e recalques –, existe na realidade um conjunto de nosso psicológico variado, a que, simplesmente, temos menos acesso. Jung diz:

O ato de esquecer, por exemplo, é um processo normal, em que certos pensamentos conscientes perdem a sua energia específica devido a um desvio da nossa atenção. Quando o interesse se desloca deixa em sombra as coisas de que anteriormente nos ocupávamos, exatamente como um holofote ao iluminar uma nova área deixa uma outra mergulhada em escuridão. Isto é inevitável, pois a consciência só pode conservar iluminadas algumas imagens de cada vez e, mesmo assim, com flutuações nesta claridade. Os pensamentos e idéias esquecidos não deixaram de existir. (...) de onde podem tornar a surgir espontaneamente a qualquer momento, algumas vezes anos depois de um esquecimento aparentemente total. (Jung, 1964, p. 34)

À frente, Jung complementa dizendo que “não é apenas o lado da ‘sombra’ de nossas personalidades que dissimulamos, desprezamos e reprimimos. Podemos fazer o mesmo com nossas qualidades positivas.” (Jung, 1964, p. 62). Por isso, ao entrarmos em contato com certas imagens, parte desse conjunto obscuro pode ser ativado, reativado. Os arquétipos, por exemplo, são essas potências: existem em todos nós, mas se dinamizam conforme as experiências que vão sendo vividas. E uma imagem, como diz na teoria do imaginário, tem exatamente esse funcionamento, como também os mitos e símbolos. O psicanalista explica que: “quando algo ocorre na vida que corresponde a um arquétipo, este é ativado e surge uma compulsão que se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade (...)” (Jung, 1964, p. 58).

Na teoria do imaginário, essas imagens adormecidas dinamizam-se em um estado de devaneio (sonho em vigília) e na presença de suas representações exteriores, seja símbolo, arquétipo, mito, pois são expressões provindas de nossos fundos psíquicos, os quais, grande parte, estão “nas sombras”. No processo criativo, estes aparecem, exprimindo-se na cultura, na sociedade e nas artes, como filmes. Tratando no caso do cinema, a presença do conjunto que inclui até mesmo a narrativa (mito), dentro de um espaço propício a uma imersão mais alienada,

a potência dessas imagens trabalha o inconsciente com grande força.

O trabalho de Morin aborda essa capacidade cinematográfica, agregando à alucinação, à magia, o próprio duplo. A capacidade mental humana se estrutura em criar significado para as “coisas”, sendo, nesse processo, uma troca entre estruturas externas codificadas e outras projeções de si mesmo, reflexos psicológicos e emocionais. A projeção-identificação que Morin aborda para o cinema se dá nesse sentido, na nossa capacidade de identificar-se com as imagens, a narrativa, projetando-nos naquele universo, nos sentindo parte dele, e podendo sair transformados. Isso se dá em grande parcela pela formatação do dispositivo de exibição (tamanho da tela, som, sala escura etc.), mas, também, pelo uso de imagens objetivas com carga de subjetividade. É dito pelo autor que:

(...) no contato alucinatório da maior subjetividade com a maior objetividade, no ponto geométrico da maior alienação e da maior necessidade, está o duplo, imagem-espectro do homem. (...) O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões. (Morin, 2014, p. 43)

Tomando uma ideia de “pureza” do preto-e-branco, acreditamos ter um tipo de imagem especial nesse sentido, provida dos espaços visuais que potencializam essa imersão na dinâmica de luzes e breu. Muitos teóricos exploraram questões similares, refletindo na capacidade de tal estética apresentar, na realidade, algo mais verídico. Tal qualidade é complexa e, por isso, visamos desenvolvê-las, pois, talvez, esse “real” do *pb* seja outro, distinto do nosso enquanto cotidiano, mas de uma profundidade psíquica, de alma. Roland Barthes e Jacques Aumont são dois exemplos de tal fala, no que o primeiro coloca em *A Câmara Clara*:

(...) sempre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento apostou posteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. A Cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres). Pois o que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois. (Barthes, 1980, p. 122)

E Aumont escreve em *Cinema e Pintura* (2004):

Lembramo-nos da observação de Dreyer, ao notar que no cinema, finalmente, a cor parecia menos realista, mais convencional do que o preto-e-branco é visto como mais próximo de uma ‘objetividade fotográfica’ ideal, o trabalho da cor é mais facilmente visto como arbitrário no filme”. (Aumont, 2004, p. 185).

Em ambos os casos, os autores associam o acromático a algo mais real. Com isso em mente, desdobramos nossas análises investigando se, por vias das nuances entre o claro e escuro, contornos, sombras, cinzas, os filmes nos trazem algo de diferente em seus afetos e onirismo. Enquanto imaginário, estaremos averiguando para além do quesito claro/escuro, que seria facilmente verificado enquanto uma suposta polaridade. As operações do imaginário são mais que isso, e, nos filmes, movimentadas em seu decorrer nas oscilações entre *Regime Diurno* e *Regime Noturno*, trazendo justamente as variações do que uma luz ou escuridão podem representar.

Na concepção da imaginação, Gilbert Durand traz a organização entre esses dois regimes demonstrando justamente como formulamos narrativas diferentes de acordo com a parte que nosso mental está operando. No *Regime Diurno*, a escuridão é morada de figuras medonhas, medo e obscuridade, enquanto a luz é a vitória, onde estão seres do bem, divinos. Já no *Noturno*, o escuro é o encontro consigo, espaço uterino, acolhimento, onde os feixes luminosos não ofuscam, e sim são brilho de pedras preciosas e das estrelas. Nele, o claro e escuro se integram, coexistem, não há dualidade, bem e mal.

Ademais, neste capítulo em especial, que conta com a estética inaugural desse dispositivo, identificam-se códigos consolidados a ponto de iniciarem um próprio imaginário da sétima arte. A concepção de montagem, planos, iluminação, gêneros como terror, noir, arquétipos como detetive, *femme fatale*, entre outros, mais provém do cinema pb, de modo a se prolongar até a contemporaneidade e imagem a cores. Outro aspecto observado é a adaptação de outros meios expressivos, como a literatura e os movimentos artísticos, a exemplo do Expressionismo, que o cinema acomodou.

É um conjunto de filmes que representa tantos estados nascentes, que não poderíamos deixá-lo de lado; estamos falando do estabelecimento poético de nosso cineasta, arte cinematográfica, artes figurativas e imaginário humano em sua estreia.

A obra de Hitchcock é popularmente dividida em duas fases, a Inglesa (1927-1939) e a Americana (1940-1976), sendo as realizações em preto-e-branco pertencentes a ambas. Seu primeiro filme nos EUA foi *Rebecca* (1940), tendo seguido lá até o final de sua carreira e somente retornando a dirigir na Inglaterra em 1972, com *Frenesi* (já colorido). Em uma contagem técnica, a obra de nosso cineasta conta com 54 filmes *pb*, sendo, ainda, essa estética a parte inaugural de seu contato com o cinema e início de carreira, algo a ser considerado com alta importância. Considerando tal volume de produções envolvidas em tal estética, neste capítulo tivemos que realizar um recorte específico para desenvolver nosso estudo.

Todos os filmes ingleses são na estética preto-e-branco, tendo permanecido com ela mesmo após a ida para a América, até 1953, com *Festim Diabólico* (que desenvolveremos no próximo capítulo). Mesmo lá, houve anos de retorno ao acromático antes de “engrenar” no colorido, havendo, inclusive, a realização de *Psicose* (1963), quando o próprio cineasta produziu e optou por tal recurso, devido aos gastos e a evitar o vermelho proeminente no sangue. Entre as produções coloridas, também se encontram *Pavor nos Bastidores* (1950), *Pacto Sinistro* (1951) e *A tortura do Silêncio* (1953), nestes devido aos recursos financeiros, mais do que a um aspecto estético.

Nesse ínterim, do “trânsito” entre Europa – EUA, Alfred Hitchcock realizou *A Estalagem Maldita* em 1939 na Inglaterra, e, já em 1940, produziu *Rebecca* nos EUA, onde permaneceu com seus contratos de produção. Embora o cineasta tenha mantido seu próprio estilo de suspense, a repercussão da guerra se manifestou na temática de espionagens, com *Correspondente Estrangeiro* (1940), *Suspeita* (1941), *Sabotador* (1942), *Um Barco e Nove Destinos* (1944), *Interlúdio* (1946)

– além de *Um casal do Barulho* (1941), *A sombra de uma dívida* (1943), *Quando fala o coração* (1945) e *Agonia do amor* (1947), que abordam outros temas distintos. Em *Um barco e nove destinos*, temos, inclusive, um filme extremamente sensível quanto ao contexto da guerra, se passando todo em um bote salva-vidas após a queda de um avião. Uma grande e bela colocação ideológica sobre humanidade, perdas e lamúrias, realizada com essa artimanha metafórica dos passageiros sobreviventes estarem à deriva no mar e na vida.

Além dessas produções de ficção, realizou três documentários, em pb: *The Fighting Generation* (1944), um curta; *Watchtower over tomorrow* (1945) e *German Concentration Camps Factual Survey* (1945), dois longas; sendo todos sobre a guerra, e o último, exibindo os campos de concentração. Nesse último caso, Hitchcock atuou como realizador da montagem e na direção das captações à distância, não esteve em campo para atuação, por ser um convite recebido para organizar as imagens após já terem sido captadas. E, no cenário total de todos esses trabalhos em um período tão complicado, acabou por manter-se em atividade bem sucedida, muito, inclusive, por, justamente, estar em Hollywood com todas as seguranças e encaminhamentos financeiros, que se mantinham vigorosos mesmo em tais conjunturas. Sadoul aponta que, além disso,

(...). Hitchcock acompanhou habilmente as modas, com a preocupação do êxito financeiro. Seus filmes de “suspense” adaptaram romances ou peças alternadamente psicanalíticas: *Spellbound* (*Quando Fala o Coração*), atômicas: *Notorious*, judiciárias: *L’Affaire Paradine* (*Agonia de um Amor*), criminológicas: *The Rope* (*Festim Diabólico*). Este último fôra a filmagem de uma peça da Broadway em que um casal de intelectuais pederastas assassinava um amigo, pela satisfação de realizar um esplêndido “ato gratuito”. Fotografando teatro num cenário único, o virtuoso Hitchcock utilizou uma câmera muito móvel para tomadas de mais de trezentos metros de comprimento. Essa façanha técnica significou para o estúdio substanciais economias, sem melhorar a dissertação complacente de uma “peça de tese”. (Sadoul, 1983, p. 348-349)

Dos dois filmes eleitos para desenvolver este capítulo, está *Spellbound* – *Quando fala o Coração* (1945), com o qual abrimos nossos estudos, e, em seguida, trabalharemos *Rebecca – a Mulher Inesquecível* (1940). Esta escolha se deu por

aspectos diversos. No primeiro caso, temos o filme preto-e-branco mais psicanalítico de Hitchcock. Embora isso não seja algo necessário para um estudo do imaginário; neste caso, a narrativa se fundamenta justamente em “trazer à consciência” partes psicológicas que estão “nas sombras”. Ademais, a construção visual conta com elementos simbólicos explícitos para incorporarmos em nossa hipótese, sendo alguns deles desenvolvidos por Salvador Dalí, agregando ao quesito de onirismo na expressão artística da imaginação.

O segundo, por sua vez, é o primeiro filme realizado nos EUA, servindo-se de um novo contexto para Hitchcock, de recursos e reconhecimento. Outra razão essencial de tratarmos de *Rebecca* foi pela dialética entre o preto-e-branco e o gótico, que, no cinema de Hitchcock, forma-se enquanto um terror psicológico. Nesse subcapítulo, demonstraremos que o imaginário estético do gênero de suspense e do preto-e-branco caminham com grande proximidade, dando margem aos fantasmas e assombros que habitam nossas sombras.

3.1 – Spellbound: Quando fala o Coração

Sinopse do filme:

Constance (Ingrid Bergman) é médica num asilo de alienados. O diretor do hospício, dr. Murchison (Leo G. Carroll), se aposentou e aguarda-se a chegada de seu sucessor, o dr. Edwardes (Gregory Peck). Constance se apaixona pelo dr. Edwardes mas logo percebe que ele não passa de um doente mental que imagina ser o dr. Edwardes. Quando ele toma consciência da própria amnésia, acredita ter matado o verdadeiro dr. Edwardes e foge da clínica. Constance consegue encontrá-lo e escondê-lo da polícia, na casa de seu velho professor (Michael Chekhov), que vai analisar os sonhos do doente e desencavar seu complexo de culpa. O falso Edwardes sempre se considerou responsável pela morte de seu irmãozinho, ocorrida durante uma brincadeira de criança, e o dr. Edwardes morreu de modo idêntico, mas na verdade foi assassinado pelo ex-diretor do asilo, dr. Murchison, que no final será desmascarado. (Truffaut, 2004, pág. 165)

Quando fala o coração (1945) é um filme de suspense que desenvolve o tema da psicanálise em seu enredo, apresentando questões relativas a esta área do saber e representações visuais de sonhos, traumas e conteúdos ligados ao subconsciente humano. A história trata da chegada de um novo médico, Dr. Anthony Edwardes, que irá assumir a direção da instituição psiquiátrica Green Manors, dirigida até o momento atual por Dr. Murchison (Leo G. Carroll). Gregory Peck é inicialmente o Dr. Edwardes, mas, posteriormente, o filme revela que Peck é, na realidade, um médico chamado John Ballantine, que assumiu a identidade deste outro ao presenciar seu assassinato e sofrer um trauma de amnésia.

Para fins de organização, adotaremos o sobrenome do ator, “Peck”, para designar seu personagem, visto que, ao longo do filme, ocorre tal mudança de nome mencionada. Assim, Peck chega à clínica acreditando ser Dr. Edwardes, lá conhece a Dra. Constance Petersen, interpretada por Ingrid Bergman, e ambos se apaixonam. Conforme o filme se desenvolve, Peck vai recobrando sua memória, auxiliado por Constance, e lembrando-se tanto de quem é realmente, como de ter presenciado a morte do verdadeiro Dr. Edwardes.

Nessa trama, Hitchcock desenvolveu o suspense e o romance pautados no viés psicanalítico, assim, tanto o crime quanto a evolução dos personagens ocorrem pela análise dos sonhos e memórias reprimidas pelos personagens de Gregory Peck.

A história apresenta três espaços fora da realidade diegética: com o primeiro beijo do casal, uma metáfora visual do estado psicológico de Constance; depois, o sonho de Peck que é analisado; e, ao final, o retorno da memória de infância reprimida do mesmo personagem.

Na primeira inserção onírica, temos uma metáfora da transformação que ocorre com Constance ao conhecer Peck, que mostra um espaço vazio com uma porta centralizada, e, no que esta se abre, revela uma outra porta que também se abre, e assim vai (Figura 53-80). Como Constance detinha uma personalidade extremamente racional, se mostra prática, fechada e focada, mas a chegada do amor em sua vida faz com que ela se abra e passe a agir passionalmente em nome de seus sentimentos.



(Figura 53)

(Figura 54)

(Figura 55)

(Figura 56)



(Figura 57)

(Figura 58)

(Figura 59)

(Figura 60)



(Figura 61)

(Figura 62)

(Figura 63)

(Figura 64)



(Figura 65)

(Figura 66)

(Figura 67)

(Figura 68)



(Figura 69)

(Figura 70)

(Figura 71)

(Figura 72)

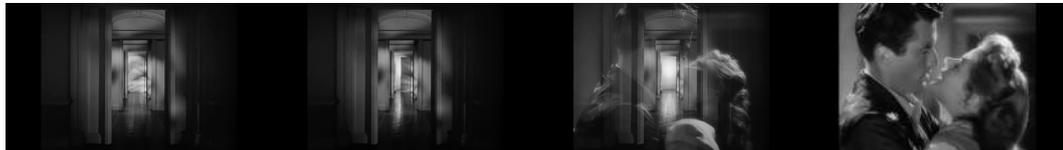


(Figura 73)

(Figura 74)

(Figura 75)

(Figura 76)



(Figura 77)

(Figura 78)

(Figura 79)

(Figura 80)

Apontamos agora o terceiro espaço onírico apresentado no filme, pois reservamos o segundo para uma análise mais minuciosa. Nesse espaço é apresentada uma situação entre o personagem e seu irmão quando crianças, que se faz enquanto uma revelação: uma memória reprimida que retorna ao consciente após o tratamento psiquiátrico. Inicialmente, um primeiro plano dele jovem, depois suas pernas com perspectiva subjetiva descendo pelo corrimão de uma sacada e, sem querer, empurrando um outro garotinho, seu irmão (Figura 81-88). A montagem que segue mostra que o menino caiu na grade da frente e morreu, acarretando um complexo de culpa por parte de Peck até a vida adulta. Nessa sequência não há metáforas, a distinção entre o universo da realidade e da memória é representada pelo ponto de vista da câmera subjetiva.

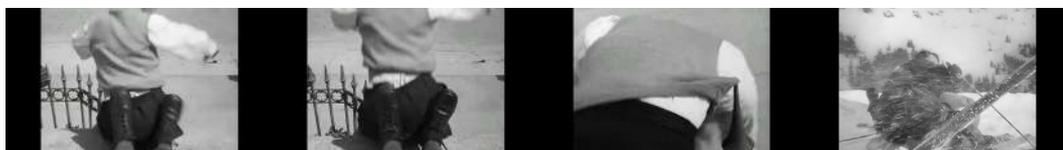


(Figura 81)

(Figura 82)

(Figura 83)

(Figura 84)



(Figura 85)

(Figura 86)

(Figura 87)

(Figura 88)

No segundo caso, que é o sonho, discorreremos com maior profundidade a seguir, pois é uma sequência maior e com a participação de Salvador Dalí, artista plástico do movimento surrealista. De todo modo, queremos antes apontar que, no geral, o filme é bastante didático no cunho da psicanálise, pontuando conceitos e explicações por meio dos diálogos. Assim, as representações cênicas são

extremamente visuais e metafóricas, aparecendo como elementos cênicos que servem de alegorias para a expressão do inconsciente. Quanto a isso, Hitchcock explica:

Queria apenas fazer o primeiro filme de psicanálise. (...) Quando chegamos às sequências de sonho, quis a todo custo romper com a tradição dos sonhos de cinema, que geralmente são brumosos e confusos, com a tela trêmula etc. (...) A única razão era minha vontade de conseguir sonhos muito visuais, com traços agudos e claros, numa imagem mais clara que a do filme, justamente. Enquanto queria Dalí pelo aspecto incisivo de sua arquitetura (...), as sombras compridas, o infinito das distâncias, as linhas que convergem na perspectiva...os rostos sem forma... (Hitchcock, 2004, p. 163-165).

A escolha de romper com a tradição de representações visuais dos sonhos, que eram usualmente utilizadas nos filmes, leva-o a uma direção que opta por construir as alegorias e símbolos com formas demarcadas, geométricas e bastante claras. Os espaços são deslocalizados e os objetos adquirem proporções de escala maior que o usual: tesouras e olhos gigantes são exemplos que exporemos.

Na sequência do sonho, o artista Salvador Dalí criou o projeto da direção de arte. Nela, Constance e John estão foragidos da clínica e de policiais devido à morte do Sr. Edwardes ter sido descoberta e estar sendo associada a John. Por conta do amor e da confiança dela em seu par, ela o leva ao seu antigo mentor, o Dr. Alexander Brulov (Michael Chekhov), para que os ajude. Lá, na casa de Alex (como Constance o chama), os dois analisam um sonho de John que, acredita-se, pode conter as respostas que buscam sobre quem ele é, e como poderiam inocentá-lo do crime. A narrativa de John começa da seguinte forma:

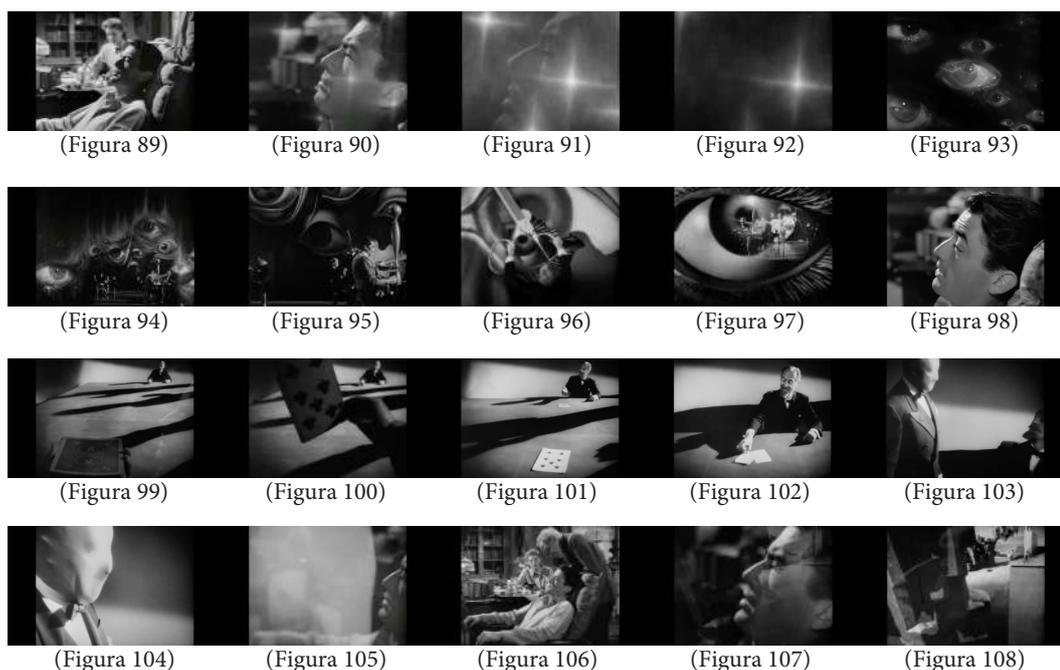
Vejam. (...) Eu não consigo compreender que tipo de lugar era. Parecia ser um lugar de apostas (cassino), mas não havia nenhuma janela, só cortinas com olhos pintados nelas. Um homem estava andando por lá com um par de tesouras enormes, cortando todas as cortinas no meio. Então uma garota entrou do nada, começou a andar pelo salão de apostas e beijar todo mundo. Ela veio na minha mesa primeiro. (...) (Quando fala o Coração, 1941, 1:26:53 - tradução nossa)

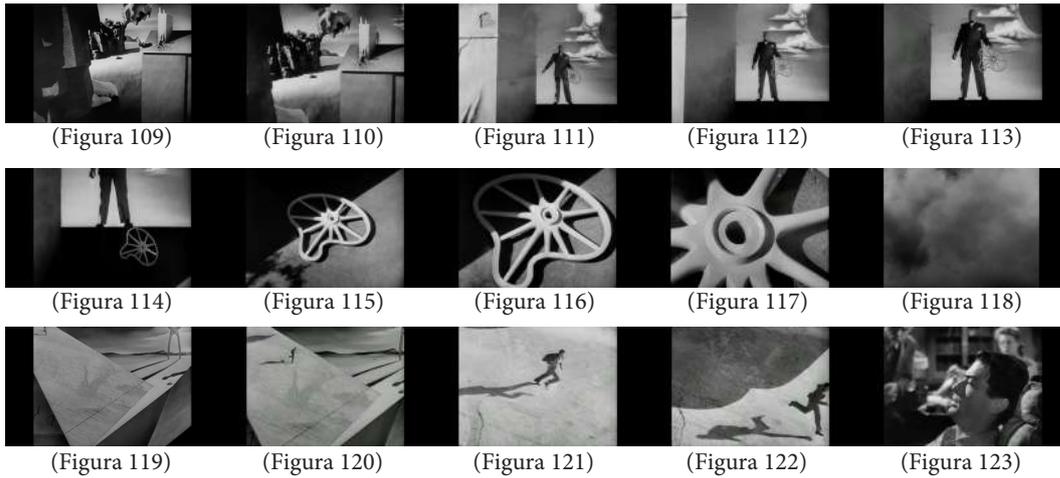
A narração do personagem em voz over aparece junto às imagens do sonho relatado. Primeiramente, a câmera passa de um plano de conjunto entre os três personagens para o perfil de John, sentado reclinado, através de uma dolly in;

m seguida, temos uma fusão para um próximo plano, que é a tela preta com pontos de luz (similar a estrelas): o sonho (Figuras 89-123). Esse movimento de câmera gera como uma entrada na mente do personagem, o aprofundamento a um lugar mais privado e oculto da psique.

Os pontos luminosos logo se misturam com enormes olhos nesse fundo preto, e o movimento progressivo da imagem mantém a sensação de ir adiante. As fusões desses olhos e pontos luminosos continuam até aparecer um grande salão amplo sem paredes, janelas, somente as cortinas com olhos e mesas de jogos conforme descrito por John (Figura 98-106). O relato segue, havendo a descrição do ambiente e ações ocorridas nele:

Eu estava sentado lá jogando cartas com um homem de barba, eu estava dando as cartas para ele, e virei um sete de paus. Ele disse: “Isso faz vinte um, eu ganhei.” Quando virou as cartas, estavam em branco, e aí o proprietário entrou e o acusou de trapaça. O proprietário começou a gritar: “Esse lugar é meu, e se eu o pegar trapaceando de novo vou te dar um corretivo!” (...) Eu estava no topo do telhado de um edifício com o homem de barba, e gritei para ele: “cuidado!”, e ele foi caindo lentamente com seus pés para o ar. Então eu vi o proprietário, o homem de máscara, ele estava se escondendo atrás de uma chaminé, segurando uma pequena roda. Eu vi ele deixar a roda cair do telhado. De repente, eu estava correndo! Escutei um barulho sobre minha cabeça, era um par de asas gigantes. Elas me perseguiram e me alcançaram quando cheguei no chão da montanha. Eu devo ter escapado, eu não me lembro...” (Quando fala o Coração, 1941, 1:26:53 - tradução nossa)





Enquanto John Ballantine narra seu sonho, as imagens seguem conforme as descrições dele. Existem dois momentos de interrupção do relato, em que a cena retorna ao espaço de realidade diegética, até que se conclui. Em seu contexto total, a narrativa relativa ao espaço onírico tem uma lógica de rupturas, sem uma linearidade rígida. Bem como posto, os ambientes mudam sem uma continuidade lógica e os elementos cenográficos apresentam formas distorcidas em tamanho ou aparência usual: como as cartas de baralho em branco.

Dentro do estilo narrativo clássico, é preciso haver uma coerência entre os fatos apresentados no sonho com os vividos na realidade dos personagens. Logo, personagens, ações e objetos cenográficos contam com aparições prévias, facilitando, assim, a compreensão do espectador. Todavia, a análise que é feita por Constante e Alex ainda não possui todas as “peças do quebra-cabeça”, e é somente no final do filme que ela desvenda as metáforas, compreendendo o sonho e o assassinato do Dr. Edwardes. Uma vez que o sonho de Peck estava revelando locais e situações que de fato existiriam, seus elementos precisavam estar também presentes no universo de realidade da história. Assim, desde o início, Hitchcock introduziu parte do que apareceria posteriormente no sonho, apresentando a clínica, Green Manor, alguns pacientes e o contexto da substituição de diretores que estava em processo.

Primeiramente, o filme estabelece o espaço da clínica e as dinâmicas que ali ocorrem, como as características psicológicas dos pacientes e suas neuroses. O

primeiro é um geral do local, em seguida, o interior, com um salão onde os habitantes jogam cartas e tem um piano disposto ao fundo (Figuras 124-126). Uma das personagens, Mary Carmichael (Rhonda Fleming), é chamada para a sessão com Constance e, no caminho até sua sala, a mulher flerta sensualmente com o enfermeiro. Há um plano detalhe da personagem, arranhando-o nas mãos, apresentando uma característica de agressividade e violência (Figura 127-132).

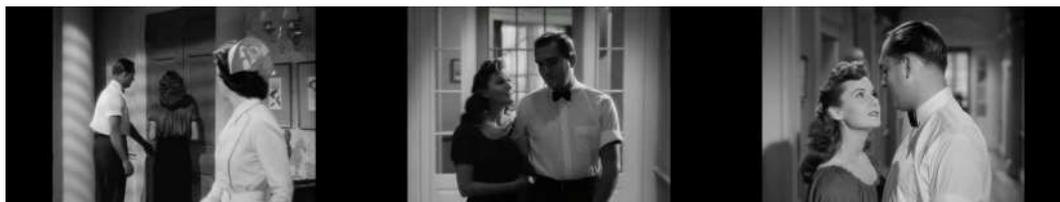
Durante a sessão, o assunto abordado é sua sexualidade, ódio por homens, e um relato sobre um beijo que uma vez deu e logo arrancou o bigode do homem com a boca. Sua postura flertante se repete quando ela está saindo da sala de Constance, agora com um médico que tem bigodes, enfatizando sua inclinação a beijos (Figuras 134-136). Mais adiante, outro paciente é introduzido à história, Mr. Garmes (Norman Lloyd), esse com complexo de culpa: acredita, erroneamente, ter matado seu pai. Este retorna na história mais de uma vez, conectando-o diegeticamente ao personagem de Gregory Peck, algo que não ocorreu entre ele e Mary Carmichael.



(Figura 124)

(Figura 125)

(Figura 126)



(Figura 127)

(Figura 128)

(Figura 129)



(Figura 130)

(Figura 131)

(Figura 132)



(Figura 134)

(Figura 135)

(Figura 136)

Em sua primeira aparição, o personagem demonstra sua paranoia e é vinculado a uma faca de abrir cartas (Figuras 137-139); na segunda, ele vai ao consultório de Peck, e Constance é chamada lá, por ser seu paciente, e mais uma vez enfatiza-se seu complexo em questão; na terceira, embora não apareça, ele foi para a emergência cirúrgica por ter cortado a própria garganta. No espaço onírico referente ao sonho de Peck, vemos que Mary Carmichael é o primeiro vínculo diretamente relacionado com *Green Manor*, tanto que, na interpretação de Constance com o Dr. Murchison ao final do filme, eles indicam:

Constance – Sonhou que estava numa casa de jogo. Estava cheio de gente estranha jogando com cartas pretas.

Dr. Murchison – Cartões em branco? Obviamente, o paciente estava tentando negar que era uma casa de jogo, sonhando com cartas espúrias.

C – Uma das pessoas do local saiu cortando as cortinas ao meio. Outra era uma garota seminua que beijava todo mundo.

M – com pouco esforço quase se podia imaginá-los reclusos de Green Manor

C – Era isso que eu tinha em mente Dr. Murchison

D – Interessante a noção de brincar com isso não é? Continue.

C – Havia olhos pintados nas cortinas das paredes

D – Ah! Os guardas das Green Manor. (Quando fala o Coração, 1945, 1:44:25 - Tradução nossa)



(Figura 137)



(Figura 138)



(Figura 139)

No diálogo disposto, eles dizem interpretar ser *Green Manor* após Constance falar, na mesma frase, sobre duas figuras e suas ações: o homem cortando cortinas e a moça beijoqueira. Estarem na mesma sentença os une, todavia, a personagem da moça é mais explicitamente associada à paciente Mary Carmichael do que ao único outro paciente introduzido à história, Mr. Garmes. O segundo, como dito, possui a ligação com objetos de corte, mas, na cena, essa ação aparece mais enquanto simbolismo do que a da primeira personagem.

Como o espaço inicialmente é atrelado a um cassino, o filme parece evocar a clínica somente por tais figuras; contudo, as mesas de jogos criam, ao nosso ver,

um paralelo também com os pacientes jogando baralho no início da história. Nesse pensamento, temos que a representação visual e narrativa do sonho de Peck fica no limiar entre uma construção didática sobre o viés psicanalítico e uma abstração mais vinculada ao onirismo, como no próprio surrealismo. Na conversa entre Truffaut e Hitchcock eles discutem:

Truffaut – Para mim é mais que evidente que muitos filmes seus (...) parecem de fato sonhos filmados. Então, quando se anuncia um filme de Hitchcock abordando psicanálise... espera-se alguma coisa de completamente louco, de delirante, e, afinal, é um de seus filmes mais sensatos, com muitos diálogos... Grosso modo, o que eu recriminaria em Quando fala o coração é o fato de faltar um pouco de fantasia, em relação a outros filmes seus... Hitchcock – Provavelmente porque se tratava de psicanálise, tivemos medo da irrealidade e tentamos ser lógicos ao expor a aventura desse homem. (Hitchcock-Truffaut, 2004, p. 165)

A escolha em convidar Dalí, vinda do próprio Hitchcock, é algo definitivamente importante para nossa pesquisa. Ainda que, para o produtor do filme, Selznick, houvesse o interesse do marketing, para nosso cineasta foram os princípios estéticos que o interessaram em Dalí. Ele conta:

Pedi a Selznick para termos a colaboração de Salvador Dalí. Selznick aceitou, mas estou convencido de que pensou que eu queria Dalí por causa da publicidade que nos daria. A única razão era minha vontade de conseguir sonhos muito visuais, com traços agudos e claros, numa imagem mais clara que a do filme, justamente. (Hitchcock, 2004, p. 165)

Ainda assim, a força dos traços e a do nome deste artista se unem, ativando também o que ele representa no imaginário coletivo das artes, que é o movimento Surrealista. Ele criar a sequência dos sonhos já adiciona, por si só, uma atenção diferente a tal momento. Além disso, não é somente a questão visual que segrega a lógica de um espaço para outro, a narrativa corrobora igualmente para que o sonho adote uma outra lógica, de linearidade, coerência das ações dos personagens etc. Tudo é mais fragmentado e inexplicável, tanto que, sem os diálogos de análise, o sonho não seria compreensível para o espectador. Como posto por Souza e Ponte no artigo *A Estratégia do Recalque: uma análise do sonho e sua interpretação em Quando fala o Coração, de Alfred Hitchcock*:

(...) há um homem andando pelo lugar com uma tesoura grande na mão cortando furiosamente tais cortinas, o que pode ter um significado para as personagens da história, numa questão de coerência interna, mas pode também ser uma forma interessante encontrada pelo diretor para romper com toda a lógica e linearidade, que como dissemos anteriormente, não há nos sonhos, principalmente quando percebemos a referência que ele faz ao curta-metragem *Um cão andaluz*, dirigido por Luis Buñuel e escrito por esse em parceria com Salvador Dalí. (Souza, 2018, pág. 274)

Nesse pensamento, outros elementos do sonho podem ser vistos sem uma associação direta às cenas referentes à realidade da história, dinamizando, entretanto, no que diz respeito ao imaginário: por exemplo, objetos gigantes. Estes não aparecem somente no sonho de Peck, mas em outras cenas dos ambientes “reais”, tal qual a arma e as mãos gigantes seguradas pelo Dr. Murchison no final (Figuras 140-151)³⁵.



A proporção dos objetos aparece distorcida em diversos momentos do filme, havendo no sonho uma ênfase maior; como os olhos, a tesoura, as mãos e as cartas de baralho. Na imaginação, a alteração de escalas diz respeito aos símbolos de inversão, engolimento, aventuras em mundos de fantasias, tal qual em fábulas e literatura.

35 Na Figura 151, é possível ver o contágio da cena com a cor vermelha, significando aqui o sangue e morte do personagem Dr. Murchison. Nesse único plano, Hitchcock introduz o recurso da cor (que já existia conforme será abordado no capítulo seguinte) quase como uma licença poética, dado que todo o filme se passa em preto-e-branco. Desse fator, ressaltamos o da ênfase estética sobre a temática da morte em violência, e o uso deste tom em específico como parte das motifs hitchcockianas, tal qual elaboramos mais no Apêndice dessa tese.

Durand coloca:

(...) esta fantasia do engolimento liga-se às fantasias da interioridade protetora, como aparece em Dalí. O isomorfismo da fruta, da concha, do ovo e do Pequeno Polegar manifesta-se na imaginação da criança que, debaixo de uma mesa coberta com panos, brinca “de caverna” (...). Dalí insiste no jogo infantil no qual se põe numa posição fetal “enroscando-se”, posição que em adulto adota para conseguir um bom sono. (...) São estas “fantasias que nos mostram todos os tesouros da intimidade das coisas” e que são indutivas das numerosas lendas de Poucet e Poucette, de Patufete, da Fada das Migalhas e de Alice no País das Maravilhas. S. Comhaire-Sylvain propõe-nos um notável isomorfismo do engolimento e do Gulliver na série dos contos índio-afro-americanos que recolhe. (Durand, 2012, p. 211-212)

Notadamente, o sonho pautado nessa cenografia *daliniana* das *gulliverização*³⁵ (Durand) atrela diretamente ao complexo psicológico de Peck: a culpa pela morte de seu irmão quando criança. Outro aspecto desenvolvido ao longo da trama é este seu trauma, aparecendo com a fobia do personagem pela cor branca e linhas, relacionados ao acidente ter sido visualmente assim. O formato retangular com duas laterais mais rebaixadas do corrimão, junto ao movimento de descida e depois as grades em forma de linhas verticais – onde seu irmão cai –, é a geometria do evento que o traumatizou.

Ao decorrer do filme, o recalque do personagem é assim apontado sempre com essa mesma coerência, em cenas como: o desenho de linhas que Constance faz na mesa de jantar (Figura 152-156); o roupão dela branco com linhas pretas (Figura 157-160); a luz branca na sala de cirurgia (Figura 161-166); na estação de trem com as linhas do guichê de compras (Figuras 167-171); e no banheiro branco enquanto ele fazia a barba (Figura 172-178). Em todos esses momentos, Peck reage com vertigem e até desmaio, pois associa à memória da morte de seu irmão.

35 Na teoria do imaginário de Gilbert Durand, o termo “gulliverização” provém do nome do personagem “Gulliver”, da obra *As Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. No livro, Gulliver se depara, em parte da história, com seres minúsculos de uma ilha, e, posteriormente, seres gigantes, o que ocasiona uma perspectiva relativista quanto a sua própria dimensão. No primeiro caso, o personagem torna-se, ele próprio, um gigante, enquanto no segundo, ele é, para tais seres, muito pequeno. Assim, Durand se apropria desse esquema enquanto imaginário, em sua noção de arquétipo e símbolo, para tratar de conceitos em torno de “miniaturização” e “gigantização”. Quando usada a palavra “gulliverização”, referimo-nos assim a elementos que são gigantes em comparação ao ser humano, sendo que, usualmente, estes mesmos detêm uma escala extremamente menor.



(Figura 152)

(Figura 153)

(Figura 154)

(Figura 155)

(Figura 156)



(Figura 157)

(Figura 158)

(Figura 159)

(Figura 160)



(Figura 161)

(Figura 162)

(Figura 163)

(Figura 164)

(Figura 165)

(Figura 166)



(Figura 167)

(Figura 168)

(Figura 169)

(Figura 170)

(Figura 171)



(Figura 172)

(Figura 173)

(Figura 174)

(Figura 175)

(Figura 176)

(Figura 177)

(Figura 178)

Na continuidade, Dr. Murchison e Constance seguem analisando o sonho, identificando que o cassino era um clube chamado 21 club e que o homem de barba era o Dr. Edwardes e o mascarado o próprio Dr. Murchison. Na passagem seguinte, com os homens no telhado, seria o momento do assassinato, fato ocorrido em uma pista de esqui; e a roda o revólver. Outras associações, como o nome *Gabriel Valley* (Vale Gabriel), vieram da interpretação anterior, de Constance e seu mentor, Alex, devido às asas que seguiam Peck no sonho.

Todas essas análises mostram uma lógica dos procedimentos psicanalíticos para interpretação de sonhos, sendo que, no filme, a coerência necessitará estar presente na história, bem como nos diálogos; somente o sonho não é autoexplicativo. A construção visual, ao se basear em uma lógica surrealista e onírica, acaba dispensando a coerência linear e racional. O primeiro espaço, do cassino, é deslocalizado, com as cortinas de olhos gigantes pintados (Figuras 94-104); o segundo, um local externo, tem o telhado, identificado somente por conter uma chaminé,

e a descrição do narrador, misturado ainda com outros relevos geométricos, parecendo montanhas, mas sem uma forma definida (Figuras 109-122). Ao fundo, há também uma enorme cabeça virada para baixo, como pendurada (Figura 110), e, em um outro plano, em uma paisagem mais deserta, um enorme alicate (Figura 119).

Se encararmos essa sequência sem o áudio, a narração, ou qualquer momento explicativo propiciado pelo filme, encontramos, talvez, parte da fantasia de que Truffaut sentiu falta. A proposta, então, de uma expressão de como um sonho pode parecer, sem se pautar em nebulosidades e desfoques da imagem, se fez presente conforme Hitchcock queria. No caso, encontramos inclusive a presença de símbolos bastante desenhados dentro dos parâmetros do imaginário.

A começar pelos grandes olhos no fundo preto, que aparecem junto a focos de luz, e são, na análise narrativa, atrelados aos guardas; contudo, na estrutura imaginária, vão além disso. Um trecho escrito por Durand:

Durante as experiências de sonho acordado aparecem freqüentemente imagens de auréola. As personagens imaginadas, quando da sua ascensão imaginária, têm uma face que se transforma, se transfigura em “halo de luz intensa”, e, ao mesmo tempo, a impressão constantemente experimentada pelo paciente é a do olhar. Olhar que, segundo Desoille, é justamente representativo dessa transcendência psicológica a que Freud chama superego, ou seja, olhar inquiridor da consciência moral. Esta deslocação da luz do halo luminoso para o olhar surge-nos perfeitamente natural: é normal que o olho, órgão da visão, seja associado ao objeto dela, ou seja, à luz. (...) Segundo este autor, o olhar seria o símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância. (...) Seja como for, olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constatam a mitologia universal e a psicanálise. (Durand, 2002, p. 151)

Os olhos sustentam, assim, para além da associação aos guardas de *Green Manors*, mas a função deles – vigiar, julgar –, como a do sonhador e sua consciência moral, superego. Ou seja, nessa narrativa onírica de Peck, sua moralidade aparece já de pronto denunciando o tema desse sonho, que é expor o assassinato que presenciou e quem foi que matou o Dr. Edwardes, como o filme revelará ao final.

Esse símbolo, aparecendo conjuntamente ao movimento de câmera para “dentro”, caminhando no escuro, se faz coerente também em pertencer ao *Regime Noturno*, que trata de aprofundamento, viagem para dentro. Enquanto no *Regime Diurno* os símbolos espetaculares são expressamente vinculados a imagens de luz quando ligados à ascensão, conhecimento, vitória; nesse regime a luz transforma-se em halo, nos olhos. É o iluminar de informações que Peck irá agora acessar sendo denunciadas nesse sonho.

Nessa produção, verificamos a dimensão mais didática da psicanálise, enquanto narrativa e representação visual. O propósito de Hitchcock em fugir da “tradição brumosa” dos sonhos nos coube para demonstrar a manifestação de um imaginário em formas mais claras e delineadas. Embora esse formato propicie, talvez, uma imersão psicológica a menos, dado que, no abstrato da mente pode se projetar mais livremente, com tais imagens conseguimos trazer uma espécie de mecanismo mental que ocorre em nosso interior. Assim, demonstra-se como, embora cristalizações existam em figuras míticas, por exemplo, elas não são estratificações, são apenas um dos modos de representação desenvolvidos, mas que, com o tempo, garantem em si um próprio ícone de essências do imaginário.

3.2 – Rebecca – a mulher inesquecível

Sinopse do filme:

(...) Uma jovem dama de companhia (Joan Fontaine) casa-se com um belo lorde (Laurence Olivier) atormentado pela lembrança de sua primeira mulher, Rebecca, morta misteriosamente. Na grande mansão de Manderley, a recém-casada não se sente à altura e teme decepcionar; deixa-se dominar, e depois aterrorizar pela governanta, sra. Danvers, que vive subjugada pela lembrança de Rebecca. Uma investigação tardia sobre a morte de Rebecca, o incêndio de Manderley e a morte da incendiária, sra. Danvers, darão um fim aos tormentos da heroína. (...). (Truffaut, 2014, p. 125)

Rebecca - a mulher inesquecível (1940) é a primeira produção de Hitchcock nos EUA, realizada com o produtor David O. Selznick, e um dos filmes em preto-e-branco que compõem sua filmografia. O roteiro³⁵ apresenta a história de um casal, Maxim de Winter (Laurence Olivier) e Sra. de Winter³⁶ (Joan Fontaine), cujo romance é assombrado pela memória da falecida esposa de Max, chamada Rebecca. Embora nunca apareça nenhuma imagem dessa mulher, Hitchcock demarca sua presença constantemente por outras vias, como pelos diálogos e objetos cenográficos, construindo a presença de um fantasma psicológico.

O filme começa estabelecendo uma atmosfera sombria desde o princípio: começando com a paisagem de uma floresta obscura e nebulosa para os créditos (Figuras 179-181) e um primeiro plano do céu noturno, com lua cheia e nuvens passando (Figura 182). Em seguida, um plano aberto mostrando os grandes portões de ferro da mansão *Manderley*, que segue em sequência por *travelling* por toda a estrada arborizada até a casa em que a história se passará (Figuras 95-98).



(Figura 179)

(Figura 180)

(Figura 181)

35 Adaptado do livro de Daphne du Maurier, *Rebecca, a mulher inesquecível* (1938).

36 A personagem de Joan Fontaine não possui nome próprio, apenas Sra. de Winter, assim que se casa com Maxim. Esse elemento narrativo será desenvolvido mais à frente com profundidade. Todavia, a fim de facilitar a compreensão do leitor, a mencionaremos com o sobrenome da atriz, Fontaine.



Conjuntamente, essas imagens são acompanhadas da narração da protagonista em som over, relatando um sonho. A câmera então viaja, atravessando os portões como um fantasma, e, no caminho, as árvores e folhagens são como decalques negros, construídos por suas silhuetas de sombras em cima do fundo branco de névoa (Figuras 183-192). Fontaine narra:

Na noite passada sonhei que estava em *Manderley* novamente. Estava de pé, diante do portão de ferro, no início da estrada. Ainda assim, não conseguia passar, porque o caminho estava fechado para mim. Então, como em todos os sonhos, fui possuída, subitamente, por forças sobrenaturais e atravessei como um espírito através das barreiras. (Rebecca, 1940. 00:01:46 - tradução nossa)

Chegando na mansão, edificada com a arquitetura de um castelo, permanecemos vendo apenas sua sombra, proporcionando, na imagem, apenas suas dimensões e formas robustas e com torres (Figura 193). As grandes janelas aparecem conforme luzes se acendem no interior, revelando, assim, mais detalhes

da construção (Figuras 194-196). Em seguida, uma grande sombra sobrevoa o espaço escurecendo tudo novamente. Somente depois que ela passa é possível ver *Manderley*, em planos mais próximos, que a revelam em ruínas e tomada pela vegetação (Figuras 197-202). A protagonista segue:

O luar pode pregar peças na imaginação, e, de repente, me pareceu que vinha luz das janelas. E então uma nuvem passou em frente da lua, e pairou por um instante como uma nuvem escura sobre nossas faces. Com isso se foram nossas ilusões. (Rebecca, 1940, 00:03:00h - Tradução nossa)



(Figura 194)

(Figura 195)

(Figura 196)



(Figura 197)

(Figura 198)

(Figura 199)



(Figura 200)

(Figura 201)

(Figura 202)

Representação visual e narração formulam-se em um estilo gótico: a lua, o contraste de luz e sombras, a presença de espíritos, a neblina, o castelo, o sonho, os delírios, as dores e os medos que se guardam no interior do ser. O gótico é um dos primeiros estilos que trouxe para as manifestações artísticas elementos da atmosfera de suspense e terror, tendo iniciado especialmente no campo da arquitetura e da literatura. Sua história “inicia” com os povos Godos (Gohts Goths)³⁵, um dos muitos que, durante os séculos III ao V, habitaram terras germânicas fora das principais províncias “civilizadas”, sendo, assim, considerados bárbaros.

35 A história começa com os bárbaros – um vasto e variado grupo de muitas pessoas. A própria palavra ‘bárbaro’ revela o quanto é abrangido pelo termo. É derivado do grego Bárbaros e provavelmente derivado onomatopaicamente (para ouvidos helênicos) do som áspero ‘baa-baa’-ismo de seu discurso. ‘Bárbaro’ significava foreing – isto é, não helênico – e assim passou a significar bizarro, rude ou brutal. (...) os bárbaros ocuparam todas as terras além das fronteiras do império. (Groom, 2012, p. 1- Tradução nossa)

Ao longo da história, seus elementos culturais – como mitos³⁵, a violência, subjugação etc. – foram se mesclando aos da cultura europeia predominante, estruturando novos significados, apropriados enquanto um “estilo gótico”. Como escreve o autor Nick Groom em seu livro, *The Gothic - A Very Short Introduction*:

A Reforma (Protestante) não apenas despojou a igreja de sua pompa e ritual: todo o calendário de costumes e tradições – a estrutura da vida cotidiana – foi desmantelado. (...) a literatura ajudou a preencher o vazio imaginativo deixado após a Reforma e a Contra-Reforma, e são desses textos que os escritores góticos posteriores tiraram sua inspiração e muito de seu material. (...) dois dos principais corpos de trabalho que levaram o impacto imaginativo da Reforma até o século XVII – até a literatura do século XVIII são: a tradição da balada popular e as peças de Elizabeth e o palco jacobino, notavelmente “Tragédias de Vingança”. (Groom, 2012, p. 34 - Tradução e parênteses nossos)

Groom vai abordando como a herança desses antigos povos contagiam novas construções e materiais artísticos no desenvolver da cultura europeia, especialmente na Inglaterra. No contexto narrativo, as citadas *Baladas*³⁶ e *Tragédias de Vingança*³⁷ são textos com maior teor de violência, sexualidade e ironia, as quais autorizaram que todo um cenário de expressões emocionais – devido a revoltas e opressões vividas pela sociedade – emergisse e se consolidasse. Parte desses sentimentos de opressão vindos dos povos bárbaros reaparece em grande razão devido às mudanças religiosas, que ocorriam também em cima de exterminações, abusos e pesar.

35 Os mitos fundadores dos godos derivam do breve período de soberania ostrogótica sobre os visigodos. A identificação de uma origem gótica compartilhada permite que a história bárbara dê uma nova perspectiva ao mundo romano-cristão. A verdadeira universalidade só poderia ser alcançada a partir da visão do mundo cristão, então a ênfase mudou para aquelas áreas e povos da palavra não cobertos pela geografia e etnografia clássicas: bárbaros. (Groom, 2012, pág. 12)

36 “Baladas - narrativas em versos populares que podiam ser cantadas, recitadas ou lidas - ajudaram a preencher o vácuo imaginativo deixado pela iconoclastia. A palavra da balada é uma Inglaterra arcaica e “alegre”, povoada de heróis e amantes, vilões e bandidos, elfos e fadas; é governado por dias santos e festivais, costumes e superstições, e seus soberanos são governantes com poder absoluto. E, no entanto, ao mesmo tempo, a sociedade não tem lei e os seus príncipes são caprichosos. A violência é explícita e extrema, frequentemente inexplicável e impune: a culpa geralmente é libertada – se for detectada, os seus motivos permanecem obscuros e os seus valores são, na melhor das hipóteses, amorais. (...)” (Groom, 2012, pág. 35 - Tradução nossa)

37 “(...) Em particular, Revenge Tragedy capitalizou motivos de baladas com uma intensidade quase alucinógena que se desenvolveu em um novo estilo chocante e poderoso e levou diretamente à ficção gótica do século seguinte. Revenge Tragedy transformou o capricho desesperado e a matança sem sentido da balada em uma moralidade de vingança. (...) Os enredos emaranhados da Tragédia da Vingança são dominados por crimes sexuais e violência hedionda, descobertos em sonhos e por conspiração, enredando indivíduos em intrigas judiciais, e tratados em última instância pela extinção e muitas vezes pelo humor horrível. (...)” (Groom, 2012, p. 38-39 - Tradução nossa)

Conjuntamente, os elementos folclóricos desses povos antepassados ganharam novas roupagens, aparecendo nas construções de casas, igrejas, jardins, e formando cenários com castelos e ruínas nos terrenos europeus. Sobre esses elementos, Groom coloca que:

Cada um provou ser um constituinte significativo da identidade nacional inglesa emergente: na caracterização indefinível que apresentam, nos vislumbres misteriosos da palavra élfica que ofereciam e nas percepções terríveis que delineavam. Juntos, eles legaram à imaginação inglesa uma carnalidade extraordinária. O relato da mutilação e do caos apresentou o corpo como algo sempre sendo separado e brutalmente dissecado (...). Essas canções, narrativas e peças ressoam com questões de existência: o que está dentro – é a alma, um fantasma ou apenas um vazio enigmático? A partir dessas fontes, a imaginação gótica, já construída com arcos ogivais e claustros em ruínas, foi mobiliada com um rico, embora decadente, esplendor de enredo e imagens: de prisão e encarceramento, estupro e tortura, vingança e retribuição; de aniquilação e extinção. Dessa região infernal emergiria um novo gênero de literatura. (Groom, 2012, p. 34-35 - Tradução nossa)

Falando da Inglaterra, nação original de Hitchcock, as apropriações góticas contaram com múltiplos retornos ao longo do tempo, até que, em dado momento, a cultura inglesa as assumiu como estilo histórico nacional. De todo modo, além das características exibidas nos campos de artes, arquitetura e religião, o fantasma e outras figuras arquetípicas (como vampiros) aparecem enquanto simbolismo. As exclusões e opressões vindas desde os povos bárbaros, até nos processos religiosos, aparecem nas alegorias desse “personagem” como algo que já acabou, mas permanece ainda vivo em sentido emocional e de memória.

Logo, em *Rebecca*, a falecida ganha representação exatamente nesse sentido, incluindo toda a composição cenográfica conforme tais preceitos góticos que agregam à atmosfera e à narrativa. O quarto de Rebecca é composto por diversas cortinas, criando camadas de tecidos grossos, finos, movimento com o vento, atrelando-se à imagem figurativamente popular de “fantasmas e lençóis”. Uma das principais cenas do filme é quando Fontaine vai escondida ao antigo aposento dessa mulher buscando conhecer mais de quem foi ela e, lá, a Mrs. Danvers – a governanta da mansão – aparece realizando um “tour” afetivo por cada espaço e item do local.

A fim de descobrir mais sobre Rebecca, a protagonista se direciona escondida ao seu quarto. A sequência começa com um plano médio, com Fontaine centralizada em frente a uma porta escura de madeira maciça (aspecto pesado). A iluminação é de penumbra, mas um feixe de luz natural entra no quadro e cria uma sombra de grade sobreposta ao seu corpo (Figura 203). Em seguida, temos um plano aberto contra-plongée da personagem subindo as escadarias para o segundo andar, onde se localiza o quarto de Rebecca (Figura 204-205). Neste, a proporção de Fontaine é menor em relação ao espaço, que ocupa a maior parte do quadro com a escada no centro e uma enorme janela no topo, que deixa entrar raios de luz.

Nessas duas primeiras composições estéticas, já é possível perceber o estado subjetivo da protagonista, incluindo o status que Rebecca ocupa no universo narrativo. Primeiramente, as localizações: Fontaine está no térreo e Rebecca no andar acima, no alto; segundo, saímos do escuro para o claro, comunicando a ausência de informações que incomodam Fontaine (e que ela vai buscar), e posicionando Rebecca em um teor divino, através da subida (ascensão) e das luzes (divindade). As sombras das grades representam o aprisionamento emocional de Fontaine, uma inferioridade geral que a protagonista apresenta desde o início do filme. Além disso, o contra-plongée reforça essa dinâmica, intensificando a sensação de altura entre os andares e, subjetivamente, a relação de poder entre as duas personagens.

Prosseguindo, no segundo andar, ao final do corredor, está a porta do quarto: grande, branca, com arabescos talhados na madeira (Figura 206). A iluminação é clara, mas é possível ver na parte inferior esquerda sombras de grades novamente. Fontaine caminha vagorosamente até lá pelo corredor, este, com iluminação baixa, mais escuro, e seu corpo e expressão estão tensos, retraídos, criando suspense visual mesmo se retirarmos o som da cena (Figura 207-208)



(Figura 203)

(Figura 204)

(Figura 205)



(Figura 206)

(Figura 207)

(Figura 208)

(Figura 209)



(Figura 210)

(Figura 211)

(Figura 212)



(Figura 213)

(Figura 214)

(Figura 215)

Em seguida, aparece um primeiro plano da porta do quarto, branca, de madeira, com arabescos. A sombra de Fontaine vai entrando em quadro até suas mãos e braços aparecerem, virando a maçaneta, e depois, o plano geral do aposento (Figuras 209-213). A iluminação do quarto é baixa, mas, ao centro, no fundo, um arco com cortina branca deixa entrar alguma claridade, mostrando o espaço e os móveis, que criam camadas de profundidade ao quadro fílmico. Mais uma vez, a sombra de Fontaine antecede sua chegada e, na cortina, formas abstratas feitas com sombras de “algo” que está por detrás dela são imagens proeminentes.

Durante toda a cena, persistem as sombras e os tecidos, sendo demarcados pela fotografia e direção de arte. Primeiro, temos a passagem de Fontaine pelo arco do quarto, atravessando-o através de um voal (Figuras 214-215), e, na área consecutiva, mais duas camadas de cortinas da janela: uma mais grossa e pesada, e atrás, outra leve e semitransparente (Figuras 216-219). Quando Mrs. Danvers aparece no quarto, ela realiza a mesma passagem que Fontaine, mas o enquadramento mais distante, um plano médio que exhibe a silhueta do corpo inteiro, enfatiza, desse modo, o contraste entre a cor clara do tecido e sua sombra por detrás (Figuras 220-223).



(Figura 216)

(Figura 217)

(Figura 218)

(Figura 219)



(Figura 220)

(Figura 221)

(Figura 222)

(Figura 223)



(Figura 224)

(Figura 225)

(Figura 226)

(Figura 227)



(Figura 228)

(Figura 229)

(Figura 230)

(Figura 231)

Os tecidos são muito utilizados pela arte do filme enquanto catalisadores de sensações. Uns, como estes, se referem a um aspecto etéreo, o do fantasma, e há outros que, ainda ligados à figura de Rebecca, referem-se à sensualidade. A relação de Mrs. Danvers com sua antiga patroa instiga reflexões no âmbito afetivo, algo comum nos filmes de Hitchcock: sexualidade e homossexualidade escondidas. No caso dessa produção, a governanta exala mais do que uma adoração: incita, através de sua postura, uma paixão contida.

Logo, nesse mix de tecidos leves, aparecem juntos outros que Mrs. Danvers apresenta à Fontaine com muita afeição e sensorialidade: o casaco de pele (Figura 224-226), um primeiro plano do travesseiro de cetim (Figura 227) e a camisola que fica guardada embaixo dele (Figura 228-231), que é transparente e sensual. Mrs. Danvers mostra a delicadeza, colocando sua mão por baixo da peça, como se estivesse literalmente acessando o corpo da antiga dona bem como quando sente o casaco de pele em seu rosto.

Outro recurso utilizado por Hitchcock para instaurar a presença de Rebecca como um fantasma é o da direção de câmera, utilizando em uma cena mais ao final da história, quando Max revela a Fontaine sua verdadeira relação com a ex-mulher. A câmera se move acompanhando seus supostos movimentos, que são narrados por Max sem a personagem estar fisicamente lá. Assim, o quadro filmico exhibe apenas o cenário e os objetos, sem a figura humana, delineando Rebecca através de sua ausência.

Apesar de Fontaine passar todo o enredo, até então, acreditando que Maxim adorava Rebecca e ainda sofria com sua partida, a verdade é finalmente confrontada por ela, descobrindo que, na realidade, ele a odiava. O casamento deles, conforme relata, era uma farsa desde o primeiro dia, servindo apenas para manter os costumes matrimoniais obrigatórios, sendo vivido sob ameaças e frivolidades de Rebecca sobre ele. Embora, na aparência, ela encantasse a todos com sua beleza, elegância e refinamento, esta era somente uma camada superficial.

A cena começa aproximadamente a 1:26:00 horas do filme, e se trata de um momento de revelação, em que Max, além de expor seus reais sentimentos por Rebecca, também conta o que houve na noite de sua morte. O diálogo começa em um plano de conjunto entre Max e Fontaine, em que os dois estão separados por um móvel, de frente um para o outro, mas com uma barreira entre eles (Figura 232-233). Fontaine está posicionada de costas para o espectador, colocando-nos em par com sua perspectiva: nós, bem como ela, ficamos atentos para escutar o relato de Max. Ele começa contando a Fontaine que foi em Monte Carlo (mesmo lugar que conheceu Fontaine) que descobriu a verdade sobre Rebecca:

Lembra daquele penhasco onde me viu pela primeira vez em Monte Carlo? Estive lá com Rebecca em nossa lua-de-mel. Foi ali que a descobri de verdade. Quatro dias depois de casarmos. Ela ficou ali, parada, rindo, com seus cabelos pretos soprados pelo vento, e me contou tudo sobre ela. Tudo. Coisas que jamais direi a uma alma viva. (Rebecca, 1940, 1:32:30 - Tradução nossa)

Ao continuar, Max se movimenta afastando-se de Fontaine e do móvel que os separava, como se estivesse se retirando daquele momento presente para

acessar suas memórias. Se locomove pela sala e se posiciona ao recomeçar o relato, enquanto ela o escuta.

Eu quis matá-la. Teria sido tão fácil. Lembra-se do penhasco? Assustei você, não foi? Pensou que eu era louco. Talvez eu fosse. Talvez eu seja louco. Não é muito bom pra sanidade de alguém não é? Morar com o demônio. “Eu faço um trato com você”, ela disse. “Certamente faria papel de tolo pedindo divórcio após quatro dias de casado. Então, eu performo o papel de esposa devotada, viro senhora de sua preciosa Manderley. Farei de lá o lugar mais famoso da Inglaterra, se quiser. As pessoas irão nos visitar e invejar, dizendo que somos o casal mais sortudo e afortunado do país. Que diversão será! Que triunfo!” Eu nunca deveria ter aceitado sua maldita barganha. Mas aceitei. (Rebecca, 1940, 1:33:00 - Tradução nossa)

Max segue seu relato, contando que a honra da família o motivou a concordar com a proposta, o quanto se arrependeu, e como Rebecca foi ficando cada vez mais negligente com sua parte do trato. Começou a ter um amante (Jack Favell) e se encontrar com ele na respectiva cabana de praia (que faz parte da cena), até que certa noite ele resolveu confrontar os dois, mas a encontrou sozinha. Nesse momento, começa um monólogo do personagem como um flashback, que Hitchcock opta por construir visualmente através do espaço e do movimento de câmera apenas, exibindo o “fantasma” das memórias dessa mulher. Segue o trecho completo da narração de Maxim (Figura 234-235):

Esperava por Favell, mas ele ainda não havia chegado. Ela estava deitada no divã. Um grande cinzeiro com pontas de cigarros estava ao seu lado. Parecia arrada, esquisita. (Figura 236) De repente, se levantou. (Figura 237-246) Começou a andar em direção a mim. “Quando eu tiver o bebê”, ela disse, “você nem ninguém poderá provar que não era seu. Gostaria de ter um herdeiro, não é Max? Para sua preciosa Manderley”, e começou a gargalhar. “Que engraçado. Que supremamente engraçado! Eu seria a mãe perfeita, assim como venho sendo a esposa perfeita. Ninguém jamais saberá. O que dará a você a alegria da sua vida, Max, assistir meu filho crescer, dia-a-dia, e saber que quando morrer Manderley será dele”. E ficou face-a-face comigo, com uma mão em seu bolso, e outra segurando o cigarro. (Figura 244) Ela estava sorrindo. “Então Max, o que vai fazer a respeito? Não vai me matar?” Suponho que fiquei louco por um instante. Eu devo ter dado algum golpe nela. Ela continuou em pé, me encarando. Parecia quase triunfal. Então começou a vir em minha direção novamente, sorrindo. De repente ela tropeçou e caiu. Quando eu olhei para baixo, o que pareceu acontecer eras depois, ela estava estirada no chão. Acho que bateu a cabeça em uma peça de barco que estava ali. Lembro de ter imaginado porque ainda estava sorrindo. Então percebi que estava morta. (Figuras 245-251) (Rebecca, 1940, 1:34:00 - Tradução e parênteses nossos)

A cena continua com Fontaine argumentando que ele não a matou, e Max dizendo que ninguém acreditaria nele, por isso teve de se livrar do corpo, jogando no oceano. Mas é a construção da *mise-en-scène* em si o que nos interessa nesse momento, e como ela inscreve a memória e Rebecca visualmente. Em primeiro lugar, temos objetos dispostos no presente tal qual no dia do confronto/acidente de Rebecca: o divã e o cinzeiro com pontas de cigarro (Figura 236) em um plano médio, o que é proposital, visto que enquadra os elementos e o que seria a figura humana de Rebecca sentada.



Em segundo lugar, a câmera realiza um movimento no eixo vertical (Figura 237-238) – indicando, conforme a narrativa de Max, que ela se levantou – e depois começa a se mover no eixo horizontal, quando ele diz que ela começou a caminhar em sua direção. (Figuras 239-243). Para isso, Max está posicionado convenientemente no mesmo local do dia do ocorrido e, desse modo, a construção dos quadros fílmicos proporciona equivalência entre passado e presente.

Em um plano de conjunto entre “Rebecca” e Max, ele se mostra corporalmente reagindo à memória, do mesmo jeito que descreve ter feito no dia do acidente e, então, ao dizer que ela caiu, realiza um movimento abrupto, abrindo a porta junto com o deslocamento para baixo da câmera (Figuras 244-248).

No chão, vemos dispostos ao fundo peças de náutica do barco e algo que aparenta ser uma corda e uma âncora, importantes devido a constarem igualmente do relato, pois, segundo Max, foi ali que Rebecca bateu a cabeça. A imagem de Fontaine encarando o chão vazio como se estivesse vendo, agora, o corpo estirado da mulher incorpora ainda mais a presença de Rebecca (Figura 248). Ao fim, Max se afasta assustado, pondo a mão na cabeça e mirando o ponto focal em que a mulher estaria estendida, como se revivesse o pavor daquela situação.



(Figura 244)

(Figura 245)

(Figura 246)

(Figura 247)



(Figura 248)

(Figura 249)

(Figura 250)

(Figura 251)

Os longos planos reforçam igualmente o caráter rítmico da cena, construindo uma continuidade estimulante ao relato. Sendo somente interrompido duas vezes por Fontaine, tanto verbalmente como no corte de plano, cria-se a aflição correspondente ao espectador, que, tenso, percebe tal como ela: “Você não a matou! Foi um acidente!” (Fontaine, 1940, 1:37:43). Os cortes exercem exatamente essa função de interrupção, formando visualmente a dinâmica entre uma narração e sua interrupção pelos comentários daquele que a escuta.

Assim, é possível perceber que, na instância visual, o uso da cenografia é um artifício crucial utilizado no filme para dar vida à Rebecca. E, em ambas as cenas indicadas – do quarto e da cabana –, todos os objetos encontram-se congelados no tempo, dispostos nos mesmos lugares que ocupavam enquanto ela era viva. Caso contrário, não poderiam cumprir o mesmo efeito, não existiria esse fantasma, pois o fluxo de vida em seu movimento natural teria se dado e tudo teria se alterado.

Os recursos do cinema permitem facilmente “reviver” Rebecca, seus pronunciamentos, gargalhadas, queda e morte; mas, como a proposta da história é

justamente que, embora *inesquecível*, ela só existe agora na memória de Max e de Mrs. Danvers, Hitchcock dedicou-se refinadamente a *povoar com sua ausência os ambientes e objetos* que tinham a ver com sua *presença*, ainda mais porque a missão que Max e Mrs. Danvers assumiram foi justamente de fazer do congelamento temporal dos objetos, lugares e arrumações espaciais a garantia da presença – sagrada (para Mrs. Danvers), acusatória (para Max) e sufocante (para Fontaine) – de Rebecca.

No campo do imaginário, no que buscamos compreender essa imagem do *fantasma*, encontramos o caminho por vias de Jung, em seu livro *A natureza da psique* (1986). Com diversos capítulos sobre as questões de almas e espíritos, ele reserva o XI para “Os fundamentos psicológicos da crença nos espíritos”, começando com as seguintes palavras:

Se lançarmos um olhar para o passado da humanidade, encontraremos, entre muitas outras convicções religiosas, uma crença universal na existência de seres aeriformes ou etéreos que habitam em volta do homem e exercem sobre ele uma influência invisível mas poderosa. Em geral esta crença é acompanhada da idéia de que estes seres são espíritos ou almas de pessoas mortas. (Jung, 1986, p. 241)

Mais à frente, ele segue explicando que, embora essa crença tenha sido (e ainda seja) mais ativa em povos “primitivos” do que nos “civilizados”, há o interesse crescente como investigação, inclusive científica. Quanto aos fantasmas per se, seriam vinculados sobretudo ao que se compreende como espíritos, pois são consciências externas, diferentemente da alma, que é uma parte do sujeito vivo. Essa associação, segundo Jung, provém especialmente da presença de mortos em sonhos ou situações de delírios, que levavam histéricos e esquizofrênicos a ver ou ouvir coisas além da realidade. De todo modo, na consolidação dessa figura em aspecto coletivo, passaram a ser vistos como indesejados, uma vez que se acreditava serem capazes de influenciar de maneira positiva ou negativa, como ocasionar doenças e malgradados.

Parece-me que a gênese psicológica dos espíritos dos mortos se dá da seguinte maneira: com a morte do indivíduo, todos aqueles sentimentos e emoções que o prendiam a seus parentes perdem sua aplicação à realidade e mergulham no inconsciente onde ativam um conteúdo coletivo que geralmente produz efeitos nocivos na consciência. Por isto, os Bataques e muitos outros primitivos afirmam que o caráter dos indivíduos se deteriora quando eles morrem, de modo que eles procuram sempre prejudicar os vivos de alguma forma. (...) **Há também relatos gerais de acontecimentos ocorridos depois da morte e de aparecimentos de fantasmas e assombrações.** (Jung, 1986, p. 255 - grifo nosso)

As noções primordiais sobre *fantasmas* fazem, então, parte do inconsciente coletivo, que “é a sedimentação da função psíquica de todos os seus ancestrais” (Jung, 1986, p. 250). Devido aos processos de associações mentais e sensoriais descritas nos parágrafos anteriores, a noção de *fantasma* incorporou um contexto de mortos que aparecem enquanto espectros, espíritos, ligados a uma espécie de “pós-vida”. Conforme todo esse conhecimento varia de acordo com a cultura e as crenças, os fantasmas pertencem ao campo cultural do desconhecido, logo, de sombras, noite, mistérios e, comumente, ao gênero de terror e suspense.

Ainda que, nas representações pictóricas, os fantasmas também tenham sido representados com seus traços de quando vivos, tendo, contudo, uma materialidade mais fluida, transparente, objetos materiais sempre apareceram como grande auxílio a torná-los “visíveis”. Provindo do raciocínio de Jung, é lógico compreender a relação dessas noções de espírito com as experiências de objetos que se movem, ventos e lençóis. Pois, se uma parte poderiam ser “delírios” do indivíduo, quando algo inanimado se anima, imaginamos que uma nova consciência agora está ativa ali, algo sobrenatural.

Assim, retornando à *Rebecca*, encontramos a direção de arte pontuando a permanência da falecida através das cortinas, da neblina, como em companhia do imaginário, surge com lua, mar, barco; elementos igualmente presentes na arte gótica. Referindo-nos ao imaginário, a operação narrativa teria o *Regime Diurno* operando, dado que, ao final, encontramos a “luta” entre bem e mal, os heróis vencendo algo maléfico. Como bem fala Max, “demoníaco” até. E, já havendo o vínculo estabelecido do gótico, é claro perceber que os elementos que constituem o

Contudo, para nossa surpresa, foi no *Regime Noturno* que descobrimos a coerência atmosférica das imagens de *Rebecca*, o que demarca incrível sentido da obra de Hitchcock: a descida e a entrada no mundo obscuro vêm de uma luta, mas segue sua eufemização para que o bem triunfe. Em outras palavras, somente ao entrar no universo de *Manderley* é que Fontaine pode acessar seus demônios pessoais, os de Max e os da mansão. Suas inseguranças são transmutadas, bem como o tormento do marido, somente após o fantasma de Rebecca ser encarado.

Durand escreve que “as figuras quadradas ou retangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela.” (Durand, 2002, p. 248). Esse é o espaço fortificado de *Manderley*, onde Fontaine vai penetrar, e que, como bem diz Hitchcock, “porque de certo modo o filme é a história de uma casa; também se pode dizer que a casa é um dos três personagens principais do filme” (Hitchcock, 2004, p. 129). Esta, toda ornada com moldes do gótico e seus elementos fantasmáticos, que, segundo o diretor, manteve isolada “para ter certeza de que ali o medo será irremediável” (Hitchcock, 2004, p. 131).

O primeiro plano do filme é um céu noturno com uma lua cheia e nuvens passando à frente, e Fontaine narrando seu sonho. Os sonhos são atrelados, como já dito, ao inconsciente coletivo da espiritualidade, onirismo, misticismo, devido a nossas culturas ancestrais. Trazendo conjuntamente a noção de delírios, com os quais essas culturas confrontam o racionalismo europeu, os regimes da imaginação se dinamizam para ambos os lados. São símbolos polivalentes, mas, como veremos, uma de suas ligações é o aspecto mortuário, justamente o lado evocado nesta produção.

A Lua é símbolo feminino e do tempo, por suas mudanças de fase, coisa que não ocorre com o Sol, sempre igual todos os dias. Esta relaciona-se também com as águas, vinculadas aos mares, e à mulher pelo sangue menstrual. Paralelamente, Durand traz a *barca* e a *cabana*, que, no *Regime Noturno*, são símbolos de intimidade, todos estes conectados.

(...) a barca de forma sugestivamente lunar será também primeiro meio de transporte: Ísis e Osíris viajam numa barca fúnebre, enquanto Ishtar, Sin, o Noé bíblico ou o polinésio, o macaco solar do Râmâyana, o Prometeu hindu Matariçva: (“aquele que cresceu no corpo da mãe”), todos constroem uma arca para transportar a alma dos mortos ou para conservar a vida e as criaturas ameaçadas pelo cataclismo. (Durand, 2012, p. 250)

A casa à beira-mar, onde Rebecca encontrava-se com o amante, lugar em que Max revela toda a história a Fontaine, instaura a morte no filme: tanto de sua ex-esposa, como de grande parte do seu drama. Ele relata que, após verificar que ela tinha morrido com a queda, apavorado, levou seu corpo em um barco, lançando-o ao mar. Na época, outro corpo apareceu na praia, mas, devido a seu estado, foi identificado como sendo de Rebecca, fato que Max confirmou, mesmo sabendo que não era. Agora, nessa noite da história, o verdadeiro corpo é encontrado, identificado: a morta “volta à vida” para assombrá-lo. Como diz Durand: “Decerto por esta incidência fúnebre, toda a barca é um pouco ‘navio fantasma’, atraída pelos inelutáveis valores terrificantes da morte.” (Durand, 2004, p. 250)

As associações criadas em torno do enredo relevam a instância da morte ao mesmo tempo que algo vivo, e de um modo talhado no inconsciente coletivo, a arte do filme utiliza traços conforme apontado pelo imaginário fenomenológico. Dessa maneira, uma produção se torna mais viva, ativando o imaginário da obra de modo a ressoar na cultura presente e de gerações seguintes.

Aqui temos, então, duas camadas, por assim dizer, de imagens fundamentais possíveis de se verificar. Uma é esta dos fundos psíquicos humanos, o imaginário, e a outra, criada e cristalizada pelo campo das artes e pelo próprio cinema. Podemos chamar a segunda de um “imaginário cinematográfico” ou “das artes”. Além de termos visto como os movimentos sociais, culturais e religiosos formularam um estilo como o gótico, também buscamos trazer como este influenciou um filme realizado na década de 1940. Esse estilo tornou-se relacionado ao gênero de terror e suspense, o qual, por sua vez, também se formulou sob influência do movimento artístico Expressionista, ocorrido no início do século XX. Esse movimento, muito

grande na Alemanha, ativou aspectos de alucinação, distorção, medos e o próprio gênero de terror. Conforme dito por Groom:

As cenas no cinema podem ser apresentadas em novas perspectivas radicais ou podem ser trocadas instantaneamente, tornando as edições poderosamente dramáticas e unindo um dispositivo narrativo. (...) Embora nunca tenha havido um movimento definido de “Arte Gótica”, o cinema tinha uma rica herança visual para se basear antes mesmo de começar: (...). (Groom, 2012, p. 122-123 - Tradução nossa)

Nisso, o contexto histórico, conforme tais tecnologias cinemáticas, junto aos políticos, conformou a “junção” do gótico no cinema enquanto moldes expressionistas. Na Alemanha – espaço de forte influência para Hitchcock, onde atuou no início de sua carreira –, a república de Weimar instaurou as expressões ligadas ao medo e ao terror, criando todo um novo universo estético para o cinema.

Para representar esse mundo de pesadelo, o filme desenvolveu uma *mise-en-scène* expressionista. O Expressionismo era uma *Weltanschauung* – uma maneira de ver a palavra influenciada pela pintura de Vincent Van Gogh e Edvard Munch que capturava estados mentais distorcidos em ‘fotografia cerebral’. (Groom, 2014, p. 124 - Tradução nossa)

As famosas obras desse período, como *O Gabinete do Dr. Calligari* (1920) e *Nosferatu, uma sinfonia de terror* (1922), confiaram à direção de arte artifícios de distorção, angulações, caracterizações de figuras da noite, como o vampiro, em uma visualidade de maquiagens, fotografia e cenários em contrastes do preto-e-branco, sombras e luz. Os personagens góticos das “sombras” surgem no cinema personificando arquétipos agora dentro dessa nova tecnologia, constituindo, aos poucos, um imaginário próprio da área do cinema: este, como o início em preto-e-branco. E, bem como na imaginação coletiva, conforme o tempo passa, esses símbolos e arquétipos filmicos podem ir alterando sua “roupagem” sem perder sua essência ou compreensão pelo espectador.

Em *Rebecca*, a governanta de *Manderley* é um personagem construído para ser amedrontador, ameaçador à Fontaine. Uma vez conectada afetivamente à sua antiga patroa, Mrs. Danvers surge também como um fantasma, sendo este representado por artifícios distintos dos descritos anteriormente. Como coloca Hitchcock,

Mrs. Danvers praticamente nunca aparece andando nas cenas, ela simplesmente surge nos aposentos: “(...) Era um modo de mostrar a situação de um ponto de vista da heroína: ela nunca sabia onde estava a sra. Danvers e assim era mais aterrorizante; ver Mrs. Danvers andando a teria humanizado” (Hitchcock, 2014, p. 128).

Dessa maneira, Hitchcock orchestra uma relação desvinculada ao aspecto humano de modo proposital, envolvendo-a no universo gótico da casa, representando uma figura sombria, como fantasma ou monstro, algo que amedronta a protagonista. O figurino de Mrs. Danvers é um vestido de manga comprida, de gola fechada, e saia longa reta: não se vê seus pés, potencializando esse efeito dela “flutuar” em vez de andar (Figura 252 - 255). Sua caracterização enfatiza o contraste claro/escuro, com a pele muito branca e a roupa preta, tal qual seus cabelos presos, o efeito de palidez quase sobre-humano se acentua, algo realizado maravilhosamente pela fotografia monocromática.



(Figura 252)

(Figura 253)

(Figura 254)

(Figura 255)

Ainda que na tradição teatral a maquiagem tenha seu histórico desse imaginário gótico – como as peças de Shakespeare³⁵ –, o cinema traz as novas possibilidades tecnológicas, agregando a dramaticidade estética da fotografia. Conforme Groom pontua:

O cinema gótico deriva diretamente dessas tecnologias visuais sensacionais. O claro-escuro, preto e branco, era ideal para o estilo gótico desde o início – na verdade, os filmes são vistos no escuro – mas também era a demanda por novas experiências cinematográficas, como truques de câmera, efeitos especiais, cenários fantásticos e figuras monstruosas que se fundem em um novo estilo visual. (Groom, 2014, p. 123-124 - Tradução nossa)

35 “As principais tragédias de Shakespeare baseiam-se fortemente em motivos de vingança. Em Hamlet (1600-1), por exemplo, há envenenamentos e esfaqueamentos fatais, um fantasma que sente o fogo do purgatório, cenas macabras em cemitérios com uma caveira desenterrada e sepulturas abertas, e loucura e sonhos, enquanto acima de tudo pendura uma bondade pervertida, assassinato e incesto. (...)” (Groom, 2014, p. 39 - Tradução nossa)

Refletimos, assim, que o preto-e-branco tende a potencializar certos efeitos, bem como os contrastes de claro/escuro, luz/sombras, fundamento de tudo que viemos pontuando até aqui. O que é visto ou não visto, explícito ou desconhecido, ganha uma visualidade expressiva a qual evoca facilmente um espaço vivo para tais figuras, por configurar justamente nossa dinâmica interior.

Ainda que, na literatura, as imagens apareçam em nossa mente, por vias de um histórico da imagem pictórica e fotográfica, a nascente do espaço imaginário sobre narrativas de gêneros como Gótico, Suspense, Terror, parece ter sido sob a estética aqui tratada. Se, por um lado, existem, por certo, outros diferentes usos para essas tonalidades – como fotografias de famílias, casamentos, paisagens –, que não buscam evocar sentimentos opressivos, encontramos a constante de uma intenção da dramaticidade. O preto-e-branco anula informações a mais que cores atrelam aos elementos diegéticos, criando uma objetividade do afeto: os olhares se aprofundam, a luz ganha maior brilho, e as sombras densidade.

Capítulo 4 – O imaginário do cinema colorido de Hitchcock

Neste Capítulo, passaremos para a investigação que comporta o período a cores dos filmes de Alfred Hitchcock. Essas produções encontram-se somente a partir de sua ida para os EUA, o que nos levou a questionar se trataríamos a divisão de capítulos como usualmente se faz, entre *fase inglesa e fase americana*³⁵. Optamos, contudo, por realizar a divisão dentro do quesito cromático, por identificar que o dinamismo imaginário parece se alterar. Enquanto uma estética preto-e-branco nos pareceu expressar questões com uma profundidade das sombras, do histórico literário do suspense e do terror (como o provindo do gótico), o duplo, os filmes coloridos nos intrigaram quanto a um aspecto do artifício e espetáculo.

Levamos em conta que um tipo de debate ou análise não se atém exclusivamente a uma estética, mas cada uma delas se mostrou mais propícia para as análises aqui desejadas. As cores possuem um papel para estudos em sua psicologia e comunicação que certamente dá margem ao campo do imaginário; todavia, esses filmes em questão também expressam um momento ímpar quanto ao “tipo” de produções realizadas. Elas aparecem como um elemento a mais na imagem, tornam-se produto de mercado para um tom de espetáculo e, para nós, um debate de reflexo metatextual entre “ficção” e “realidade” em um novo lugar.

Se no preto-e-branco nossos dinamismos imaginários se projetam, aparecendo das sombras, com as cores é o espelhamento “mimético” do mundo cotidiano que se transmuta em fantasias. Explicaremos ao longo deste capítulo tal afirmação, estruturando a hipótese de maneira mais aprofundada e exemplificada. Cabe, agora, apenas deixar claro que a seleção dessa repartição fica em função de um imaginário colorido, e não de um desenvolvimento das cores presentes na direção de arte e fotografia dos filmes. Ainda assim, reservamos o Apêndice para tratar brevemente dos padrões cromáticos nesse sentido, expondo e incorporando a poética das cores em Hitchcock.

35 Todos os filmes compreendidos como tal fase foram realizados nos EUA, com a única exceção de *Frenesi* (1972), realizado na Inglaterra.

A poética do cinema e de Hitchcock se transformam com a introdução da tecnologia das cores, surgindo novos recursos e estilos de comunicação, efeitos especiais e atmosferas. Para início de fala, já temos, por exemplo, o papel dos matizes auxiliando as narrativas em maneiras diferentes, como “chamar atenção” para figuras, objetos, espaços na tela, ou mesmo dar informações psicológicas a mais sobre os personagens. Nessas análises, elegemos os filmes *Festim Diabólico* (1948) e *Janela Indiscreta* (1954), devido às questões dos artifícios que eles apresentam, compreendendo, assim, a cor com papel similar: refletir a espetacularidade das narrativas hitchcockianas conjuntamente ao papel cromático, tomando a ideia desta enquanto algo que permeia a verossimilhança junto a uma artificialidade. As cores tornam-se um elemento a mais enquanto estética filmica, representando uma transição de imaginário nova ao cinema e agregando ao quesito de ser um “show” maior, tal qual ambos os filmes tratam em seu subtexto. Por isso, a ordem deste capítulo contará com tópico inicial dedicado à contextualização dessa nova tecnologia, seus impactos, e compreensão do conjunto filmico hitchcockiano nesse conjunto.

A transição de nosso cineasta da Europa para a América ocorreu do final da década de 1930 para a de 1940, assim, em proximidade a grandes eventos globais. No sentido histórico, era acompanhado da Segunda Guerra Mundial, que teve início em 1939, e, no cinema, da fase de introdução do som, que “começa” em 1929 e, posteriormente, das cores, a partir de aproximadamente 1935. Essa conjuntura se faz de modo a constituir fortes agenciadores estéticos no campo cinematográfico e, desse modo, na relação da sociedade com a imagem, as noções de encenação e representação imagética. Embora as cores já existissem no audiovisual, como colorizações feitas na pós-produção, pintando os *frames* dos filmes, ou em animações, a tecnologia no processo de captação só surgiu mesmo com o *Technicolor*, na década de 1930.

De um modo geral, a aceitação sonora foi de maior resistência que a cromática; todavia, esta cumpriu um papel grande no que tange ao investimento de Hollywood para esses novos filmes, a exemplo dos espetáculos de musicais.

Além disso, ocorreram paralelamente inovações no tamanho das telas para *Widescreen*, mais extensas em sua largura, como o *Cinemascope*³⁵, garantindo às experiências filmicas, realmente, um novo imaginário. Bordwell explica:

No início, alguns filmes foram impressos em formato quase quadrado, geralmente com 1,17:1. Contudo, no início dos anos 1930, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood estabeleceu o formato da Academia, com 1,37:1, uma modificação do clássico formato 1,33:1 para abrir espaço para uma trilha sonora na tira de filme. O formato da academia foi padronizado em todo mundo até meados dos anos 1950. Desde então, uma variedade de razões de widescreen dominou a produção de filmes em 35 mm. O formato mais comum na América do Norte hoje é 1,85:1. (...) Uma relação de 1,35:1 foi padronizada pelo processo anamórfico CinemaScope durante os anos 1950. (Bordwell, 2018, p. 300)

Alguns outros detalhes técnicos serão descritos mais adiante; porém, considerando uma harmonia para nossa escrita dos capítulos, optamos por reservar o aprofundamento desse contexto no *Apêndice – Cinema Colorido e Hitchcock*. Neste espaço, seguiremos tratando das novidades das cores enquanto mídia e espetáculo e pontuando a transformação enquanto experiência ocorrida em tal período. Em continuidade à fala do autor, temos então que:

Um dos grandes gêneros do cinema, o musical, tornou-se possível apenas após a introdução do som. De fato, a intenção original dos Warners quando começaram a investir em equipamentos de som era a de exibir apresentações de vaudevilles nos filmes. A forma da maioria dos musicais envolvia números diferentes inseridos em uma narrativa linear, apesar de algumas revistas musicais simplesmente amarrarem uma série de números com pouca ou nenhuma conexão narrativa. (Bordwell, 2018, p. 714)

Na fase colorida de Hitchcock, este já estava em seu auge como cineasta e trabalhava nos estúdios americanos de Hollywood. Como vimos, sua primeira produção nos EUA foi *Rebecca* (1940), ainda em preto-e-branco, sendo somente após dez outras produções que, com *Festim Diabólico* (1953), realizou seu primeiro filme em *Technicolor*. Essa tecnologia foi de fato revolucionária para a história do cinema e da imagem, alterando a concepção de percepção e experiência figurativa.

35 O Cinemascope (ou CinemaScope) é uma variação da dimensão Widescreen, uma tela mais extensa em sua largura, propiciando um campo de quadro maior. Utilizada entre 1953 e 1967, essa tecnologia marcou o início do formato moderno para filmagens e exibições de filmes.

Essa, pautada assim, na concepção desses *Vaudevilles*, em que o propósito era ser um show, visando ao puro prazer estético e de diversão, parte dos filmes agora voltam a enfatizar essa espetacularização, como uma promoção do novo tipo de fruição estética.

Seguindo com a chegada das cores, artifício agora incorporado na captação da imagem, na película, o público já havia se adaptado ao som, bem como o sistema de produções se estabilizado nesse âmbito. Ainda que imagens em movimento já tivessem sido trabalhadas com técnicas de colorização, eram sempre em uma pós-produção, colorir em cima da película, e, assim, nunca foi uma adoção hegemônica presente no cinema de massas e industrial.

Isso foi feito muito mais como experimentos, especialmente no início da história do cinema, como, por exemplo, com George Méliès e cineastas contemporâneos a ele. Existia, no entanto, a disseminação já nas animações, que adotaram as cores muito previamente ao chamado live action, que foi ter sua estreia em *Technicolor*, com *Beleza e Vaidade*, de Rouben Mamoulian, somente em 1935. Essa nova tecnologia era, inicialmente, cara e complexa, mas transformou completamente as possibilidades e disseminação do cinema colorido.

O *Technicolor* consistia em um novo equipamento que dispunha de três tiras de filme no lugar de uma, como no acromático. Cada tira era sensibilizada à luz de uma maneira, uma ao vermelho, outra ao azul e a terceira ao verde, realizando a fixação da imagem em negativo. Esses filmes eram, então, invertidos, transformando tudo que estava em preto (sensível à luz) em branco, e, depois, tingidos nas cores complementares: o vermelho ao ciano, o azul ao amarelo, e o verde ao magenta. Esse processo chamava “transferência de tingimento” e, como é possível supor, era complexo, caro, e ainda na lógica dependente da colorização pós-captura. Ainda que já contasse com um quesito de uma nova tecnologia da câmera, as cores nos filmes *Technicolor* eram ainda dependentes de tingimento, não se fazia puramente pela captura “a cores”, como atualmente é no digital. Logo, necessitava-se, para um

produto final, não somente do diretor de arte e fotografia, mas também um técnico da empresa que acompanhava, dava consultas e direções à equipe.

Havia também a questão dos custos por parte da indústria, que ainda contava com recursos caros de equipamento, da iluminação e mesmo da intimidade do uso da linguagem, mas, pela consagração dos filmes preto-e-branco até então, parte desse estranhamento era uma visão que pode se assemelhar à da chegada da fotografia em relação a pintura em certo sentido, que é o status artístico e sua seriedade. De fato, a questão não era (como na pintura e fotografia) a de uma ser arte e a outra registro, porém, o glamour de Hollywood e o histórico nascente dos filmes em preto-e-branco possuíam ainda muito peso no campo de visão popular sobre esse dispositivo.

Houve fatores contextuais que facilitaram a entrada das cores, como a disseminação da televisão, a qual, embora tenha adotado o sistema colorido após o cinema, reverberou enquanto estética de massa, disseminada agora em um espaço intimista do lar. Os estúdios, por sua vez, tiveram que de algum modo competir com a chegada dessa tecnologia, que, cromática ou acromática, permitia o acesso cômodo de programações audiovisuais em entretenimento e comunicação em casa. “A TV não só permitia ao espectador maior comodidade, como também uma considerável economia para o orçamento familiar na hora de distrair-se.” (Barbáchano, 1979, pág. 28), diz o autor de *O Cinema, arte e indústria*.

Tanto que, no período de Segunda Guerra e pós-guerra mundial, as principais produções ficcionais e documentais mantinham o formato acromático, a exemplo do gênero *Noir* e movimentos como o *Neorealismo italiano*. Isso ocorre por razões discutidas no capítulo anterior, como a potência dramática dessa estética representar algo mais “sério” e profundo, como se as cores retirassem até mesmo a legitimidade de certos assuntos.

O filme *Noir*, gênero americano, expressava as angústias do período de guerra, utilizando a fotografia como intensificador das sombras para ambientar um

cenário sombrio, obscuro, a falta de confiança nas pessoas e as dores das partidas.

Duas clássicas produções representativas desse estilo são *O falcão Maltês*³⁵ (1941) e *Casablanca*³⁶ (1942), ambos com a estrela Humphrey Bogart, que se tornou ícone de uma persona dura, desconfiada, enrijecida pelo cenário violento vivido em tal momento mundial. E o neorrealismo, presente na Itália, cenário europeu pós-guerra, explorava o pb em sua intensificação dos contrastes, mostrando a miséria, a depressão econômica e a falta de perspectiva da população. *Roma - cidade aberta*³⁷ (1945) e *Ladrões de bicicleta*³⁸ (1948) são dois dos muitos clássicos que exibem uma Itália devastada, com cenários em que os closes apresentam as expressões de dor e e os planos abertos, o vazio deixado nas pessoas.

Essa “seriedade” atribuída ao preto-e-branco retardou a disseminação do cinema colorido, junto ao fato de a própria guerra ter enfraquecido a economia europeia, deixando financeiramente impraticável o investimento no fazer cinematográfico. Em Hollywood, todavia, o período de guerra não teve esse mesmo impacto, levando os estúdios a se utilizarem rapidamente de novos recursos tecnológicos e, com isso, poderem inserir o diferencial cromático em suas novas produções. Houve, assim, no final da década de 1940, uma enorme diferenciação estética entre os filmes europeus e americanos: enquanto os primeiros manifestavam seus dramas nas telas, os segundos catapultaram-se mais do que nunca ao entretenimento, na sede da necessidade de uma nova fase de alegria.

O após guerra iniciou-se para Hollywood sob os melhores auspícios. O liberalismo rooseveltiano em certos estúdios durante o período da Reconversão (1945-1947), durante o qual foram numerosos os conflitos, e até mesmo na capital do cinema. Os Grandes do período anterior à guerra, John Ford, Capra, Wyler, pareciam prestes a conhecer um novo desenvolvimento, tanto mais que os dois últimos (...). Esperava-se também muito de Lang, Hitchcock, Preston Sturges. (...) Além disso, a indústria estava excepcionalmente próspera. Bateram-se os recordes de afluência (...) e a vitória aliada permitira a Hollywood monopolizar novos mercados (Japão, Itália, Alemanha ocidental etc.). (Sadoul, 1983, 347)

35 Direção: John Huston

36 Direção: Michael Curtiz

37 Direção: Roberto Rossellini

38 Direção: Vittorio De Sica

A expectativa quanto a Hitchcock era justificada por seu sucesso crescente, que o levou da Inglaterra para o mercado americano ao assinar seu primeiro contrato em Hollywood em 1939, com o produtor David O. Selznick. Tendo sua estreia com *Rebecca*, como já abordamos, os filmes desse cineasta foram adquirindo reconhecimento junto às apostas, acarretando, assim, a demanda de retornos financeiros. Mas a ida para os Estados Unidos representa, em seu contexto geral, muito mais do que uma questão geográfica, são fatores de maiores possibilidades, carregadas de cobranças em escalas maiores. Como dialogado em entrevista, Hitchcock diz: “Não creia que eu fosse um fanático por tudo que era americano, mas no cinema eu considerava que eles faziam as coisas de um modo realmente profissional, estavam muito a frente de outros países. (...)” (Hitchcock, 2004, pág. 123). Truffaut indaga, todavia, sobre a causa dessa ida para além desse quesito:

Truffaut – (...) Você não queria ir como turista, queria ir como cineasta, não queria tentar fazer um filme lá, queria que lhe dissessem: “Hollywood or bust!” [Hollywood ou o fracasso!]
Hitchcock – É verdade. Mas não era atraído pelo local chamado Hollywood. O que queria era entrar nos estúdios e trabalhar. (Hitchcock-Truffaut, 2004, pág. 123)

Além de a produção ter se alterado oficialmente aos processos industriais americanos, acreditamos que as cores entram como uma expressão de maior espetacularização do cinema e da imagem, uma camada adicional por cima da “cruzeza” do preto-e-branco. E, com os filmes de Hitchcock, temos que seu interesse em contextos cotidianos que desembocam em aventuras fantásticas se potencializam com Hollywood e a dimensão colorida.

Nessa condição, o paralelo com a cultura da imagem se faz presente de tal modo que se torna esteticamente palpável a dimensão do espelhamento *vida e imaginação*. Se antes o cinema evocava toda o ineditismo da imagem em movimento, as experimentações e uma ingenuidade da linguagem crescente, agora é possível ver já um domínio tão grande dessa arte, que a malícia – digamos assim – provinda das mídias além do cinema, como publicidade e televisão, já atingem o fazer cinematográfico. A noção teatral e de espetáculo tem seu retorno em um viés

amadurecido, não em termos de progresso, mas de prolongamento de novos recursos e técnicas já sob domínio de cineastas, público e estúdios. E, além de as narrativas hitchcockianas privilegiarem o tom espetacular, mais do que nunca – com seu voyeurismo, cenários grandiosos, efeitos especiais, trucagens ousadas e produções assumidamente para entretenimento –, ele foi uma figura genial em termos de autopublicidade.

Sua capacidade de autopromoção se apresenta como visionária quando comporta dois programas de TV, Dial, contando com vinhetas em que o próprio aparece, divulga os patrocinadores, dialoga com o espectador e faz comentários humorísticos sobre cada episódio. Essa associação do cinema autoral (algo também inaugurado por ele através dos *Cahiers*) é uma atuação profissional altamente utilizada na atualidade, em que diretores e atores de cinema passam a dirigir e atuar em séries de *streaming*. Suas aparições nos filmes tornaram-se marca registrada, agregando uma espécie de “selo hitchcockiano”, que demarca um estilo, nome e cria sua marca. Todo um formato de *branding* foi estabelecido por ele, de tal maneira a pautar novos formatos de posicionamentos para diretores de vertente autoral.

Por isso, o período que passa a demarcar sua fase a cores carrega o viés de possibilidades da fabricação para as massas e suporte financeiro em escala tão fenomenal que, ao nosso ver, ressoa no imaginário coletivo do cinema colorido. Embora a filmografia de Hitchcock conte casos que explora as dimensões dessa liberdade financeira em maiores proporções que os filmes que elegemos aprofundar, nossa escolha principal se deteve nas noções da *mise-en-scène* e da metalinguagem presentes. A disposição cenográfica de janelas análogas a telas e a estrutura de uma direção voltada para montagem dialética a espetáculos foram nosso chamariz para *Festim Diabólico* e *Janela Indiscreta*. Além de começarmos com o primeiro filme colorido, encontramos a formatação do palco teatral na cenografia e uso do plano-sequência em um, e o jogo de planos formando o olhar do protagonista em assistir seus vizinhos no outro.

4.1 – Rope: Festim Diabólico

Sinopse do filme:

Philip Morgan e Brandon Shaw estrangulam um amigo em comum, David Kentley, inspirados por discursos de um antigo professor, buscando provar uma superioridade intelectual e execução do crime perfeito. O corpo do rapaz é posto dentro de um baú no mesmo dia em que recebem convidados próximos de David para uma festa, decorrendo uma ação macabra e cruel entorno de seus propósitos.

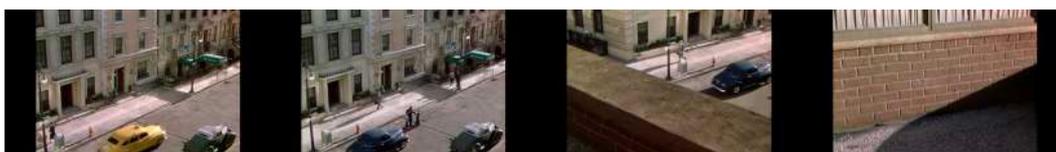
O filme *Festim Diabólico* (1948) foi a primeira produção a cores de Alfred Hitchcock, realizado já na sua fase americana, com o produtor David. O. Selznick. Ademais, o cineasta adotou dessa vez outro aspecto inédito em sua obra, a gravação de toda narrativa em um único plano; o *plano sequência*. Esse feito, no período, era, como se pode imaginar, de maior e mais complexa realização, devido ao fato de as câmeras rodarem com películas.

Diferentemente de nossa contemporaneidade, com dispositivos digitais, o mecanismo em película conta com rolos, permitindo somente uma certa quantidade de “tempo” de gravação. Dessa maneira, embora o filme se faça desse único plano, não existe somente uma tomada, e sim um composto de rolos de 10 minutos cada (11 se incluir o de créditos), compondo-se, então, de 10 tomadas no total. A cada plano em que tudo escurece pelo posicionamento atrás de algum personagem, são os momentos que Hitchcock utilizava para trocar o rolo. Uma das dificuldades foi essa questão das interrupções, que, em depoimento, o cineasta diz que eram forçadas conforme acabava cada rolo, e, assim, diz que contornava pondo um personagem sempre para passar na frente da objetiva nesses momentos, para escurecer o quadro todo. “Portanto”, diz ele, “estávamos num close-up no casaco de um personagem, e, no início do rolo, seguinte, o retomávamos, também com um close-up em seu casaco” (Hitchcock, 2004, p. 178).

Começamos com a primeira cena fílmica, a única que contém um corte ao longo de toda narrativa: o plano aberto de uma rua residencial em um plongée (ângulo de cima para baixo). Sobrepostos à imagem, temos os créditos de abertura

que, ao final, dão espaço para situações cotidianas simples decorrerem, como uma moça passando com carrinho de bebê, pessoas atravessando a rua, um guarda os ajudando (Figuras 256-257).

Em seguida, a câmera se move para a lateral esquerda, revelando-se estar posicionada na parte externa de um prédio, como um balcão, e para, exibindo uma longa janela fechada com cortinas por dentro (Figuras 258-260). Nesse movimento, a decupagem sai do plano aberto para um primeiro plano, evidenciando que o elemento em foco – a janela – possui uma relevância. Não obstante, o som *off* de um grito em voz masculina, e o corte é realizado, justapondo-se ao plano seguinte, já no interior do apartamento, o *close* de um homem sendo enforcado com mãos e uma corda no pescoço até perder a vida (Figura 261).

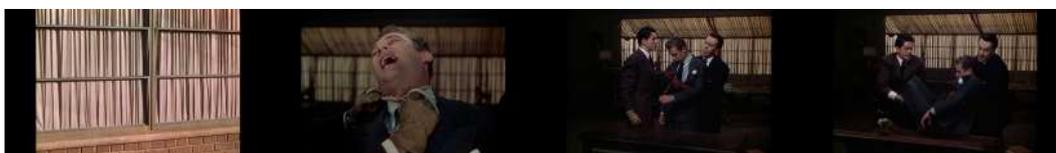


(Figura 256)

(Figura 257)

(Figura 258)

(Figura 259)



(Figura 260)

(Figura 261)

(Figura 262)

(Figura 263)

A proposta inicial dessa sequência de início já demarca uma das principais premissas hitchcockianas: por detrás da banalidade, existem segredos horríveis. Em outras palavras, a superfície humana – seja o corpo ou a razão – esconde em sua aparência, beleza, bons modos, um lado obscuro e possivelmente mal. Nessa mesma linha de raciocínio, nosso diretor pauta suas histórias, personagens e construção cinemática, articulando uma metalinguagem do cinema, bem como humana (como discorreremos aqui).

Festim Diabólico trata justamente de ambas as questões: por um lado, o espetáculo, agora a cores, mas evocando suas origens teatrais; por outro, a moralidade, a humanidade, a sociedade, o sujeito no contexto ético do coletivo.

Para nós, os assuntos se unem não somente pela maestria de Hitchcock em sua produção, mas também se associam por tratar igualmente de sentidos primordiais e primitivos, como o imaginário aborda. Ao longo da história, as confluências com o espaço teatral são muitas, a origem do roteiro vem da adaptação de uma peça, a qual levou ao cineasta o desejo de realizá-lo em plano sequência. Assim, a câmera se movimenta pelo apartamento orquestrando diversos planos: geral, americano, *close*, detalhe, sem que haja cortes. A montagem é feita em um fluxo contínuo.

O conceito de “teatro filmado”, já em desuso, compreendia-se por produtos do início da era cinematográfica, os quais apresentavam as encenações com planos únicos, fixos e gerais. Os cenários serviam mais de suporte para contextualização social, geográfica, social, temporal, e os atores que se moviam dentro do quadro diegético. Ismail Xavier explica:

No período denominado pelo sempre criticado “teatro filmado”, um caso limite de construção fílmica era o da adoção de um ponto de vista fixo. A câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), onde determinada representação se dava nos moldes de uma encenação convencional, situava-se na clássica posição dos espectadores. Aqui, a entrada e saída dos atores tinha tendência a se definir dentro do estilo próprio às entradas e saídas de um palco. (Xavier, 2021, p. 20)

Conforme a técnica de montagem passa a ser operada, há múltiplos planos, com diferentes ângulos, proximidades. Isso possibilita algo diferenciado ao cinema, que são pontos de vista variados sob uma mesma ação, situação, bem como o recorte de rostos e detalhes que agregam emoções ao que ocorre por meio de gestos e expressões. “Portanto, a ruptura com este ‘espaço teatral’ e a criação de um espaço verdadeiramente cinemático estaria na dependência da ruptura com esta configuração rígida” (Xavier, 2021, p. 21).

É preciso considerar, todavia, que estamos aqui abordando a forma clássica e hegemônica pela qual o cinema se configurou. Outros modos de cinema e audiovisual foram criando rupturas, técnicas e linguagens, até debates, conceitos e legitimações existirem no cenário contemporâneo. Quanto a isso, exporemos um panorama no capítulo final da tese. De todo modo, essa tendência que prevaleceu

formulou meios de esses cortes – rupturas distintas do que experimentamos na percepção da realidade – serem naturalizados, buscando se aproximar ao máximo de uma representação semelhante à vida “real”: o naturalismo.

Por meio de continuidade de espaços e auxílio do som, para ligar os planos distintos, por exemplo, o *raccord* busca efetivamente este efeito, de apaziguar qualquer estranheza dos cortes para o espectador. Isso nos importa pela seguinte razão: conforme o cinema gerencia grandes espetáculos em estética naturalista, a confluência entre o mundo fictício e o real se fundem ainda mais com a particularidade da imagem desse dispositivo, que conta com o movimento. O aspecto da indexicalidade, um quesito ímpar na discussão da fotografia, adentra por um novo terreno com o cinema.

Xavier discute a constatação da teórica Maya Daren, de que “a fotografia (...) é o processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material visível” (Daren, *apud*, Xavier, 2021, pág. 17), colocando sobre a questão do índice a ideia de uma pré-existência do objeto que esta denota. Explica que “dado que o processo fotográfico implica numa ‘impressão’ luminosa da imagem na película, esta imagem enquadra-se também na categoria de índice” (Xavier, 2021, pág. 18). Sendo assim, quando adentramos no dispositivo do cinematógrafo, a capacidade desse índice se amplia devido à captura de características a mais do que o registro fixo, atrelando-se intimamente à ideia de reprodução, “mimese”, até ser articulada como uma representação.

(...) Estes são pontos de partida para a reiterada admissão ingênua de que, na fotografia são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção, numa situação vista como radicalmente diferente à encontrada em outros tipos de representação. Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o envolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. (Xavier, 2021, pág. 18)

Daí a “perda da inocência” maior conforme as técnicas de diferentes planos e montagem aparecem. A noção de perspectiva, ponto de vista, seleção da composição

e justaposição no encadeamento da imagem para gerar uma mensagem, emoção, narrativa, passa a expor que tais imagens se desvinculam do compromisso com a realidade e fatos “verossímeis”. Ao mesmo tempo, Hollywood é uma das indústrias filmicas responsáveis por estabelecer a ideia do naturalismo, ou seja, por mais fantásticos que sejam os eventos fictícios, eles estão atrelados aos índices captados do mundo real, dentro de uma lógica similar a este.

Já não é novidade que os filmes de Hitchcock, sobretudo aqueles realizados em sua fase mais experimental (que se dá entre 1948 e 1963), são reflexões sobre a natureza do espetáculo cinematográfico e os poderes específicos da imagem em movimento; já não resta dúvida de que há uma clara consciência teórica em Hitchcock. (Oliveira Jr., 2015, pág. 2)

Quando um diretor como Hitchcock, então, discute as aparências do cotidiano e as banalidades corriqueiras, dando tons de espetacularização ao crime, aos segredos, ao íntimo, temos uma obra metatextual com os próprios debates do cinema. Ele constrói filmes em um modelo clássico, agregando um olhar moderno no que traz a crítica irônica e sutil quanto aos artifícios do espetáculo das artes e da vida.

A narrativa

Após a cena de abertura, temos o primeiro plano com o crime em processo sendo finalizado. O personagem David Kentley (Dick Hogan), em close, já morrendo por enforcamento com uma corda e as mãos do assassino. Nesse filme, a morte aparece de início, com o par Brandon Shaw (John Dall) e Phillip Morgan (Farley Granger) sendo os vilões. O suspense se fará justamente por sabermos quem são eles, onde está o corpo, enquanto os outros personagens encontram-se ignorantes a tal respeito. Esse procedimento é algo usual em Hitchcock, de o espectador saber mais que os heróis; mecanismo utilizado propositalmente para gerar a tensão.

Em um primeiro momento, a narrativa expõe os motivos que levaram ambos a cometerem o crime, suas motivações e ideologias, constituindo um caráter a eles, que acreditam deterem uma superioridade em relação ao (suposto) colega que assassinaram. Existe, nessa obra, o debate explícito voltado para a noção crítica

aos princípios nazistas, fascistas e totalitários, em que povos, raças, credos poderiam ser dignos de extermínio conforme sujeitos que creem superioridade intelectual.

Assim que o rapaz é morto, os assassinos colocam o corpo em um baú, associação direta com a imagem de um caixão (Figuras 262-263). Após isso, Brandon decide abrir as cortinas, mostrando a luz do dia como uma vitória de seu feito, e a simbologia do início do espetáculo que se inicia (Figuras 264-266). A partir daí, vão chegando os demais personagens, como a empregada, Sra. Wilson (Edith Evanson), e os demais convidados: Janet Walker (Joan Chandler), a namorada de David, ex de Kennet Lawrence (Douglas Dick), também presente, e o sr. Henry Kentley (Cedric Hardwicke), com sua cunhada Anita Atwater (Constance Collier), pai e tia de David. Por final, o personagem principal entre os convidados, e estrela do filme, o professor Rupert Cadell, interpretado por James Stewart.

Todos eles, sem saber da perversidade que é o propósito da festa, vão aos poucos suspeitando de que algo errado ocorre ali. A começar pela cenografia, enfatizada pelos próprios, que ocupa um lugar central devido ao aspecto peculiar que se dispõe. O baú, por exemplo, o qual o corpo ocupa secretamente, torna-se a mesa das comidas (Figuras 267-271), com dois castiçais de velas acesas. Além de as pessoas estranharem essa arrumação, na narrativa, isso agrega a um subtexto pelos diálogos e pelo significado simbólico, surgindo como uma cerimônia ritual com sacrifício.

Esse aspecto cerimonial fúnebre agrega ao sentido espetacular, visto que, para Brandon, para justificar a presença do corpo, não tê-lo ali na festa “seria como pintar um quadro e não pendurá-lo” (Festim Diabólico, 1952, 00:09:38). A necessidade de criar um evento para celebração desse suposto “crime perfeito” atrela-se ao sentido de que, para além da execução de algo, esse feito deve ser mostrado. E como, evidentemente, não o podem, arranjam um modo subliminar de realização disso.



(Figura 264)



(Figura 265)



(Figura 266)



(Figura 267)



(Figura 268)



(Figura 269)



(Figura 270)



(Figura 271)

Há, igualmente, o champanhe como elemento dessa celebração – e que causa curiosidade nos convidados de “o que está sendo celebrado, afinal?” – e o copo da bebida que David usava antes da morte. Brandon diz que “isso agora é uma peça de museu” (Festim Diabólico, 1952, 00:05:12). O artifício entre o crime e a espetacularização dele é a chave para compreender a direção de Hitchcock aqui, todos os elementos congregam a favor dessa associação. A janela como tela ou palco, as cortinas que se abrem, os letreiros enormes que piscam para dentro do apartamento, os convidados como espectadores, e as histórias relatadas dentro da narrativa, que são diversas, como abordaremos à frente.

A presença dos convidados é, por essa razão, essencial, em especial Rupert, quem os assassinos acreditam que ficaria orgulhoso de suas ações. Sendo ele um intelectual, ex-professor de todos os jovens ali presentes, foi de onde ambos os rapazes tiraram tais ideias de que sujeitos superiores têm o direito de eliminar aqueles que consideram medíocres. Assim, por admiração, contam com tal presença, até mesmo para sentir o desafio de não serem pegos e enganarem até o mais inteligente dos seres.

O aspecto do conceito de *espetáculo* aqui torna-se central. Além da cênica claramente referente ao teatro, identificamos os modelos modernos/contemporâneos da sociedade/era pós-industrial. Conforme Guy Debord contextualiza, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (Debord, 1997, pág. 13). O autor aprofunda o conceito de espetáculo dentro desse viés de pensamento, sem fechar uma definição demasiado específica ou limitada deste.

Todavia, no que tange à relação entre a vida cotidiana e seu transbordamento para o exibir desta, o olhar, o voyeurismo, a transformação da banalidade em algo fantástico, temos as representações narrativas hitchcockianas. A produção exhibe, um dos casos mais perversos dessa *espetacularização*, a qual existe em todos os demais filmes de nosso cineasta, sendo, aqui, um cruel

banquete, que deprava explicitamente os extremos da imoralidade humana.

Evidentemente que, na atualidade, essas questões estão já em um porte ainda maior, com plataformas de mídias, redes sociais, projeções e imersões artísticas; contudo, nosso debate aqui se volta ao cinema, no sentido do inaugurar das imagens mais espelhadas do que compreendemos como realidade. Quando Debord diz que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”, encontramos o ponto de interseção entre real/imaginário enquanto atmosfera e expressividade.

Quando o personagem de Stewart confirma suas suspeitas e vê com seus próprios olhos o corpo de David dentro do baú, o espetáculo dos assassinos ganha seu clímax performático. O ato desse desvelamento do crime é, ao mesmo tempo, fatal para a condenação dos rapazes, como a glória da performance deles, a realização de serem vistos e reconhecidos no ato cometido. Nisso, o espectador propriamente não vê esse corpo, apenas a reação de Stewart, formulando uma estratégia por parte de Hitchcock de espelhar os mesmos sentimentos e indignação dele (Figuras 272-275). A ira, a vergonha, o assombramento, a dor que ele vivencia são propositalmente postas em destaque, para não haver margens de qualquer outra possível reação senão essa indignação com o quão longe vai a crueldade humana.



(Figura 272)

(Figura 273)



(Figura 274)

(Figura 275)

Esta representação em metalinguagem, que ocorre no filme e nessa cena, perpassa diversos níveis estéticos e de discurso narrativo. O ato de abrir o baú não tem uma encenação inocente, ele vem junto do desmoronamento do discurso racionalista de superioridade, visto que os livros reservados ao professor estão em cima do tampo e caem todos “por terra” quando ele o abre. É o discurso tombando, um simbolismo da queda de um racionalismo intelectual acima da moral, tendo se tornado a grande revelação para o personagem de Stewart, seguido de um monólogo exemplar sobre a democracia e a humanidade. Em outras palavras, o que realmente importa é o que está dentro, a vida em seu sentido de maior compaixão, empatia, para além de qualquer suposto discurso³⁵.

Como espetáculo, então, sendo, segundo Debord, “(...) a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência” (Debord, 1997, pág. 16), incorpora-se a revelação do não visto através da própria representação, sendo assim impossível desatrelar ambos. A complexidade disso se dá justamente dessa intrínseca relação: o filme é feito como denúncia do fetichismo do crime e da perversidade, sendo este próprio um ato fetichista que contém prazer em ser visto. Assim, o autor segue dizendo que “(...) a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a negação do visível da vida; como negação da vida que se tornou visível” (Debord, 1997, pág. 16).

35 “Brandon, até este momento, este mundo e as pessoas nele sempre foram sombrios e incompreensíveis para mim. Tentei abrir caminho com lógica e intelecto superior. E você jogou minhas próprias palavras de volta na minha cara, Brandon. Você também estava certo. No mínimo, um homem deve manter suas palavras. Mas você deu às minhas palavras um significado que eu nunca sonhei! E você tentou transformá-los em uma desculpa fria e lógica para seu horrível assassinato! Bem, eles nunca foram aqueles, Brandon, e você não pode torná-los assim. Deve ter havido algo dentro de você desde o início que lhe permitiu fazer isso, mas sempre houve algo dentro de mim, que nunca me deixaria fazer isso – e nunca me deixaria participar disso agora. (...) Quero dizer que esta noite você me deixou envergonhado de todos os conceitos que já tive de seres superiores ou inferiores. Mas agradeço por essa vergonha, porque agora sei que cada um de nós é um ser humano separado, Brandon. Com o direito de viver, trabalhar e pensar como indivíduos, mas com uma obrigação para com a sociedade em que vivemos. Com que direito você ousa dizer que há uns poucos superiores aos quais você pertence? Com que direito você se atreveu a decidir que aquele garoto ali era inferior e, portanto, poderia ser morto? Você achou que era Deus, Brandon? Foi isso que você pensou quando sufocou a vida dele? Foi isso que você pensou quando serviu comida do túmulo dele? Não sei o que você pensou ou o que você é, mas sei o que você fez. Você assassinou! Você estrangulou a vida de outro ser humano que poderia viver e amar como você nunca pôde – e nunca mais fará.” (Festim Diabólico, 1953; 01:15:46)

Nos filmes de Hitchcock, assim, encontramos tal artifício em um *misè-en-abyme*. Do mesmo modo que assistimos aos filmes com aderência hipnótica, os personagens diegéticos realizam o mesmo e, nisso, janelas, quadros, ruas, faces, tornam-se imagens para serem desveladas. Para penetrarmos de fato no que se passa nas vidas particulares, descobrir os assassinos, ver os beijos apaixonados dos casais, é necessário invadir a privacidade alheia, exhibir o oculto, transgredir a privacidade. Assim, o privado torna-se cena, imagem, espetáculo.

O cinema, por sua vez, essa “máquina de sonhos”, dispositivo alucinatório de histórias outras, sacia esta sede de acessar o que está por detrás das aparências, alcançando outras aparências mais. Porém, com essa necessidade sendo algo já inerente a tal dinâmica da sociedade, a projeção dos sonhos coletivos ganha expressão: tanto os contemporâneos a tais produções, como os universais provindos de nossa ancestralidade como o imaginário que abordamos. Debord diz:

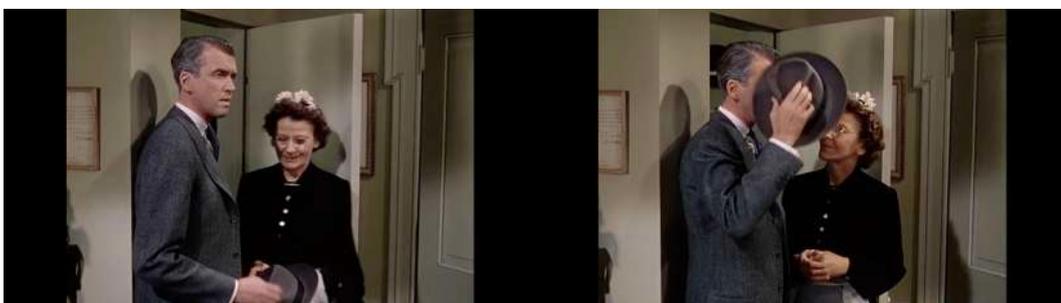
À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sonho. (Debord, 1997, pág. 19).

Se tais imagens são, como posto pelo autor, inseparáveis da construção social no que tange a suas projeções, influências e modo de comunicação, e detêm tal presença e poder, é, pelo que investigamos, pela própria relação humana com o referencial visual da experiência do mundo. Enquanto uma parte cerebral lida com os fatos, a realidade (digamos assim), outra necessita do onirismo para seu estado saudável, pois é nesta, inclusive, que medos, pavores, traumas podem emergir no consciente para serem curados. Tal como vimos em *Quando fala o coração*, teríamos nas artes um espaço psicanalítico em termos de sobrevivência na vida, especialmente moderna/contemporânea. Ainda que o cinematógrafo tenha realizado a façanha de trazer a vida imagens “miméticas”, o espetáculo da imagem já é pré-existente a este: é pictórico, rupestre, ancestral.

Para introduzir tal pensamento que percorrerá este capítulo, tomamos um ponto crucial do filme *Festim Diabólico*, que é o da *imagem índice*. Ao final do jantar

macabro, todos os personagens vão indo embora enquanto Brandon e Phillip preparam-se para o alívio e a vitória de seu feito “bem sucedido”: o crime perfeito. Contudo, Rupert permanece desconfiado de que há algo estranho em toda aquela situação, evitando, ainda assim, crer no que seria o absurdo de sua suspeita. Fica no campo das ideias, da imaginação. É então que algo se concretiza: ele vê o chapéu de David, indicando sua presença ali, ainda que esteja ausente.

Na hora de receber seus pertences, a Sra. Wilson lhe entrega o chapéu errado por engano, e Rupert repara nas iniciais gravadas dentro deste objeto, “D.K.” (David Kentley): *índice* direto do rapaz que deveria estar lá, mas não está (Figuras 276-279). Nisso, um *fato* se aproxima mais ainda do estado de *evidência*, mas é somente no final, quando o personagem abre o baú e verifica o corpo, a imagem efetiva do corpo morto de David, que o crime torna-se uma realidade para ele. Ou seja, o “chapéu” junto às iniciais formam um índice, mas não são ainda um fato sobre a suspeita, são uma pista, a mistura entre imaginação e possibilidade de uma realidade.



(Figura 276)

(Figura 277)



(Figura 278)

(Figura 279)

Tal questão indexical é tratada exhaustivamente no campo das artes após o advento da fotografia, tema que Philippe Dubois aborda em *O Ato Fotográfico* (2013). Nessa obra, o texto percorre desde as primeiras concepções formuladas sobre uma foto em seu sentido mimético, factual, e “anti-artístico”, até as formulações posteriores que questionaram tal concepção. O autor vai demonstrar que uma imagem, ainda que fotográfica, é um rastro, exhibe que algo esteve ali, não que está: tanto a “coisa” como aquele estado. É um momento fugaz, representado, enquadrado, recortado em uma certa perspectiva.

O autor diz: “Se (...) o discurso do século XIX sobre a imagem fotográfica é o da semelhança, (...) já o do século XX insiste mais na idéia de transformação do real pela foto.” (Dubois, 2013, p. 36); e mais à frente explicita sobre os discursos que passaram a transformar uma primeira percepção mimética desse dispositivo:

Em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.) (Dubois, 2013, pág. 37).

Em outras palavras, o chapéu com as iniciais são índices da presença de David no apartamento somente porque para Rupert existe esse referencial. Na medida em que o professor conhece o rapaz, seu nome completo, sua associação com os dois “amigos”, e foi indicado de que estaria presente no evento, é que tal índice pode representar sua identidade e passagem por ali. Caso contrário, o objeto não teria em si indicação alguma, nem mesmo para outro receptor da mensagem: precisou ser Rupert nas circunstâncias específicas que foram. Nas palavras de Dubois, o:

(...) deslocamento desse poder de verdade, de ancoragem na realidade rumo a uma mensagem na própria mensagem pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade. (Dubois, 2013, pág.43)

Assim, o debate da indexicalidade abordado no campo fotográfico se prolonga ao audiovisual e, aqui, no espaço diegético da narrativa do filme. Sendo que, no sentido cinematográfico, quando tratado enquanto ficção, a discussão toda ganha novas reflexões, uma vez que é assumido o teor da fantasia. No entanto, retomando o trabalho de Debord, as imagens, ainda que sejam representações, um espetáculo, detêm um vínculo tão forte com o receptor, que ganham um teor de real, ainda que, no psicológico, essas imagens sejam codificadas com referencial da realidade, projetando-se, assim, em perpétua repercussão do respectivo discurso.

Os aspectos analíticos postulados até aqui serão desenvolvidos e aprofundados neste capítulo que segue, incorporando, inclusive, perspectivas que retomam as relações entre o preto-e-branco (e a sombra) e o colorido (com o espelho, reflexo). Pensando na revolução que foi o *Technicolor* na história do cinema, a produção cinematográfica em grandes proporções, espetaculares, fez parte de tal momento, aspecto que transforma os códigos visuais a partir da modernidade, logo, a representação do imaginário na atualidade. Nesse próximo capítulo, abordaremos *Janela Indiscreta* (1954), adentraremos nessa perspectiva compreendendo que Jeff – outro personagem de James Stewart – executa o limiar entre realidade e sonho por meio de janelas proibidas, mundos privados e secretos em um grande show.

4.2 – Rear Window: Janela Indiscreta

O filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, foi realizado no ápice de seu estrelato e, como diz o próprio, “acho que eu estava muito empolgado nessa fase pois minhas baterias estavam bem carregadas.” (Hitchcock, 2004, pág. 219). Como grande parte de seus trabalhos, foi uma adaptação, do romance de Cornell Woolrich, *It Had to be Murder* (1942), que contou com alterações da história original³⁵. Na obra de Hitchcock, o protagonista é L. B. Jeffrey (James Stewart), um fotógrafo jornalístico que, em ação, acidentou-se, e, tendo uma das pernas quebradas, tem de ficar em casa em recuperação. Passando seus dias em uma cadeira de rodas, começa a observar os vizinhos pela janela, até que, certa noite, acredita ter ocorrido um assassinato em uma das residências. Truffaut e Hitchcock conversam:

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

Hitchcock – Exatamente, pois você tinha aqui uma possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico. Você tem o homem imóvel que olha para fora... É um primeiro pedaço de filme. O segundo pedaço mostra o que ele vê e o terceiro a reação dele. Isso representa o que conhecemos como a mais pura expressão da idéia cinematográfica. Você sabe o que Pudovkin escreveu a respeito disso, num de seus livros sobre a arte da montagem, em que contou a experiência feita por seu mestre Liev Kuleshov. A coisa consistia em mostrar um primeiro plano de Ivan Mosjugin e, logo em seguida, o plano de um bebê morto. No rosto de Mosjugin lê-se a compaixão. Retira-se o plano do bebê morto e coloca-se a imagem de um prato de comida. No mesmo primeiro plano de Mosjugin, agora lê o apetite. (Truffaut, Hitchcock, 2004, pág. 213)

O interesse inicial em dirigir *Janela Indiscreta* pautado na questão técnica, ter seu herói fixado em uma cadeira, um “único” cenário, permitia-o explorar a montagem clássica do cinema, o que chama de “pura cinematografia”. Como o próprio explica, trata-se do método de Kuleshov e Pudovkin, em que duas tiras de

35 Hitchcock relata o conto: “Tratava-se de um inválido que estava sempre no mesmo aposento. Creio me lembrar de um enfermeiro que cuidava dele, mas não o tempo todo. A história contava tudo o que o herói via de sua janela, de que forma suspeitava de um assassinato e, no final, a ameaça do assassino que ia se definindo. Pelo que me lembro, a conclusão desse romance era que o assassino, sentindo-se desmascarado, queria matar o herói do outro lado do pátio, com um revólver; mas o herói conseguia, a muito custo, segurar um busto de Beethoven e o expunha de perfil diante da janela. Portanto, Beethoven é que era atingido pelo tiro do revólver.” (Hitchcock, 2004, pág. 212)

filmes são intercaladas para gerar o efeito narrativo: uma com uma figura humana, e outra com uma “vista”, algo que ela observa. Montando uma após a outra, temos o efeito de reações do personagem perante o que é observado, podendo construir o que quiser de acordo com as expressões faciais, como alegria, julgamento etc. Isso apresenta informações ao espectador do caráter do personagem, enquanto o carrega para o mesmo campo de visão do protagonista: ambos assistem ao evento sob a mesma perspectiva.

No caso dessa produção, uma dupla camada desse recurso se apresenta, pois, além de o próprio filme ser realizado fundamentalmente nesse recurso, a encenação toda se *pauta no ato de realizar esse recurso*, só que em vias da vida cotidiana, pelo próprio olhar. Jeff, fixado em uma cadeira dentro de casa, observa seus vizinhos por sua janela, selecionando para onde olha e utilizando conjuntamente uma câmera fotográfica para dar zoom nos apartamentos. Como na atividade profissional, o fotógrafo, para “capturar” a imagem, precisa antes ver. É como Jeff usa a máquina fotográfica: para ver, alternando seus recursos para explorar a realidade.

A presença de todos esses elementos cênicos – Jeff na cadeira, a janela dele, a janela dos vizinhos “passando” suas vidas (como passam os filmes no cinema e na tela), a câmera com lente objetiva, cortinas etc. – formula uma metalinguagem da arte do cinema. A metalinguagem que se identifica é a do fazer filmico, que desenvolve papéis ao longo da narrativa que acabam por relatar também a passagem histórica da encenação e da imagem fixa para a em movimento. O ponto central de início, e mais explícito, é o *ponto de vista* do fotógrafo (ou diretor de fotografia), diretor e espectador. Mas, conforme Lisa, Stella, Lars vão tomando participação ativa no enredo de Jeff, outros “profissionais” ganham vida, como atores, argumentista e roteirista, montador etc. No livro *Alfred Hitchcock – O Arquitecto da Ansiedade* (1899-1980), o autor Paul Ducan comenta:

A um determinado nível, *A Janela Indiscreta* é simplesmente um filme de suspense, mas a outro nível trata da própria actividade cinematográfica. Jeff olha pela janela e inventa histórias sobre as pessoas que vê. Estas histórias reflectem a sua própria vida e as suas preocupações pessoais, tal como o filme de Hitchcock reflecte (pensamos nós) a vida e as inquietações dele próprio. (Ducan, 2011, pág. 138)

Esse “outro nível” que Ducan indica é a montagem que ocorre diegeticamente, dentro do próprio universo ficcional, por meio do protagonista. Através do olhar e, posteriormente, da câmera fotográfica, o personagem vai selecionando as janelas-“telas” para as quais se volta, criando, dessa maneira, narrativas para a vida de seus vizinhos. Por meio da montagem de planos que alternam entre Jeff e a externa com as janelas – o personagem, sua visão e reações –, cria-se o encadeamento narrativo da história conforme a perspectiva deste protagonista: tanto para nós, como mesmo para os coadjuvantes.

Jeff vai convencendo Lisa, Stella e Doyle a entrar no mistério do assassinato, mantendo-os em suspeita tal qual os espectadores. Pois, se, por um lado, compartilhamos predominantemente a perspectiva dele, Hitchcock cria certas rupturas de visão exclusivas para nós, dando-nos informações que mantêm a dúvida no ar até o final. Esse orquestrar do Diretor no filme composto do diegético – protagonista no universo fílmico – promove a alegoria do fazer cinematográfico, assim, para além do suspense e do romance principal, o filme está abordando, na realidade, a arte de fazer um filme e do fazer cinematográfico em diversos níveis que trataremos aqui.

A escolha dessa produção para análise deste capítulo nos interessa enquanto conjuntura dessa “meta-narrativa” ou “meta-encenação”. É a forma visual expressando uma analogia entre o cinema, a passagem da fotográfica (fixa) para a imagem em movimento, e entre estas artes com a própria vida enquanto imagem e encenação. O espetáculo entra nesse discurso por raízes provindas do teatro, desdobrando até o que se entende como “a cultura da imagem”, e o conceito de espetáculo de Guy Debord.

O paralelo hitchcockiano sempre traçado entre cotidiano humano e aventuras fantásticas é chave para a análise deste capítulo, visto que incorpora como a imaginação se apresenta na vida e no cinema. Sendo no caso de Janela Indiscreta, temos a posição fixada do protagonista, que, distintamente de todos os demais – que

se deslocam pelos espaços urbanos e campestres –, está preso a uma cadeira tal qual um espectador clássico. Assim, a metáfora do posicionamento espectral se faz, bem como a do sonhador diurno, que se desloca sem sair de seu recinto, apenas com a imaginação.

O show começa

A primeira imagem do filme, em que passam os créditos de abertura, é um plano geral da enorme janela de Jeff vista de dentro; espaço no qual se situa toda a perspectiva da história. Inicialmente, as persianas dessa janela estão fechadas e, conforme os títulos vão passando, essas cortinas vão se abrindo para cima em movimento “automático”, não há qualquer pessoa as manuseando (Figuras 280-283). Essa imagem alude às cortinas do palco teatral, que se abrem por meio de um mecanismo com aparente autonomia (dado que quem as manuseia está atrás da coxia), assim que o espetáculo está prestes a começar. Essa ideia é reforçada ao longo do filme por diversas formas, a mais explícita sendo falas dos personagens como “O show vai começar!”, e se estabelece, fortificada em diversos momentos posteriores de falas como “O show acabou por hoje”³⁵ (Lisa, 1954, 1:22:06), e o diálogo:

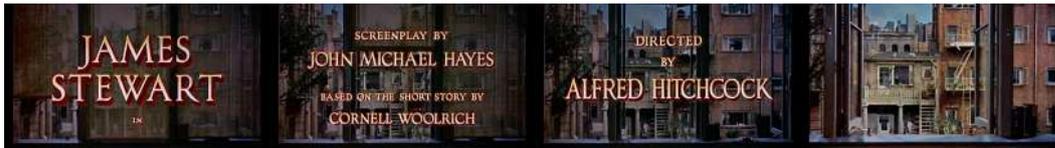
Lisa – É a noite de estreia da última semana deprimente de L. B. Jeffrey com gesso.

Jeffrey – Eu não notei nenhuma grande demanda de tíquetes ou algo assim.

Lisa – Ah, isso é porque eu comprei todos. (Janela Indiscreta, 1954, 00:17:52 - Tradução nossa)

O histórico das relações entre Hitchcock e o teatro é conhecido e, aqui neste estudo, já mencionado. Além de seu próprio interesse entusiasmado por tal arte enquanto espectador, o espetáculo teatral é incorporado em diversos filmes seus, que se utiliza dos palcos, coxias, plateias e profissionais deste meio para suas tramas. Por certo, houve a influência inicial deste ofício no ofício cinematográfico de nosso diretor, impactando seus modos de linguagem e “assuntos” narrativos e suas referências. Contudo, o que seguiu em seu conjunto de obra foi o aspecto da construção cênica, encenação, e do espetáculo.

35 No original: “Show’s over for tonight.”



(Figura 280)

(Figura 281)

(Figura 282)

(Figura 283)

A enorme janela do apartamento de Jeff, que se torna essa metáfora para a tela cinematográfica, apresenta outras *janelas-“telas”*, cada qual com seu enredo e personagens. Isto é, Hitchcock cria uma narrativa metatextual: o texto que fala sobre si, um filme falando sobre o dispositivo (ou a experiência) de um filme. Corroborando tal quesito, temos a câmera fotográfica como objeto central da trama, que é a ferramenta profissional do protagonista, e Hitchcock a utiliza como artifício cênico de destaque. Através desse aparelho, Jeff observa o mundo exterior, recortando o campo de visão, enquadrando os vizinhos e realizando o *zoom*.

Distintamente de suas fotografias preto-e-branco³⁵, capturas em campo de trabalho (Figuras 301-304), agora o personagem não fixa nenhuma imagem e, por meio da visão da objetiva (compartilhada com espectador), todas se mostram a cores e em movimentos. O aspecto voyeurístico, pauta de todo filme, o ato de interesse pelo proibido, vida alheia, torna-se debate crítico do diretor, dado que o prazer e o fetichismo disso são denunciados pelo próprio cinema (Figuras 307-308).

Hitchcock e Truffaut conversam:

Hitchcock – (...) Sim, o homem era um voyeur, mas será que não somos todos voyeurs?

Truffaut – Somos todos voyeurs, ainda apenas quando assistimos a um filme intimista. Aliás, James Stewart na janela está na situação de um espectador assistindo a um filme.

Hitchcock – Aposto com você que nove entre dez pessoas, se virem do outro lado do pátio uma mulher se despindo antes de dormir, ou simplesmente um homem que faz arrumação em seu quarto, não conseguirão deixar de olhar. Poderiam desviar os olhos dizendo: “Não tenho nada a ver com isso”, poderiam fechar suas janelas. Pois bem! Não fecharão, ficarão ali olhando. (Hitchcock-Truffaut, 2004, pág. 216)

As janelas podem ser vistas como telas de cinema ou como um palco, pois, ainda que exista o recorte pelo foco do olhar, para o personagem, tudo se passa ao

35 Havendo inclusive, a de Lisa, negativo emoldurada: a mesma que aparece em seguida na capa das revistas empilhadas. Ponto abordado adiante.

vivo, é efêmero, não há imagens fixadas. Se pensarmos na função profissional do personagem, com essa experiência *voyeur*, ele estaria cumprindo apenas a primeira parte de seu trabalho usual: olhar, observar, enquadrar o que será fotografado, mas sem o registro fixo da captura e a revelação em si. Ele pula essa etapa de fixação e passa direto para outra função, que já não é só de “fotógrafo”, e sim de misto de encenador-personagem, amparado pela *figura bem cinematográfica* do investigador.



(Figura 284) (Figura 285) (Figura 286) (Figura 287)



(Figura 288) (Figura 289) (Figura 290) (Figura 291) (Figura 292)



(Figura 293) (Figura 294) (Figura 295) (Figura 296)



(Figura 297) (Figura 298) (Figura 299) (Figura 300)



(Figura 301) (Figura 302) (Figura 303) (Figura 304)



(Figura 305) (Figura 306) (Figura 307) (Figura 308)

Da vista de Jeff, temos sete apartamentos principais que proporcionam narrativas, havendo dois em blocos diferentes, um em cada ponta, e cinco no bloco do meio; dois no térreo, e os demais no segundo e terceiro andares. Todos juntos

(Figura 309), tal qual o formato da janela do protagonista, criam o efeito geométrico da tela *Widescreen*, mais especificamente o *CinemaScope*.

(...) O cinema widescreen, mascarado ou anamórfico, tem efeitos visuais significativos. A tela torna-se uma fita ou tira, enfatizando as composições horizontais. O formato foi inicialmente associado a gêneros de espetáculos – faroeste, diários de viagem, musicais, épicos históricos – nos quais cenários vastos eram importantes. No entanto, os editores rapidamente descobriram que o widescreen também tem valor para temas mais íntimos. (Bordwell, 2018, pág. 304)



(Figura 309)



(Figura 310)

(Figura 311)

(Figura 312)

(Figura 313)

O autor vai dar exemplos de como as produções utilizarem esse formato mais horizontalmente amplo pode criar “áreas significativas de primeiro plano e plano de fundo em um único cenário” (ibid), encher o quadro de alvoroço e até “experimentos com imagens em *quadros múltiplos* ou *tela dividida*” (ibid). Neste último caso, nada mais é do que o que Hitchcock faz com a vista da janela de Jeff, sendo que, nessa composição, a tela não se divide com montagem de efeitos especiais, mas enquanto múltiplas janelas evocam a dinâmica dos “canais” de televisão, com seus múltiplos programas disponíveis. E mais: no campo do dispositivo cinema, seria equivalente à dimensão da tela e esta suposta divisão, mas, em nível simbólico com o contexto geral da cultura desse período, cada janela é também “um canal” de televisão.

Na passagem da metade do século, certas revistas publicavam em título sensacional **O Cinema vai Desaparecer?** (...) A generalização da cor não bastava para atrair os espectadores. Falava-se de espetáculos-milagres: **3D** (três dimensões), **Cinerama**, **Cinemascopio**, **Relevo**, **Tela tríplice**, **Anamorfose**, **Telas Panorâmicas**. (Sadoul, 1983, pág. 394)

A relevância da noção de espetáculo aqui possui um sentido a mais, que foi o propósito do uso dessa tecnologia, criada para revalorizar o cinema em prol da chegada da televisão. Conforme este novo dispositivo se disponibiliza, programas como novelas e mesmo filmes passam a estar acessíveis nos domicílios; logo, em vista de agregar uma experiência nova nas exibições em salas cinematográficas, cria-se o *CinemaScope*. Hitchcock incorpora, assim, uma segunda montagem filmica, que ocorre dentro do próprio universo ficcional, na diegese, por meio do protagonista.

Essa dinâmica estabelecida entre o protagonista e nós, espectadores, é encenada no universo diegético entre ele e os vizinhos, como debate meta-narrativo para o dispositivo cênico (teatro e cinema). Cada uma das pessoas que Jeff observa está vivendo algo que se conecta a ele, da mesma maneira que o espectador cinematográfico opera o psicológico com essa mesma projeção. Como cada um desses moradores é acompanhado à distância, então, a encenação conta com pantominas, expressões corporais em especial, havendo em certos momentos falas que se projetam no pátio diegético, completando informações para o protagonista e nós, espectadores.

O uso da arquitetura do cenário nesse caso foi fundamental para a coerência narrativa, visto que o prédio é disposto em vista panorâmica e este pátio cria uma redoma em que os sons ecoam facilmente. Evidentemente que, no quesito sonoro, é uma construção de pós-produção, mas se pauta em uma lógica verossimilhante à realidade, garantindo a coerência da física sonora ao filme.

Retornando ao quesito do cenário, este foi compreendido como sendo único, devido à arquitetura de sua construção (Figura 314). Embora existam diversas partes, como já posto, todo esse conjunto foi uma única produção, tal qual a cenografia de um palco teatral, que pode incorporar ambientes diversos em apenas um cenário. Devido ao seu status já consolidado nessa fase, nosso diretor pode realizar uma grande obra em um dos espaços de estúdio da Paramount e, literalmente, cavar o chão para construir o cenário do filme. Como ele desejava ter controle total do ambiente, isso quer dizer iluminação e clima, como horários do

dia e a chuva, era preciso que a gravação fosse toda em interna, simulando uma vista externa.



(Figura 314)

Todos os apartamentos estão, na realidade, no subsolo, o chão foi escavado para criar toda a ambientação necessária. Logo, o apartamento de Jeff, que parece estar no alto, é o nível térreo do estúdio, e tudo que parece térreo – como a rua no fundo do beco – está abaixo do chão. Assim, a iluminação do dia e da noite, a tempestade, tudo pode ser artificialmente montado no cenário. Recordando o filme analisado anteriormente, *Festim Diabólico*, temos aqui o mesmo procedimento hitchcockiano: um único espaço, artifício de condições atmosféricas da natureza, e encenações análogas ao espetáculo teatral. E, se naquele primeiro filme, o que interessou a Hitchcock foi a sequência em único plano, em *Janela Indiscreta* foi a construção de planos em montagem, mas, em ambos os casos, gerando o efeito de uma apresentação de espetáculo.

Nas duas produções, a janela é elemento proeminente na cenografia do apartamento, com as cortinas reafirmando a associação ao palco teatral clássico. Ao final deste capítulo, retomaremos os diálogos entre esses filmes e o que representam, tanto no campo cinematográfico como na poética de Hitchcock. Mas, prosseguindo

com a produção respectiva a este capítulo, começamos com o próprio modo como a história é visualmente apresentada ao espectador. Assim:

Truffaut – No início, o seu interesse era só técnico, mas creio que, trabalhando no roteiro, você deu mais importância à história; no final, o que se vê do lado de lá do pátio se transformou, mais ou menos conscientemente, numa imagem do mundo?

Hitchcock – Do lado de lá do pátio você tem todo gênero de conduta humana, um pequeno catálogo de comportamentos. Era absolutamente indispensável fazer isso, senão o filme perderia todo interesse. O que se vê no muro do pátio é uma quantidade de pequenas histórias, é o espelho, como você diz, de um pequeno mundo. (Hitchcock, 2004, p. 216)

Devido a tais quesitos, desejamos realizar uma contextualização teórica antes de adentrar nas questões do imaginário filmico propriamente dito. Antes, alguns artificios se mostram indispensáveis para a exemplificação de nossa tese enquanto a manifestação da imaginação em obras, produtos, códigos e sociedade, de modo que *Janela Indiscreta* acaba por dar conta de grande parte desse tema. Assim, gostaríamos de, primeiramente, discutir a relação do protagonista com seu espaço de observador, o que ele observa e os dispositivos de arte envolvidos nisso.

Por mais que a relação do protagonista com a fotografia seja dada, afinal, ele é um fotógrafo e usa o aparelho para observar as vidas alheias, existe a questão pontuada de não ocorrer o registro de imagem alguma. Enquanto seus trabalhos são imagens preto-e-branco, e sobre assuntos mais globais, “sérios” e dramáticos do campo jornalístico, nesse momento – não fixado e colorido –, o assunto de seu interesse é o particular e privado. As fotografias de Jeff estão agora em segundo plano, dispostas na parede como elemento de fundo, situando o espectador, mas não atuando na atividade cênica de maneira ativa.

A imagem que importa é a da vida em cores, nas janelas: aqui, em duplo viés, pois inclui *dentro da sua janela*, também, em seu apartamento. Assim, o dispositivo fotográfico nunca chega a se apresentar em sua função total, como congelamento e índice dos eventos presentes, tudo se passa “cnicamente”. Mesmo quando o flash é disparado (o dispositivo ativado), ele somente retarda o caminhar do vilão, mas não o para de fato. A câmera está representando o aparelho de cinema, que registra em movimento.

Apresentando o protagonista

A poética de Hitchcock se formou, como já visto, no cinema mudo e, por isso, o desejo e o domínio de *mostrar* mais do que *explicar por diálogos* é uma de suas marcas. Após a abertura dos créditos (que vamos explorar mais adiante), o espectador é introduzido ao campo de visão da janela do protagonista, que mostra um pátio interno e outras janelas, onde vivem seus vizinhos, nessas montagens: uma primeira panorâmica do exterior, um close de Jeff, termômetro, mais uma vez a vista externa, e, então, o retorno ao protagonista e, agora, seu apartamento, onde inicia um *travelling* por seu espaço privado (Figuras 296-306).

A câmera sai do *travelling* da externa e começa a recuar para dentro do apartamento, demonstrando um movimento retroativo, ou seja, ela não entra nesse espaço, ela pertence a ele. É desse ponto de vista que o filme se posicionará. Temos, então, o personagem dormindo sentado em uma cadeira de rodas, sendo, em seguida, revelada uma de suas pernas completamente engessada. No gesso, está escrito “Aqui jazem os ossos quebrados de L. B. Jeffries”, indicando prontamente o nome desse homem, o que ocorreu, e em qual situação se encontra. Depois, ainda em plano-sequência, a câmera irá percorrer o lugar, exibindo uma câmera fotográfica quebrada disposta em uma mesa, quadros fotográficos dispostos na parede, outra câmera e o flash (um dispositivo independente), um porta-retratos com a foto de uma mulher em negativo, e, ao lado, essa mesma foto presente nas capas de revistas de moda empilhadas.

Posteriormente, ficaremos a par das lacunas informativas, descobrindo que o acidente ocorreu durante um trabalho de Jeff, que ele é fotógrafo jornalístico, que ainda falta uma semana para retirar o gesso, e que a mulher da capa da revista é Lisa, sua namorada. De todo modo, voltando a essa cena, encontramos elementos importantes a serem discutidos aqui, cada um deles abrindo um aspecto específico, todos se cruzando ao final. O primeiro que apontamos são as fotografias de Jeff, todas em preto-e-branco, e uma em negativo, que é a de Lisa no porta-retratos (Figura 306-307). Elas são emolduradas, o que já nos

indica a importância delas para o personagem, sendo as de trabalho exibidas na parede, como “troféus”, e, em estado mais permanente, fixadas. A da namorada, por sua vez, está em um aparato menos permanente, logo, embora seja exibida, assumida em sua vida, pode mais facilmente ser retirada, alterada ou guardada.

Truffaut – Desse ponto de vista, a exposição do filme é excelente. Inicia-se com o pátio adormecido, depois passamos para o rosto de James Stewart suando, pela perna engessada, depois uma mesa sobre a qual se vêem a máquina fotográfica quebrada e uma pilha de revistas e, na parede, fotos de carros de corrida capotando. Unicamente com esse movimento de câmera somos informados de onde estamos, quem é o personagem, qual é a sua profissão e o que aconteceu com ele.

Hitchcock – É a utilização dos meios oferecidos pelo cinema para contar uma história. Isso me interessa mais do que se alguém perguntasse a Stewart: “como você quebrou a perna?”. Stewart responderia: “Estava fotografando uma corrida de automóveis, uma roda se soltou e veio bater em mim”. Não é? Seria uma cena banal. Para mim, o pecado capital de um roterista é, quando se discute uma dificuldade, escamotear o problema dizendo: “Justificaremos isso com uma linha de diálogo”. (Hitchcock. 2004, pág. 219)

A escolha da estética desses trabalhos não é casual, a direção e a direção de arte a selecionaram de modo a construir informações do personagem, indicando o tipo de trabalho, seu estilo e modo de vida. Vemos que ele é um fotógrafo de ação, que capta os momentos no auge de seus movimentos, arriscando-se até a machucar-se para conseguir um bom registro. Essas informações são daquelas que se complementam depois, corroborando, inclusive, para o desejo de liberdade que Jeff tem como um impeditivo para se casar com Lisa, uma socialite que preferiria vê-lo atuando em estúdios em vez de em viagens aventureiras. Contudo, um aspecto imprescindível a se ater é que, para a construção dessas informações por vias imagéticas, foi preciso que códigos de linguagem fossem conhecidos pelos espectadores. Nós compreendemos tudo isso a partir dessas fotos devido a haver um consenso sobre esse estilo de fotografia.

Segundo Philippe Dubois, em *O Ato Fotográfico* (1990), um dos primeiros movimentos teóricos na origem da fotografia remetia a sua capacidade de captar o real, atrelando-a imediatamente a uma noção de “fatos”. “Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia.

Este discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (...).” (Dubois, 1990, pág. 27), diz o autor. Embora houvesse contradições, todas essas acepções compartilhavam do seguinte pensamento: “quer seja contra ou a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade” (Dubois, 1990, pág. 27). Essa herança, ainda que conte com inúmeras transformações, manteve-se na questão do documental e do jornalístico, atrelados fortemente por sua vez, à sua origem acromática: o preto-e-branco.

Exibindo, assim, pensamentos teóricos, como de Baudelaire, Picasso e André Bazin, é demonstrado que, no período, a capacidade mimética desta nova imagem a afastou inicialmente da concepção de “arte”. O autor coloca que “(...) à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.” (Dubois, 1990, pág. 32). Tal status ontológico desse dispositivo se transformou, mas carregou consigo por décadas – e até atualmente – um olhar atrelado aos fatos, o qual, por sua vez, se fez conjuntamente com a estética preto-e-branco. As fotografias de Jeff e sua vida profissional são a base do perfil do personagem, o orgulho de ir atrás de evidências, justiça, exposição de conflitos, enfrentando as maiores adversidades. Ele é um homem ligado à realidade mais “nua e crua” que existe.

Todavia, aqui se faz a grande virada: cada uma das fotos exibidas nessa parede cenográfica não é puramente indiciária, elas são profundamente dramáticas, impactantes, artísticas. Bem como na história da fotografia, saímos da noção mimética, do espelho do real, para a *transformação do real*, pois os códigos estabelecidos em uma imagem dependem de seus referentes, ou seja: “(...) a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como evidência para qualquer receptor, (...) sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura.” (Dubois, 1990, pág. 41-42).

Essa “mera” modificação de percepção sobre a fotografia altera completamente sua função e significado, impactando, por exemplo, o próprio decorrer do histórico cinematográfico. Se, no início das imagens vindas do

cinematógrafo, houve o período de cogitá-las para experimentos científicos e valor documental, não foi o que de fato vingou em predominância, pois o cinema logo reinou como *narrativa ficcional*. A imagem mais possivelmente mimética, factual, se descolou desse valor rapidamente, tornando-se portal para mundos completamente fantásticos e desvinculados do que experimentamos como realidade. O autor diz que, nesse contexto, o valor:

(...) de documento exato, de semelhança reconhecida para a fotografia é recolocada em questão. A fotografia deixa de parecer transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma *verdade* empírica.” (Dubois, 1990, p. 42.)

Desenvolvendo mais à frente que tal fator ocasiona, como explicitado no início do capítulo, o deslocamento da verdade empírica para a interior, quando a ficção ultrapassa a realidade. Esses são os primeiros valores que discutimos aqui sobre o filme, a construção da perspectiva interior, projeção imaginária sobre algo, representada por Jeff. Tanto ele como nós, espectadores, nunca vemos o crime, são diversos elementos, códigos e indícios que nos levam a constatar o ocorrido. Por mais que haja a legitimação devido aos códigos legais de uma sociedade – presença da polícia, por exemplo –, em momento algum se diz em todas as letras, ou mostra-se, fica a cargo de nossa mente completar as lacunas (ainda que “óbvias”). Entram em debate aqui todos os mecanismos da imagem e ficção, apoiados por outros aspectos, como a transição do preto-e-branco para a cor, da foto para o cinema.

É importante ponderar alguns pontos nesse momento. Primeiramente que, embora haja, na história da fotografia, essa primeira instância de registro; no cinema, o aspecto lúdico e teatral logo apareceu e se cultivou. Apesar das *Vistas Lumière* se pautarem em capturar cenas corriqueiras, explorando o novo dispositivo, a capacidade cênica unida a uma narrativa ganhou rapidamente espaço. Tal qual os famosos filmes de Méliès, que se ocupavam de criar universos extremamente lúdicos, cheios de trucagens, outros cineastas posteriores utilizaram o cinema enquanto máquina de “sonhos”. Charlie Chaplin e Buster Keaton, por exemplo,

eram um outro estilo, mas, ainda assim, pautados na comédia narrativa, montagem, ainda que com encadeamento cenográfico naturalista.

Desse modo, a força ficcional do Cinema se deveu muito ao seu reconhecimento documental, de tal modo que, mesmo em filmes de “pura” fantasia, os espectadores ou os críticos acabam “descobrimdo” alusões e referenciais bem concretos da “realidade”. Filmes que às vezes acabam servindo para “documentar” fatos, sentimentos, ideias, comportamentos de uma época ou grupo humano, fundindo ambos os gêneros, independentemente do que é “oficial”. Em outras palavras, filmes documentais são já hoje compreendidos como detendo pontos de vista e interferência de alguma poética do cineasta, bem como filmes ficcionais possuem sempre alguma base constitutiva de uma realidade.

Continuando com nossa análise, entramos, então, nesse segundo aspecto, das *janelas-telas* e o colorido. Como já indicamos, existe um sentido paradoxal da imagem a cores ser mais próxima ao que vemos como realidade, e a acromática, teoricamente mais distante. Vimos no capítulo anterior que, apesar disso, as gamas de cinza acabam por, de algum modo, criar um efeito sensível do “cru” a tal ponto de sentirmos como “mais real”. Vimos, também, agora, que a herança ontológica da fotografia explica parte desse efeito estético, promovendo a chegada das cores como algo posterior, camada adicional, e, assim, refletimos sobre o “artificial”.

Se Jeff era um homem dos fatos, creditava a sua profissão à nobreza da verdade “nua e crua”, “preto no branco”, com seu acidente se vê preso a outra realidade, na qual, devido ao tédio, passa a devanear em narrativas com lacunas que sua imaginação preenche. Ao ser privado do mundo exterior, o personagem é obrigado a *ficar dentro de sua casa, dentro de si*, enfrentar seus medos. Os vizinhos são a representação externa disso, cada qual trazendo uma questão que vivencia: o medo do casamento, a arte e sua ausência, a solidão, a aventura fantástica. A transição estética de suas fotos, acromáticas, fixas, para as janelas, a cores e com imagens em movimentos, é uma metáfora para a transição delas para o cinema. Até

aqui, não existe um julgamento de valor, apenas uma história: um filme que fala de imagens e da experiência do dispositivo cinematográfico.

A câmera de Jeff é, assim, um dos objetos cenográficos centrais do filme, a câmera fotográfica, que vai de ferramenta profissional à extensão de seus olhos para observar/investigar seus vizinhos (Figuras 307-308). Essa não é uma escolha gratuita, Hitchcock tem por costume entrelaçar todos os pontos narrativos no encadeamento de suas tramas, utilizando os locais, atividades, ações como instrumentos das armas, astúcia, motivadores e quesitos mais. Durante a entrevista com Truffaut, Hitchcock responde sobre o modo de Jeff se defender do assassino, ao disparar flashes em seu rosto, cegando-o momentaneamente:

A utilização do flash tem a ver com o velho princípio de O agente secreto: na Suíça, eles têm os Alpes, os lagos e o chocolate. Aqui, temos um fotógrafo, então ele olha para o outro lado do pátio com seus instrumentos de fotografia, e quando tem de se defender é também com instrumentos de fotografia, os flashes. Para mim, é essencial me servir sempre de elementos ligados aos personagens ou aos lugares, e sinto que negligencio alguma coisa quando não os utilizo. (Hitchcock, 2004, pág. 219)

Cada elemento fílmico de Hitchcock é completamente pensado em função do universo narrativo. As paisagens, armas, ferramentas profissionais (físicas e intelectuais) atuam como parte de uma engrenagem, conformando uma lógica de situações até mesmo para os acasos. A atuação como fotógrafo de Jeff incorpora muito mais do que o uso do *flash* no final para se defender, atrasar o assassino de se aproximar. Como veremos, existe um discurso meta-textual da fotografia e do cinema por todo o filme, incluindo a transição de uma espécie de imagem para a outra.

Após os créditos iniciais – que têm como fundo a janela de Jeff, vista de dentro – a câmera se move para frente, corta para um plongée do pátio interno do prédio e começa a realizar uma *tilt up*, começando a exibir os apartamentos. Então, em uma panorâmica da direita para esquerda vai passando pelas janelas até retornar ao interior da casa de Jeff (Figuras 284-290).

Nessa primeira cena, somos introduzidos ao espaço e às janelas que exibirão as vidas alheias, comportando, no total, 32 apartamentos, sendo que Hitchcock exhibe somente a vida em 7 deles, que são denominados por Jeff como: A Solteira *Sra. Coração Solitário* (Judith Evelyn), a Bailarina *Sra. Torso* (Georgine Darcy), o *Compositor* (Ross Bagdasarian), os *Recém-Casados* (Havis Davenport e Rand Harper), o *Casal com o Cachorrinho* (Frank Cady e Sara Berner), e a *Escultora* (Jesslyn Fax). Cada um destes vizinhos serão apresentados aos poucos, alguns tendo suas vidas mais acompanhadas por Jeff, e outros exibidos pouco ou somente uma vez – como as duas moças na laje (Figura 310).

Os primeiros a aparecerem são os de uma família, que não tem um desenvolvimento narrativo com conflito principal. Todavia, está envolta na mesma temática do conflito romântico de Jeff, que é a vida conjugal, família etc. Nesse cenário, esse núcleo representa a etapa posterior, que é a maternidade e a paternidade, sendo, aqui, como dito, ausente de conflito, logo o “final feliz” mais que consolidado: esposa, marido, criança (Figura 286). Nessa cena, é manhã, e o casal aparece em sua varanda: o homem de vestimenta formal, colocando uma gravata, a mulher de robe longo com uma xícara, e a criança sentada no meio dos dois e usando somente uma calcinha, sem blusa, indicando inocência.

A câmera se movimenta, então, até entrar pela janela de Jeff, fechando em um *close* dele dormindo e suando (Figura 289-291). Depois corta para um termômetro de parede marcando alta temperatura (Figura 292-293), e se move para o vizinho Compositor (Figura 294), que está se barbeando e escutamos vindo de seu rádio: “Você tem mais de 40 anos e acorda desanimado e cansado? Tem uma sensação de desalento?”, que ele desliga imediatamente. O filme acompanhará o músico em sua busca incessante por criar uma composição, com seus momentos de frustração em tal tarefa, e, às vezes, sua melodia será um comentário a cenas entre Jeff e Lisa, sendo notada por ela como parecendo “ter sido criada para eles”.

Essa narrativa compreende a mesma frustração criativa do protagonista, que, preso em casa, não pode exercer o que tanto ama, que é fotografar grandes eventos jornalísticos. Ademais, esse compositor, no final, tem sua realização musical – e terminará o filme como par romântico da Sra. Coração Solitário, outra vizinha que introduziremos. Sua “vitória” profissional expressa-se assim junto ao campo afetivo; tal como Jeff, era um homem solitário que “encontrou o amor”. O plano mostra novamente o casal da varanda, agora despertando, e a bailarina, agora mais aproximados, e retorna para Jeff dormindo, exibindo seu apartamento – sequência que abordaremos à frente.

A câmera segue o movimento, apesar de outras janelas abertas, com espaço mobiliado, a figura seguinte que aparece é um homem dormindo na varanda (saída de incêndio), vestindo pijamas com o braço pendurado para fora. Posteriormente, o filme apresentará que ali vive um casal que tem a prática de dormir no exterior do apartamento (Figura 294), nesse balcão (devido ao calor). E, em vez de terem uma criança como filho, possuem um cachorrinho – o qual será inclusive pivô/vítima na trama do crime. Além do tom cômico que o casal promove, sua união feliz e estável é figurada de maneira mais moderna e irreverente, sendo o hábito de “dormir fora” o signo visual da ideia de a “vida privada sendo exposta”.

Em outra janela, acompanha-se a Sra. Torso (Figura 295), uma jovem bailarina independente, com rotinas autossuficientes e vida noturna sociável. A personagem exhibe um corpo torneado e aparência atraente, conforme padrão de beleza do período, assemelhando-se ao estilo pin-up³⁵, executando, assim, a função de um voyeurismo mais sensual e erotizado: portadora do conceito de fetiche em sentido mais literal. Como esse é um tema por si só hitchcockiano, sua janela é a central ao lado do assassino, abordando sexualidade e crime (aspecto que desenvolveremos mais adiante).

35 As pin-ups são um estilo de desenho da figura feminina criada no período da Segunda Guerra Mundial, que ficaram mundialmente famosas por suas formas voluptuosas e aparecerem em situações sexualizadas. Utilizadas inicialmente por soldados, longe de suas esposas e de mulheres em geral, elas apareciam em cenas cotidianas realizando tarefas usuais – como cozinhar, lavar roupas etc -, porém, com trajes sexies e insinuativos.

Algo promovido por essa personagem é, também, a associação com Lisa, realizada pela fala de Jeff. Em uma das cenas, a bailarina está dando uma festa à noite, cercada de muitos homens demonstrando atração por ela, enquanto nosso protagonista voyeur comenta com a namorada que aquela deve ser a mesma visão do apartamento dela. Quando Lisa retruca que a bailarina não está apaixonada por nenhum deles, Jeff a questiona como pode saber, recebendo a resposta: “Você não disse que parece com meu apartamento?”. A história se desenvolverá de tal modo que Lisa, embora tenha “a cidade toda nas palmas da mão” (Jeff, 1954, 00:24:39), ame Jeff – um homem mais velho e não pertencente ao *Upper East Side* –, enquanto a Sra. Torso também receberá no final do filme um personagem oposto a todos os homens anteriores, altos e refinados: um militar fardado, baixinho, magro e fora do padrão do galã em voga.

A questão dessa associação se aprofunda mais na medida em que o julgamento de Jeff pelo estilo de vida e a aparência perfeita de Lisa o impedem de cogitá-la como esposa, o que vai sendo refutado ao longo do filme. Sua namorada não apenas demonstra de fato apoiá-lo em suas suspeitas, como se envolve diretamente com a investigação, lançando-se corajosamente em situações perigosas: o que ele não consegue fazer por estar preso à cadeira, ela faz. Assim, descobrindo essa outra dimensão dela, Jeff percebe o quanto seu julgamento severo é fútil e acaba por se entregar a ela.

Os outros vizinhos vão sendo introduzidos em planos posteriores a esta cena, cada um deles espelhando uma parte de Jeff. A escultora passa seus dias descansando ao sol e esculpindo uma peça chamada “fome” (Figura 311): um torso humano com um buraco no centro do corpo. Ela representa o estado criativo do protagonista voltado a causas humanitárias, políticas, e o sentimento dele de fome enquanto simbolismo, dizendo respeito à ausência do trabalho fotografando enquanto está enfermo. E há também a já mencionada Sra. Coração Solitário, uma mulher mais velha e ainda solteira, que demonstra se sentir sozinha e desejar um parceiro (Figura 312). De longe, Jeff, Lisa e Stella observam-na encenar jantares românticos e sair para o bar, em busca desse amor.

Em um momento de desespero, a personagem ameaça quase tomar comprimidos para um suicídio, mas a música de outro vizinho – o compositor – a encanta e ela para. Esse mesmo personagem será o par com quem ela encerrará o filme. Ele, demonstrando ao longo da trama uma frustração em criar sua música, é também alguém de vida solitária, havendo o encontro no final que une os dois. Ambos expressam, enquanto espelhamento com Jeff, uma vida que ele teria sem Lisa: solitária e sem inspiração para sua arte, ao final das contas. Tal situação não entra como juízo de valor, mas em reflexo de uma parte que o próprio protagonista não enxerga de si: que cria dificuldades desnecessárias para ficar bem com a moça.

Por fim, os recém-casados (Figura 313), que mudam para o lado de Jeff, e estão usualmente com as cortinas fechadas, na empolgação e no romantismo do início do casamento. No decorrer do filme, a dinâmica deles vai se alterando, chegando a ter momentos já de desgaste e cansaço, até, no final, o apartamento aparecer vazio de novo, demonstrando terem se mudado. Seja para uma casa maior ou por um divórcio, é a temática do romance e do casamento aparecendo com outra faceta. A de que as histórias acontecem, terminam, mudam, e nelas existem medos e alegrias, fazem parte da vida.

Cada um desses personagens, que assistimos de longe junto com Jeff, vai corresponder, então, a situações de *sua* vida privada, como a frustração de não poder trabalhar, medo do casamento, solidão, a enfermidade, pensamento humanitário, entre outras. Dentro de seu universo particular, três personagens aparecem em primeiro plano e frequentam seu lar: sua namorada Lisa Freemont (Grace Kelly), sua enfermeira, Stella (Thelma Ritter), e o amigo policial Tom Doyle (Wendell Corey), acionado após a suspeita do crime. Estes irão se agregar de modos distintos à experiência pessoal do personagem, sendo Lisa a principal catalisadora da trama, visto que o grande conflito do filme é ela desejar se casar com ele e ele não. Truffaut comenta:

(...) todas essas histórias têm o amor como ponto comum. O problema de James Stewart é que ele não tem vontade de se casar com Grace Kelly e, no muro defronte, só vê atos e gestos que ilustram o problema do amor e do casamento; há a mulher sozinha sem marido nem amante, os recém-casados que fazem amor o dia inteiro, o músico solteiro que se embriaga, a pequena dançarina cobiçada pelos homens, o casal sem filhos que transferiu todo seu afeto para um cachorrinho, e sobretudo o marido e a esposa cujas brigas são cada vez mais violentas, até o misterioso desaparecimento da mulher. (Truffaut, 2004, p. 216)

Os Thorwald são os únicos a configurarem uma narrativa do gênero de suspense, crime, thriller. Se, inicialmente, aparentavam ser um casal envolto nos dramas domésticos costumeiros, de brigas e desgastes matrimoniais, o cenário muda quando nosso protagonista acredita ter “flagrado” o assassinato da esposa pelo marido. É essa parte da história que, carregada de mistério, conduzirá a trama para o universo “hitchcockiano”.

A Noite do Crime

A passagem principal do filme, se for possível colocar assim, é a noite em que o suposto crime ocorre (Figuras 315-388). Ao final, confirmaremos junto aos protagonistas que, de fato, Lars assassinou sua esposa; nessa cena, entretanto, Hitchcock aparta o espectador de Jeff, dando-nos informações a mais que para ele. Tal efeito cria o principal suspense da história, sendo gerado pelo roteiro – já que ninguém sabe a verdade – e pelos recursos de direção, planos, montagem. Para esse momento, apresentaremos uma minuciosa decupagem com cada plano, para demonstrar que a técnica fílmica utilizada se baseia quase que unicamente em dois planos: um de Jeff o outro dos apartamentos. Veremos que, embora haja o corte de um para outro, havendo pequenas alterações de enquadramento, um é o close do protagonista e o outro com planos médios/planos abertos das janelas e pátio.

Devido a esses quadros contarem com certas aproximações ou afastamentos, acabamos por utilizar a nomenclatura do próprio roteiro fílmico, escrito por Michael Hayes junto ao nosso diretor. Isso por conta de alguns acordos teóricos variarem de acordo com autores, e, agregados ao fato de, certas vezes, o próprio roteiro descrever toda uma passagem que no próprio filme se reenquadra, preferimos manter a coerência conforme as técnicas oficiais de Hitchcock. Desde já, vale atentar o leitor para o fato de que, em momentos com continuidade pelo movimento de câmera, mais de um enquadramento se conforma, como no último apresentado, que saímos de um close para o que anteriormente é denominado *Semi Long Shot* e *Plano Médio*.

É noite, Jeff se desentende com Lisa e ela vai embora (Figura 315). A cadeira do personagem está voltada em direção à porta, se virando para a janela após a ida da namorada (Figuras 316-317). Jeff olha para fora, e corta para um panoramado seu avistados apartamentos, até o som de um grito e de algo como vidro quebrando (Figuras 318-323).



(Figura 315)

(Figura 316)

(Figura 317)

(Figura 318)



(Figura 319)

(Figura 320)

(Figura 321)

(Figura 322)



(Figura 323)

(Figura 324)

(Figura 325)

(Figura 326)



(Figura 327)

(Figura 328)

(Figura 329)

(Figura 330)



(Figura 331)

(Figura 332)

(Figura 333)

(Figura 334)



(Figura 335)

(Figura 336)

(Figura 337)

(Figura 338)



(Figura 339)

(Figura 340)

(Figura 341)

(Figura 342)

(Figura 343)



(Figura 344)

(Figura 345)

(Figura 346)

(Figura 347)

(Figura 348)

A decupagem de planos segue da seguinte forma:

Semi Close-Up – Jeff vira sua cadeira de rodas da visão da porta para a visão da janela;

Semi Long Shot (Externa) – Panorâmica dos apartamentos vizinhos apagados; grito.

Close-Up – Jeff atentando para o som, com expressão de estranhamento.

Fade out/Fade in

Semi Close-Up – Jeff, que está dormindo sentado, desperta com som de trovões; volta seu olhar para fora;

Long Shot – Apartamentos com a maior parte das luzes apagadas, somente alguns “spots” de corredor e do pátio acesos; chuva começa a cair;

Close-Up – Jeff tem sua atenção voltada para um dos apartamentos, olhando para um ponto focal;

Plano Médio – Casal está dormindo na varanda da escada de incêndio quando começa a sentir a chuva, levantando-se às pressas desajeitadamente;

Close-Up – Jeff observa o ponto referente ao casal sorrindo;

Plano Médio – Casal tentando entrar no apartamento pela janela com o colchão;

Close-Up – Jeff rindo do casal;

Plano Médio – Casal caindo para dentro;

Close-Up – Jeff rindo do casal. O olhar de Jeff muda de direção e sua expressão fica mais séria.

Plano Médio – Corredor do apartamento de Lars; o homem saindo de casa vestindo uma capa de chuva preta, chapéu, e com uma mala grande nas mãos;

Close-Up – Jeff tem sua expressão facial de suspeita intensificada. Ele volta agora seu olhar para o beco do pátio à esquerda, que vai dar nas ruas da cidade.

Semi Long Shot – Pátio do prédio com beco e ruas ao fundo; Lars atravessando da calçada do prédio para o outro lado;

Close-Up (no roteiro é Semi Close Up, mas no filme é a mesma dimensão de quadro) – Jeff olhando no mesmo ponto focal com expressão de estranheza; ele olha para seu relógio de pulso;

INSERT – Relógio de pulso marcando 1:55 pm;

Fade Out / Fade In

INSERT (no roteiro é insert; no filme, o plano fica mais próximo) – Relógio de pulso marcando 2:35 pm.

Semi Close-Up (no roteiro é Close-Up, mas no filme é mais aberto, é Semi Close-Up) – Jeff olhando para o relógio de pulso e levantando o olhar para frente de novo;

Plano Médio – Corredor do apartamento de Lars, o homem voltando a entrar em casa.

Close-Up – Jeff olhando para o mesmo lugar, quando uma luz vinda de outra direção acende;

Plano médio – Apartamento do compositor, com ele entrando bêbado;

Close-Up – Jeff volta o rosto em direção à luz.

Plano médio – Apartamento do compositor, ele bêbado; o homem para em frente às partituras no piano, bate nelas, jogando-as no chão, ao mesmo tempo em que se atrapalha e cai para trás em uma poltrona.

Close-Up – Jeff ri da situação e volta a olhar na direção referente ao apartamento de Lars.

Plano médio – Corredor do apartamento de Lars, ele saindo novamente de casa;

Close-Up – Jeff olhando com suspeita;

Plano médio – Corredor do apartamento de Lars, o homem saindo pelo corredor;

Close-Up – Jeff se volta em direção ao beco com a rua;

Semi Long Shot – Beco do Pátio, com Lars atravessando da calçada do prédio para o outro lado da rua.

Close-Up – Jeff observando com olhar de suspeita.

Fade Out / Fade In

Close-Up (a partir daqui, no filme, o close fica mais perto) – Jeff está com rosto caído nos ombros dormindo, e então desperta.

Semi Long Shot – A câmera se move levemente mostrando as janelas de Lars com cortinas ainda fechadas até o corredor, tudo vazio, sem nenhuma pessoa.

Close-Up – Jeff tomando uma bebida olhando para a mesma direção.

Semi Long Shot – Pátio com beco e tudo vazio. A câmera se move para a direita até chegar à janela da bailarina. Ela entra em seu apartamento deixando um homem de fora.

Close-Up – Jeff olhando para a mesma direção.

Semi Long Shot – A moça com certas dificuldades de dispensar o homem. Ele não chega a aparecer. Em seguida, a moça começa a realizar coisas no apartamento, como ir até a geladeira e se preparar para dormir.

Close-Up – Jeff olhando para mesma direção até que algo chama sua atenção.

Semi Long Shot – O beco do pátio com as ruas de fundo e Lars atravessando para a calçada do prédio. A câmera se movimenta até o corredor do apartamento de Lars, e ele entrando novamente em casa.

Close-Up – Jeff observando Lars, até que dorme.

Semi Long Shot – a câmera faz uma panorâmica até o beco, passando pelo apartamento da bailarina, e volta à janela de Lars, que está fechada.

Fade Out / Fade In

Close Up – **Jeff dormindo. A câmera faz uma panorâmica se voltando de Jeff para sua janela** e começando a mostrar o pátio e apartamentos. Passa pelas janelas laterais, visão do beco, apartamento de Miss Torso já apagado, até chegar ao de Lars. Então, o homem sai de casa agora acompanhado por uma mulher, que se veste toda de preto. Os dois desaparecem no final do corredor, e a câmera retorna em seu movimento oposto, até chegar novamente à Jeff, ainda dormindo.

Fade Out.

Como é próprio de um filme narrativo, nosso herói começa a acompanhar pontos focais daquela noite, envolvendo não somente o evento principal, mas um conjunto de outras cenas que o acompanham. E, típico do estilo de nosso diretor, essa história conta com comédia, crime, suspense, romance, ironia e compaixão, presentes em ações supostamente banais. O compositor que chega bêbado, a bailarina que impede um homem de dormir com ela, o casal que se atrapalha com a chuva e o vizinho que sai diversas vezes no meio da madrugada. E, nisso, vamos, junto com Jeff, assistindo ao passar da madrugada em uma crescente tensão sobre “por que Lars se ausenta e retorna tantas vezes para casa no meio dessa noite chuvosa?”.

Ao final, Hitchcock realiza um artifício de segregar o espectador do espectador personagem, mostrando para nós algo que Jeff não vê, por ter dormido: Lars saindo com uma mulher de seu apartamento. Devido a estarmos a todo momento acompanhando cada movimento com a mesma perspectiva do protagonista, quando ele dorme, dormimos também (os fades), e, somente nessa ocasião em particular, somos privilegiados com uma informação que ele não teve. O efeito gerado é evidentemente de potencializar o suspense, mas nos leva pela primeira vez a um estado emocional distinto do de Jeff, compartilhando, por exemplo, o de seu amigo policial, que duvida da teoria do vizinho assassino, uma vez que ficamos em dúvida se a mulher que vimos saindo com Lars seria sua esposa ou não, dúvida que mantém a nossa aderência à narrativa com engajamento – aqui sim – tal qual o do protagonista.

Algo fundamental dessa cena são as analogias que evocam metaforicamente o dispositivo da sala de exibição: o fato de ser noite (escuro), a atenção à tela entremeada por – cochilos sonhar, devanear – (Figuras 324, 362, 375-388), fatos intrínsecos à experiência cinematográfica. É noite e, após a saída de Lisa do apartamento, Jeff se volta da porta para a janela (entrada na sala de cinema), está sentado, como ressaltamos, e então começa a assistir ao espetáculo, que mostra a panorâmica com o som do grito. É evidente que todo o filme se estabelece nessa

dinâmica, sendo que, aqui, o personagem encontra-se nas condições da mesma espécie de ambiente acompanhado pelos cochilos. Edgar Morin desenvolve uma argumentação teórica que podemos tomar como aplicações diretas à cena aqui analisada:

Já revelamos as analogias que aparentam o cinema ao sonho: as estruturas do filme são mágicas e respondem às mesmas necessidades imaginárias que as do sonho; a sessão de cinema revela características para-hipnóticas (obscuridade, envolvimento pela imagem, relaxamento “confortável”, passividade, impotência física). (...) em relação ao sonho ou à alucinação – puros ectoplasmas retificados – o cinema é um complexo de realidade e irreabilidade; ele determina um estado misto, entre a vigília e o sono. O espectador não está em estado hipnótico, mas o ritmo autônomo alfa, provindo de seu cérebro, salientado em eletroencefalograma, já fica mais amplo e regular... Mais próximo do cinema é o sonhar acordado, este também entre vigília e sono. A separação entre o sonhador e sua fantasia aqui é levada muito mais longe do que durante o sono: vivendo amores, riquezas e triunfos, continuamos a ser nós mesmos, às margens do sonho, às margens prosaicas da vida cotidiana.(183)

A condição do sonhador diurno e a do noturno são distintas: de dia, é o devaneio; de noite, é o sonho. De dia, nossos estados psíquicos estão imersos em fantasias que, a despeito do estado de relaxamento, operamos com certo controle; de noite, estamos entregues ao estado inconsciente. O cinema, a nosso ver, congrega ambos, oscilando entre artista, personagens, espectadores, misturando todos no universo diegético, que funde todos esses estados psicológicos e os projeta na tela. Jeff é quem assiste, mas é também quem cria, é Hitchcock, é o espectador, e é uma metáfora para o sujeito na vida cotidiana. Aqui vemos que o cinema é capaz de evocar esse efeito mágico, sendo ele uma potência mais explícita de algo que já ocorre a cada momento banal de nossas vidas: nossa atenção se volta para fatos que constroem nossas narrativas íntimas, coletivas e a experiência de realidade, tudo isso com fronteiras nem sempre precisas.

Gaston Bachelard aborda o imaginário em associação aos devaneios, elaborando o estado psíquico e a relação com a arte da escrita, a poética. A entrega, todavia, a um universo mental que edifica paisagens, aromas, texturas, cores, sons, sensações é experiência inata ao ser humano, ainda que a capacidade de alguns seja

mais vívida que a de outros. Esse estado não se forma em uma operação (sempre) controlada, e sim, pela entrega; e distintamente – agora – de uma psicologia, é a imagem pela imagem, pela experiência, pela criação. Em outras palavras, o devaneio bachelardiano não está em função de uma intencionalidade, ou de ser solicitado para um diagnóstico, e, sim, é o ato fenomenológico da imagem que surge e se experiencia.

(...) o devaneio é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa... (Bachelard, 1978, p. 186-187).

A situação do cinema que é personificada em Jeff incorpora diversos papéis de uma equipe filmica, como diretor, montador, fotógrafo. O personagem representa o ato de imaginar, de juntar situações formando uma história, o direcionamento do olhar, entre outras funções. Mas a experiência física e emocional, entretanto, é a do espectador: “preso” à cadeira, enquanto assiste de fora a uma narrativa, sem poder acessar aquele espaço, somente de maneira emocional. *Janela Indiscreta* expressa o espetáculo da vida em um limiar filosófico que abrange nossa imaginação e o próprio dispositivo cinematográfico, demonstrando como ambos os atos caminham junto.

Do mesmo modo que basta uma imagem diária para nossas mentes se deslocarem para outros estados de devaneio, no cinema de Hitchcock, os heróis estão em suas atividades diárias até que sejam “capturados” para novos mistérios e aventuras. O espelhamento abordado por Morin, Dubbois, Durand, Bachelard e outros teóricos aqui utilizados se faz em uma alegoria quase mitológica com esse filme. Grace Kelly é o glamour do cinema, a entrada das cores; e Jeff, o pragmatismo e a poética crua do preto-e-branco. Juntos, geram a metáfora do ato de sonhar expresso em imagens, que vão em seu histórico das representações fixas às do movimento.

Considerações Finais

Este trabalho foi uma longa empreitada, com transformações ao longo dos quatro anos, incluindo um cenário mundial pandêmico. O assunto eleito, junto a todo o apoio recebido, foi sem dúvidas, algo primordial para que chegássemos a este momento de conclusão. Contudo, o fechamento é sempre um novo processo, no qual cortes devem ser feitos, materiais fascinantes deixados de lado, junto à necessidade de aceitar que nem tudo caberá neste único espaço de registro. Outras oportunidades nos chegarão para dar continuidade a tamanha pesquisa.

Considerando esta grande figura de Alfred Hitchcock, a primeira ressalva é expressar aqui que minha admiração por ele só cresceu. Cada livro, documentário, filme acessado e reaccessado nesses anos confirma uma carga criativa e de domínio artesanal tão genial ao meu ver, que, realmente, uma tese não basta. As considerações iniciais de suas relações com o campo das artes e design, de fato, se mostraram coerentes, apresentando-se enquanto produto finalizado (o filme) e durante o processo de fabricação. Este cineasta, que se propôs a inúmeras entrevistas gravadas e ao consagrado livro com Truffaut, expressa seu domínio no cinema enquanto artista, engenheiro, publicitário e designer. Sua imaginação se projetava em uma narrativa enquanto táticas de execução, incorporando diversas ferramentas, como mecanismos, máquinas, incluindo inovações visionárias.

Por sua vez, as descobertas teóricas novas, como as revisitadas, ganharam maior proporção, se unindo à mesma sensação de pesar ao ter que realizar cortes e escolhas do percurso que segui. O interesse que movia este estudo era o próprio cineasta e seus filmes, entretanto, o campo do imaginário, que nos atravessou no mestrado, tornou-se parte de nosso interesse. No início, ao adotarmos a obra de um mestre, as possibilidades eram praticamente infinitas, mas nossa hipótese, ao menos, estava clara:

- Como nossos fundos psíquicos – coletivos e individuais – se expressam em um produto de arte?

- Por que algumas obras se mantêm tocando os espectadores, passadas tantas gerações e alteradas as preferências dos públicos e os padrões da indústria audiovisual e dos autores?

Algumas respostas foram alcançadas, especialmente sobre a primeira indagação. Foi para dar conta dessa provocação que nosso trabalho se propôs a aplicar uma metodologia de análise dentro de um viés do imaginário fenomenológico. Demos mostras de como nossa psique se expressa em uma criação (seja ela qual for), e de que seus fundos se atualizam, mas existindo uma potência, uma dinâmica extremamente ancestral em tudo isso. E, com isso, encontramos (parte das) respostas para a segunda questão, percebemos que há algo que nos une enquanto gerações e que uma obra de arte se torna capaz de dialogar e tocar mesmo depois de passados os milênios. Assim, buscamos exercitar um olhar sobre o campo visual que investiga essas “fontes primitivas” de nosso universo imaginativo.

Nesse segundo caso, algo mais complexo, não podemos colocar nada decisivo e afirmativo, mas acreditamos que, assim como mitos, que são universais, certas obras de arte se apresentam com estruturas muito ligadas a tais fundos psíquicos a ponto de tocar mais profundamente o indivíduo e sociedade. É evidente que existem muitas obras que só bem depois de acabadas obtêm consagração. Todavia, para compreender esse fenômeno, seria necessário um outro estudo. Aqui, lidamos com um cineasta que foi *atual em seu momento e visionário do futuro*, estando até hoje bem vivo em seus filmes. A uma conclusão chegamos: de fato, os filmes de Hitchcock representam um conjunto de obra digna para tal percurso de estudos.

A cada produção assistida, fomos identificando diversos debates presentes, sobre contextos sociais, artísticos, literários, pictóricos, cinematográficos, feministas, como tantos outros mais. Em todas elas, seus traços temáticos, simbolismos, arquétipos próprios surgiam de tal modo

que a palavra “estilo” realmente mostrou-se insuficiente para qualificar seu trabalho, e somente poética parece quase “dar conta” do fazer hitchcockiano.

A opção pela repartição entre preto-e-branco e colorido ocorreu inicialmente por certa intuição. De algum modo, percebia que ambas as estéticas conformam universos próprios: uma, remetendo a algo que eu sentia como o chamado “clássico”, peculiar dos primórdios da arte cinematográfica; e a outra, cuja multiplicidade cromática, de tamanha efervescência, tornava-se como mais um personagem das tramas. Comprovar isso não era exatamente nosso objetivo, a intenção foi simplesmente penetrar e percorrer esses dois universos. Entendemos que parte de tais concepções pertencem ao campo das cristalizações coletivas, provindas realmente do nascimento da fotografia e do cinema em preto-e-branco, o que até hoje ligamos a tais raízes. Filmes contemporâneos que se propõem a tal visualidade o fazem em casos específicos, quando “mais sérios”, “cult”, e invocações similares.

Vimos também que a fotografia pb, ao se estabelecer em um espaço de registro de fatos, confere valor de veracidade, e, assim, esses dois sentidos atrelam uma carga para tais imagens enquanto mais “cruas” ou “reais”. Conforme explorávamos o tema, descobrimos que este registro do real é, em si, um grande conjunto temático no campo das artes; assim, tivemos que incorporá-lo com muito cuidado, nos utilizando de seu aparato teórico para lidar com o assunto da poética fílmica enquanto expressão do imaginário. Ou seja, uma imagem criada, captada do “real”, em suas escolhas artísticas, olhar do diretor, e o que ela nos fornece de símbolos e imagens poéticas. Esse duplicamento foi compreendido enquanto espelho psíquico, tanto daquele que o criou, como do contexto e também do espectador, que se vê naquelas figuras, tramas e personagens.

No caso do preto-e-branco, com suas nuances de cinza, as sombras em breu, a claridade em branco, as projeções psicologicamente ancestrais, como o medo do escuro, ou o seu aconchego, a luminosidade cega, ou a que clareia um belo espaço, mostram-se como pura essência se consideradas “luz”, apenas. As faixas

luminosas são desprovidas de colorações, mostrando-se enquanto isto: luz e sombra. Assim, investigando esse assunto por viés filosófico ou viés do imaginário, temos filmes transformando essas luminosidades em imagens e narrativas. Criam representações de processos tão escondidos em nós, que, ao nos depararmos com eles, despertamos, mergulhamos, nos transformamos. É como se, no caso de Hitchcock, a paleta colorida estivesse a serviço de iluminar não meramente personagens, paisagens e objetos cênicos, mas, voltando-se da tela para a plateia, de revelar para o espectador sua cena ancestral.

Com *Spellbound*, percorremos o aspecto das formas que se expressam no sentido mais onírico, os sonhos e alucinações se mostrando para nós muitas vezes turvos ou incongruentes, mas com delineamentos interessantes para estudo. As memórias de Peck, conforme vão sendo apresentadas com a participação de Dalí, as deformidades de tamanhos e angulações dos planos, junto ao destrinchamento psicanalítico, exemplificam operações da prática de compreensão e de encenação do inconsciente. E, com *Rebecca*, a herança das sombras góticas acentuou as dificuldades ordinárias de acessar nossos lados ocultos. O medo do que desconhecemos, começando em nosso íntimo e chegando aos fantasmas metafóricos.

Quando chegamos ao cinema colorido, tivemos o interesse em verificar as transformações ocorridas no dispositivo cinematográfico, para além das próprias cores, devido a (1) o aumento do grau de verossimilhança, e (2) a verossimilhança se mostrar como um artifício que gera o “espetacular”. Perguntamo-nos: seria a imagem preto-e-branca filosoficamente um *duplo* à maneira de nossas sombras, assim como o colorido, por sua aparência, seria uma espécie de reflexo? Reflexo da vida, das formas, do mundo, todavia completamente contagiado pelo fantástico possível em filmes. A escolha de *Festim Diabólico*, que se deu por uma investigação de como foi a primeira produção colorida de Hitchcock, nos revelou igualmente tal aspecto. A mise-en-scène construída em cenário similar a um palco teatral e a montagem em tempo real mostram um espetáculo de horror sobre a índole e o caráter de nós, humanos.

A construção desse filme, por ser a cores, se afamou mais como uso de uma novidade ou como exercício de mestre, tendo sido explorada enquanto mudanças de horário do dia com as cores do céu, e a primeira aparição das luzes coloridas. Em nossa escrita, buscamos apresentar parte do processo de Hitchcock e sua equipe ao criar as nuances de azul e alaranjado conforme a transição do dia para a noite, como um aprendizado e novo contato tecnológico.

Mas não é só isso: as luzes verde e vermelho contagiando o ato final, quando Rupert descobre o crime, foi o que mais nos chamou atenção, dado o padrão que se forma no conjunto da obra. Mesmo nos filmes acromáticos, o cineasta já explorava o uso de letreiros luminosos (*O Inquilino Sinistro*, por exemplo), sendo agora amplificado para sinalizações e contágios de todo o quadro. Esse recurso segue nos demais filmes, como posto no *Apêndice*, tanto para conferir um tom emocional maior à cena ou ao plano, como em objetos luminosos; por exemplo, a bola de cristal em *Trama Macabra*. Em *Janela Indiscreta*, o recurso cromático se mantém similar, sendo agora mais explorado nesse sentido das luzes pontuais, como na personificação dos personagens. Cada um deles tem uma cartela própria, a qual enfatiza traços de personalidade junto com a caracterização. Todavia, mais uma vez, é a metalinguagem entre vida/cinema/espetáculo.

A narrativa de *Janela Indiscreta* se mostrou como a obra-prima enquanto esse metatexto, demonstrando uma diversidade enorme de funções artísticas enquanto rebatimentos psicológicos e dos dispositivos criativos, em específico do cinema. Através do protagonista, os demais personagens e os dispositivos cênicos criam uma metáfora da relação entre arte e sua criação, criador e espectador. Enquanto James Stewart assiste às vidas alheias, projetando seus próprios desejos, medos, crenças sobre elas, nós fazemos o mesmo ao nos identificarmos com ele. Logo, em ambos os casos, a cor se mostra mais como uma estética presente nos debates dos filmes de tal período (e que potencializa essa identificação enquanto “real”) do que propriamente como poética das cores.

As janelas encontram-se como metáforas de telas cinematográficas em um primeiro olhar, representando muito mais que isso, dado que, em uma pintura, fotografia, escultura ou paisagem, nossa imaginação pode se deslocar para outro espaço, construir novas histórias. Entretanto, o cinema, em seu “realismo” intrínseco, como em Hitchcock, faz dessas metáforas possibilidades efetivas de situações fantásticas estarem à nossa espera, no imaginário ou no dia-a-dia. Morin prossegue:

A evolução histórica trabalhou para desencadear e dissociar as duas ordens, para circunscrever o sonho, a alucinação, o espetáculo e a imagem; para reconhecê-los como tais e sem mais; para localizar e fixar a magia na religião, para tirar as rebarbas da percepção prática. Ao mesmo tempo, a estética e a arte, herdeiras quintessenciais da magia, da imagem, do sonho e da religião, procuraram se constituir aquelas da África ou da América onde se preserva a antiga liberdade original da natureza e dos homens. (Morin, 2014, pág. 185)

A segregação entre este *olhar mágico* que Morin aponta se reconstitui com o cinematógrafo justamente pela semelhança visual das formas. O cinema torna *o nosso mundo* momentaneamente mágico. E, no caso do colorido, um reflexo “mais verossímil”, temos um espelho metamorfoseado enquanto o espetáculo da vida real. Nessa fase de Hitchcock, os *espetáculos* e a *fetichização do olhar* entram com a potência de um maior incômodo, ao mesmo tempo em que certa sátira. Sem dúvida, as cores representam, para este cineasta, uma elaboração comunicativa da linguagem cinematográfica e simbólica; porém, além disso, são a oportunidade de realizar um grande show. No livro de Ismail Xavier, *Opacidade e Transparência*, o autor discute a representação naturalista de Hollywood – característica que inclui a fase colorida de Hitchcock –, explicando que:

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado um mundo a ser observado através da “janela” do cinema. (Xavier, 2021, pág. 41)

Essa estrutura criada em busca de similitude excepcional com o mundo real, a ponto de simular a “janela”, alimenta-se de diversas técnicas, presentes até mesmo em filmes de gênero mais fantástico. O naturalismo, entrando aqui tal qual utilizado

por Hitchcock, perseguia – ou persegue – essa invisibilidade do artifício, da camuflagem do dispositivo, a transparência (termo de Xavier). Porém, como diz o próprio:

O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. (...) No caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com o que o fantástico parece real na tela. **O termo sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. (...) A própria noção de espetáculo emanada deste sistema vincula-se intimamente à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude.** (Xavier, 2021, pág. 42 - negrito nosso)

Enquanto o preto-e-branco se dispôs a criar universos assumidamente ficcionais, por sua distinção cromática nítida da realidade, o colorido atendeu inicialmente ao desejo de simular algo que seja assumidamente natural, de capturar, sequestrar objetos e movimentos da realidade para a tela, garantindo-lhes a plena naturalidade. Todavia, como posto anteriormente, todo filme já é um artifício, algo sobrenatural, e tanto Hitchcock quanto outros cineastas não negavam isso em seus trabalhos. Assim, paralelamente a um olhar crítico da vida e do próprio cinema, essa feitura do filme como espetáculo é o que Hitchcock apresenta em sua fase a cores.

No caso da estética acromática, nos foram apresentados questionamentos de um tom mais interior, como algo que movimenta, evoca nossos aspectos menos familiares, como prolongamento de algo primordial, fruto da nascente dessa arte, com seus contextos de movimentos artísticos, Expressionismo, Noir, e mesmo na literatura: o sombrio, o misterioso, o cativo da noite, ao passo que a chegada das cores, em sua efervescência, dialoga com o momento moderno, o industrial estabelecido, as luzes da cidade em sua multiplicidade cromática. Mas, quanto ao cinema, ele é um espelho; não aquele que mostra “a coisa” como tal, e sim transfigurada nas infinitas possibilidades que nossa imaginação pode criar e fornecer. Os sonhos e pesadelos que habitam dentro de todos nós.

Em todos os capítulos que percorrermos, chegamos ao lugar do *duplo*, à imagem como reflexo de nós mesmos, de uma sociedade, e de nossos imaginários, buscando demonstrar que esses núcleos da imaginação comportam uma parte coletiva e outra individual. Existem camadas que reverberam enquanto cultura, sociedade, e outras que são a artesanaria das formas provindas de um artista, decodificadas em seu contexto, mas podendo possuir marcas próprias. Por isso (talvez), que obras de arte que perduram ao passar dos anos, sobretudo filmes feitos para as massas, possuem um aspecto atemporal e são tão revisadas.

Outro conhecimento alcançado é quanto às operações imaginárias em uma obra, no sentido da repartição entre os *Regimes, Diurno e Noturno*, poderem estar presentes sem uma mútua exclusão. Gaston Bachelard produziu seus ensaios sobre a imaginação dos quatro elementos (água, fogo, terra e ar), comportando poesias e artistas de cada uma delas, e demonstrando como estas se apresentam nos casos selecionados. Entendemos que certos artistas podem operar predominantemente em certos dinamismos, ou, mesmo, uma obra expressar uma imaginação mais voltada ao diurno ou noturno. Todavia, em Hitchcock (como em outros diversos casos), esses regimes oscilam dentro de um filme, demonstrando qualidades do imaginário dicotômico, bem como eufemizando imagens em seus sentidos “negativos” para “positivos”.

Por fim, consideramos que esta tese foi uma imersão sem palavras suficientes, mas certamente um desafio de enorme privilégio. Estudar Alfred Hitchcock é, sem dúvidas, uma aula de cinema e de artes, sem contar a inspiração de *ser e expressar* quem se é sem deixar que obstáculos nos domem. É transformar nossos medos em criações, acreditar em nossas ideias mesmo sem que estas ainda pareçam possíveis, e entender como posicionar nossos ideais éticos e morais com encantamento. Creditar à imaginação muito mais do que um status de imagem mental; demonstrando que ela é ativa no que consideramos “mundo real” a ponto de tornar-se viva para além de si, alcançando o meio coletivo que também faz parte de nós.

Apêndice - O cinema colorido de Alfred Hitchcock

No *Capítulo 3 – O imaginário colorido do cinema de Hitchcock*, abordamos a chegada do cinema a cores, a inovação do Technicolor e as novas mídias que geriram o contexto cultural daquele período. Neste *Apêndice*, nossa intenção é apresentar um material que foi parte de tal etapa da pesquisa, ainda que – tal qual outros – esteja fora no capítulo principal. Optamos por repartir tal assunto por um equilíbrio da tese completa: além de ter ocorrido a surpresa de se desenvolver em muito mais páginas do que contávamos, a análise cromática se formou mais em um modelo de relatório do que propriamente em uma reflexão teórica. Apresentamos aqui os resultados, contando com um momento futuro para transformá-los em um artigo.

Posto isso, recordemos que os filmes já possuíam técnicas de colorização antes do *Technicolor*, através da pintura dos *frames* de película após a captação ou, em casos de desenhos animados, que já eram ilustrados a cores. Além disso, outros equipamentos já haviam alcançado modelos diversos de uma reprodução a cores, como o Kinemacolor, que usava um sistema de duas tiras, chegando a nuances de cores vermelho e verde, sem muita definição ou multiplicidade. A grande diferenciação do Technicolor foi possuir três tiras de filme, possibilitando trabalhar com os três matizes primários e, assim, chegar a uma variedade de cromas muito maior. Além disso, o controle de luz também aumentou, dando mais vivacidade e controle dos tons, mais claros, escuros, saturados, pastel etc. Esse processo é bem explicado por Phil Edward no vídeo *How Technicolor change movies* (2017). Ele utiliza uma imagem de exemplo, que pode ser vista para fins de compreensão maior na (Figuras 349-356):

Para fazer o Technicolor funcionar, era preciso um processo insanamente difícil. Technicolor distribuiu guias (...). A câmera Technicolor tipicamente pegaria essa imagem e dispararia através de um prisma que separa a luz em negativos de vermelho, azul e verde. Esses negativos são transformados (virados) em “matizes” positivos, o que eventualmente ficava completamente tingido das cores complementares. Então o matiz vermelho se torna ciano, o verde magenta, e o azul em amarelo. Então o tingimento era

transferido – este processo era chamado “processo de transferência de tingimento” para criar uma imagem final maravilhosa em Technicolor. (...) No início do Technicolor, eles também tinham que ampliar o contraste. A companhia adicionava uma camada de preto e branco por baixo das matizes para servir de algo chamado “the key”. (Edward, 2017, 00:02:24)

Devido a esse fator, é possível verificar uma predominância das cores primárias³⁵ em filmes de meados de 1939 até 1970. Ainda que cada produção possua seu universo fictício próprio, essa paleta é vastamente exibida pela direção de arte no cinema na fase *Technicolor*, tecnologia que todos os filmes de Hitchcock utilizam. Antes desse processo, não havia a cor azul, como ele mesmo explica, deixando os filmes a cores com restrição de cromas em sua estética final. Isso impacta a totalidade visual de qualquer produção, pois cenários, figurinos, objetos, paisagens e tudo mais eram pensados em função disso, o que muda completamente o projeto do filme.

Com o *Technicolor*, a amplitude de cores passou a possibilitar paletas cromáticas novas, dispondo de imagens mais vivas, brilhantes e coloridas. Conjuntamente às tendências da época – de tecidos, tingimentos, móveis, decoração etc. –, é possível perceber que a direção de arte dos filmes começa a entender como utilizar as cores enquanto apoio narrativo, criação de atmosferas, conceito estético e muito mais. Um grande marco desse período, que serviu para valorizar essa estética e tecnologia, foi *O Mágico de Oz* (1939). Embora não tenha sido o primeiro filme a fazer tal uso, este representou em termos históricos a consagração do *Technicolor*, dado que se forma em uma grande metáfora sobre o uso desse novo recurso: Dorothy sai do mundo sépia de Kansas e vai para o novo universo colorido, representado por Oz.

35 “Os círculos cromáticos produzidos por vários teóricos mais recentes foram, quase sempre, baseados numa distribuição equidistante das cores primárias – qualquer que fossem elas. O círculo típico de pigmentos usa vermelho, amarelo e azul, o imperfeito sistema de mistura subtrativo, geralmente adotado por aqueles que trabalham com tintas, tecidos e outros materiais reflexivos. (...) O círculo de pigmentos não funciona bem para misturas partitativas. Aqui, a relação-chave é entre cores e suas imagens residuais negativas, mas estes pares não são encontrados em lados opostos um ao outro, no círculo cromático. Produz-se uma aproximação mais minuciosa de pares de contraste simultâneo pela adição do verde ao círculo, como uma quarta cor primária. O círculo visual resultante tem sido usado desde a renascença, antes que a operação fosse inteiramente compreendida.” (Banks, 2004, pág. 40)

No vídeo citado mais acima, o apresentador Edward comenta que, na cena de passagem de um mundo ao outro, o cenário do quarto (em sépia) foi, na realidade, pintado inteiro nesses tons, bem como o corpo da própria atriz. Para isso, foi utilizada uma dublê, e, assim, quando Dorothy entra a cores em Oz, a cena pode ser operada toda em sequência, criando um efeito mágico do próprio cinema. A importância desse feito demonstra a extrema complexidade que ainda havia em torno do equipamento, bem como que, nessa filmagem, o uso das três tiras cromáticas foi, na realidade, também para a parte acromática do filme.

O cinema colorido conta com toda uma história, além da própria psicologia das cores, teorias e história da arte, algo que não vislumbramos dar conta nesta tese e *Apêndice*. Todavia, pesquisando os padrões da poética hitchcockiana, diversas motifs podem ser percebidas, capazes assim de agregar às investigações de seu imaginário, linguagem, enquanto diretor, e o campo da relação com as luzes e as sombras do preto-e-branco. Na própria técnica, esse fundamento já está claro: faixas de película em exposição à luz, o inverter do negativo (preto e o branco) e a própria necessidade de iluminação extremamente mais alta que nos equipamentos anteriores.

Quanto ao cinema de Hitchcock, percebemos o percurso de uso das cores em uma progressão quanto à intimidade com elas, mostrando explorá-las cada vez mais, tanto na paleta cromática quanto para uso de efeitos especiais. Ainda que as cores sejam uma capacidade designada aos Diretores de Arte, em articulação com os de Fotografia, nosso interesse recaiu em verificar os padrões de uso nos filmes, para assim atrelá-los à poética do Diretor. Dentro da filmografia de nosso cineasta, 15 são os filmes a cores, dentre os quais, realizamos uma seleção de 12 para análise. Tal organização foi feita pelo momento de produção, estilo do filme e espécie de tratamento dado, optando por aqueles que nos pareciam fornecer os aspectos mais interessantes para tal análise.

No respectivo capítulo do imaginário das cores, nosso enfoque recaiu em uma reflexão teórica voltada ao contexto em que tais filmes foram realizados, pensando questões que transformaram as narrativas e construções visuais. Aqui, vamos apresentar uma análise panorâmica da evolução cronológica por meio das produções e suas cores, utilizando uma fala mais voltada para constatações de padrões e modos de utilizar os matizes. Sendo este material uma parte de nossa pesquisa que não houve como se desenvolver em profundidade, pontuamos desde já que esta tomou um formato de relatório, como notas que realizamos durante nossos estudos.



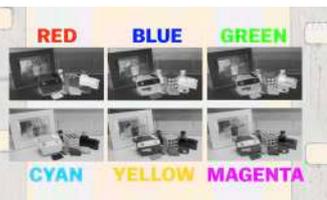
(Figura 349)



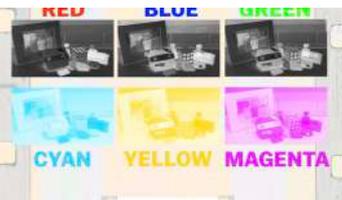
(Figura 350)



(Figura 351)



(Figura 352)



(Figura 353)



(Figura 354)



(Figura 355)



(Figura 356)

O uso da cor nos filmes de Hitchcock

Em um conjunto total de 15 filmes coloridos, selecionamos 12 produções para uma análise cromática, sendo estes em ordem cronológica: *Festim Diabólico* (1948), *Sob o Signo de Capricórnio* (1949), *Disque M para Matar* (1954), *Janela Indiscreta* (1954), *Ladrão de Casaca* (1955), *O Terceiro Tiro* (1955), *Um Corpo que Cai* (1958), *Intriga Internacional* (1959), *Os Pássaros* (1963), *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964), *Frenesi* (1972), *Trama Macabra* (1976). Buscamos assistir ao máximo possível, sendo necessário certo recorte devido à dimensão do material e ao tempo disponível a esta tarefa. Buscamos eleger os filmes que nos pareciam mais interessantes no sentido cromático, havendo também outras considerações que esclareceremos ao longo do texto.

A ordem cronológica foi uma de nossas orientações, por considerarmos que os matizes podiam ter uma relação com as tendências de moda/uso dos períodos – tanto no sentido cultural como no cinema –, devido às tecnologias de tingimento, fabricação e mesmo dos equipamentos de câmera e fotografia. A partir das páginas com imagens retiradas dos respectivos filmes, seguem nossas observações e reflexões principais de cada um a seguir.

1948 - Festim Diabólico

Dentro do espectro cênico expresso em nosso gráfico, teríamos uma “evolução” da seguinte forma: Hitchcock começa usando as cores em tons sóbrios e neutros com *Festim Diabólico*, mostrando cromas como vermelho e azul mais escuros e fechados. Não existe a presença de uma linha narrativa específica para cada cor, ou mesmo símbolos cromáticos evocando o imaginário; cada personagem se mantém em seus únicos figurinos, sem muita distinção de cor. O cenário e a caracterização se voltam muito mais para uma questão naturalista – coerente com a década e a classe social dos personagens –, do que a alegorias e metáforas.

Todavia, o trabalho de iluminação diegética é um elemento presente na obra de Hitchcock desde *O Inquilino Sinistro*, mais especificamente quando ele exhibe letreiros e luzes da cidade. Estas, agora pela primeira vez, ganham cores, aparecendo em *branco, vermelho e verde*, na paisagem urbana exibida pela grande janela principal ao anoitecer. Assim, enquanto a paleta do ambiente interno é em tons sóbrios, mais escuros nos figurinos e mais neutros no cenário, na “externa” (cenário), a escuridão amplia o destaque dos pontos de luzes. O *Cameo* de Hitchcock – sua presença nos filmes que se tornou uma marca própria – é feito aqui por meio de tais luzes, ao fundo na janela, está seu perfil: uma espécie de assinatura visual do diretor desenhada por ele, tal qual abordado no *Capítulo*.

Logo, distinguindo-se da base neutra, é através das luzes que as cores brilhantes e saturadas aparecem, algo que veremos com recorrência em muitos de seus filmes posteriores. Nesta produção, o clímax cromático – se assim podemos dizer – ocorre junto ao da narrativa, intensificando o momento. No final da história, quando James Stewart verifica que dentro do baú está o corpo do rapaz assassinado, confirmando o crime cometido por seus ex-alunos, as luzes de letreiros próximas às janelas passam a invadir todo o aposento. Conforme o protagonista realiza seu discurso sobre moral e se movimenta em denúncia dos assassinos, as cores verde, vermelho e branco se alteram pela sala, intensificando o ar de tensão e o impacto da cena.

1948 - Festim Diabólico (Diagrama 1)



1949 - Sob o signo de Capricórnio

No filme seguinte, *Sob o Signo de Capricórnio* (1949), temos uma história de época, passada em 1831 na Austrália. A Direção de Arte se pauta assim em tal contexto, coordenando os figurinos, a cenografia e a paleta cromática conforme, em uma construção naturalista. Verifica-se que o uso das cores está mais atrelado a tal intenção, sendo realizado para dar certas nuances do estado psicológico da protagonista, Lady Henrietta (Ingrid Bergman), para a cor dos trajes militares ou de título dos homens, e seus status sociais. Todavia, a produção não se mostra explorando ainda o uso cromático em grande escala, se atendo mais ao “básico”, e deixando as inovações, criatividades, para o trabalho de direção.

Nesta produção, o quesito do artifício que tratamos nos capítulos de filmes coloridos aparece de uma forma interessante, dado que os cenários, iluminação cenográfica e figurinos se mostram de maneira bastante teatral. Se nos trabalhos em preto-e-branco as maquetes de casas, cidades e paisagens eram dificilmente denunciadas, aqui, em diversos momentos ficam mais claras. Percebemos fundos pintados, os tons azuis e alaranjados do céu mais fortes, entre outros aspectos que denunciam o interesse de Hitchcock pela estética e debates do espetáculo, efeitos especiais, e características mais maneiristas.

1949 - Sob o Signo de Capricórnio (Diagrama 2)



1954 - Disque M para Matar

Hitchcock realizou três filmes em preto-e-branco antes de voltar ao cinema a cores, que foram *Pavor nos Bastidores* (1950), *Pacto Sinistro* (1951) e *A Tortura do Silêncio* (1953). Quando ele dirige, então, *Disque M para Matar*, dois aspectos se pronunciam à nossa atenção: um, que outro recurso tecnológico é utilizado, o 3D; outro, o trabalho das cores no figurino de Grace Kelly. Quanto ao primeiro, é possível perceber o uso de angulações dos planos e o posicionamento dos personagens pensados especificamente para esse efeito, o que se articula com a Direção de Arte no que diz respeito às camadas que os objetos ocupam em relação aos atores.

A cena mais representativa desse uso é quando o assassino está em luta com a heroína: ela deitada sobre a mesa, ele por cima a enforcando, e as mãos da moça buscam algo para se defender, encontrando uma tesoura e o apunhalando nas costas. O plano frontal com os braços esticando na direção da câmera serviria para gerar a tridimensionalidade projetada “para fora” da tela. Sendo que, por questões financeiras, os cinemas acabaram por não exibir a versão em 3D, e sim a usual, dado que os equipamentos eram de valores altos. Hitchcock relata a Truffaut (1983):

Esse filme tem o interesse de haver sido rodado no sistema de relevo Polaroid, sistema binocular, o chamado 3-D. Infelizmente só o vimos como se fosse plano, pois por pura preguiça os gerentes dos cinemas não quiseram distribuir os óculos à entrada das sessões. (Truffaut, 2004, p. 209)

Ainda assim, é possível observar diversas vezes que a composição dos quadros conta com mais camadas de elementos que o usual, tendo, por exemplo, um grande abajur em primeiro plano, seguido de um sofá, depois um ator e, ainda, o fundo com a cenografia. Hitchcock segue:

Como a impressão de terceira dimensão era sobretudo nas tomadas em contra-plongée, mandei fazer um fosso para que às vezes a câmera pudesse ficar no nível do soalho. Fora isso, havia poucos efeitos ligados diretamente ao revelado. (Hitchcock, 2004, pág. 209)

A produção, que teve o figurino assinado por Raquel Adorno e Direção de Arte por Edward Carrere, se mostra seguindo a premissa naturalista, optando por cromas neutros, pautando-se em demarcadores do contexto social, período, cidade etc. Todavia, um recurso inédito na filmografia de Hitchcock foi gerar uma comunicação visual sobre a personagem Margot Wendice (Grace Kelly) – suas relações e estado emocional – por meio dos figurinos e suas cores. Temos cores e modelos de vestuário que se distinguem para os dois relacionamentos principais que a personagem traça, e a transformação de cores mais vivas para cinzas, conforme é incriminada por um crime armado.

O filme abre com uma rua da cidade de São Francisco, EUA, seguindo para uma interna do apartamento de Margot e Tony Wendice (Ray Milland). Nessa cena, os dois tomam seu café da manhã, ele vestindo um terno azul-marinho (quase preto) e ela uma camisola rosa-claro com decote fechado. Em seguida, uma nova sequência apresenta Mark Halliday (Robert Cumming), o amante de Margot, e, após isso, os dois juntos na casa dela se beijando: ela agora usa um vestido de renda, decotado, na cor vermelha. As duas relações tornam-se mais evidentes devido à comunicação visual dos figurinos e suas cores: a placidez e recato com o marido; e a paixão, perigo e pecado (luxúria) com o amante.

A narrativa trata sobre uma armação de Tony para matar Margot e ficar com sua herança, contudo, na noite do plano, é ela quem mata o assassino em um ato de defesa. Com o plano tendo dado errado, Tony se aproveita das circunstâncias e forja elementos suficientes para incriminar a esposa, deixando-a entender que ela cometeu o crime propositalmente. Logo, ela é levada a julgamento e declarada culpada, somente sendo inocentada no final do filme, quando seu amante, Mark, e o policial descobrem a armação do verdadeiro criminoso.

No decorrer da história, Margot usa cinco figurinos diferentes: a camisola rosa bem clara; o vestido de renda vermelho; um vestido vermelho em tom mais escuro, tecido mais grosso, modelagem mais fechada; camisola branca com decote

e renda, tecido semitransparente; conjunto cinza com casaco sobretudo marrom. Este último vestuário vai seguir desde o momento seguinte ao ocorrido até seu julgamento e, no final do filme, quando Tony é descoberto como o verdadeiro criminoso. A gradação das cores traça uma linha narrativa, indicando sua decadência e depressão emocional: seu mundo colorido fica cinza.

Além desse recurso, o contágio de cena por uma cor retorna nesse filme, na cena de julgamento, quando, para enfatizar o pesar da situação, Hitchcock opta por criar um cenário simples, todo iluminado de vermelho. O diretor e Truffaut conversam:

Truffaut – (...) você evocou o julgamento filmado em planos de Grace Kelly contra um fundo neutro, com luzes coloridas girando atrás dela, em vez de nos oferecer um cenário de tribunal?

Hitchcock – Assim era mais íntimo, e preservava a unidade de emoção. Se tivesse mandado construir uma sala de tribunal, o público iria tossir e pensar: “Vai começar um segundo filme”. Em matéria de cor, fiz uma pesquisa interessante em torno do figurino de Grace Kelly. Ela vestiu cores vivas e alegres no início do filme, e suas roupas foram ficando cada vez mais escuras à medida que a trama ia se tornando mais “sombria”. (Hitchcock, 2004, p. 211-212)

As palavras de Hitchcock descrevem perfeitamente sua intencionalidade em torno de “preservar a unidade de emoções”, além de ser exatamente o mesmo matiz referente ao figurino de Margot com o amante, o que incita uma ligação entre desejo, traição e o ato de ser julgada e punida.

1954 - Disque M para Matar (Diagrama 3)



1954 - Disque M para Matar (Diagrama 3)



1954 - Janela Indiscreta

O respectivo filme já foi anteriormente analisado no *Capítulo 4*, sendo, todavia, desenvolvido mais em seu aspecto do espetáculo, metanarrativa e a questão do reflexo. Cabe, ainda assim, aqui colocá-lo em nossa cronologia das produções a cores, apontando os padrões que percebemos enquanto a estrutura cromática. Primeiramente, as tonalidades mais dessaturadas se fazem presentes por todo filme, sendo aquelas mais saturadas, detalhes em vermelho, o verde do figurino de Sra. Coração Solitário e os tons avermelhados do céu no entardecer e do flash disparado por Jeff. E, secundamente, o padrão das cores aparecendo sempre mais claras, como os azuis do pijama de Jeff, marrons esmaecidos, rosados e amarelos claros, unindo-se às bases em cremes e beges.

No geral, a estética de *Janela Indiscreta* se volta para uma fotografia que privilegia os contrastes de luz e sombras, criando molduras e contrastes para gerar o aspecto de suspense atmosférico. Enquanto as cores da Direção de Arte formam uma paleta de peso bastante homogêneo, dando destaques para detalhes e para luzes focais.

1954 - Janela Indiscreta (Diagrama 4)



1954 - Janela Indiscreta (Diagrama 4)



1955 - Ladrão de Casaca

Ladrão de Casaca é um filme de suspense com gênero de comédia e aventura, em que joias começam a ser roubadas em hotéis pela França, dentro de um estilo parecido com um antigo ladrão chamado “The Cat”, o personagem de Cary Grant. Como ele já encerrou suas atividades, teme a posição de ser acusado injustamente, e passa a investigar quem é o verdadeiro responsável por tais violações.

A produção toda adota uma atmosfera distinta das usuais de Hitchcock, no sentido de exaltar a atmosfera de veraneio, levando a uma leveza maior na narrativa. O plano de abertura é a janela de uma agência de viagens, com diversos cartões-postais, seguindo para um *zoom* do que retrata a *Riviera Francesa*. Essa localização, junto ao aspecto de humor, cria uma estética mais colorida. A Direção de Arte traz cores em maior abundância e vivacidade que os demais filmes, apresentando roxos, rosa-choque, estampas, muitas flores e paisagens naturais com a coloração iluminada. Resumidamente, é uma produção claramente colorida, em que tais matizes não se restringem aos tons primários ou dessaturados, são variados e vibrantes.

Além disso, a atenção ao figurino é diferenciada, de modo a aparecer com um viés mais moderno e voltado para a moda. Ele ultrapassa o sentido de “bom-gosto”, ou coerência com status social. Edith Head, a renomada figurinista de Hollywood, elabora trajes monumentais para a estrela Grace Kelly, especialmente no baile final, em que a personagem usa um vestido dourado. Além de toda a festa contar com um *pot-pourri* de fantasias glamourosas, excêntricas e extravagantes – vestuários remetendo ao século XVIII –, a cenografia do evento conta com luzes neon em verde, rosa, laranja, assim como todos os espaços de sombras se contagiam neste verde.

Esse efeito aparece, na realidade, ao longo do filme, dado que o ladrão aparece sempre na noite, e as cenas de roubo ou de Grant em suspeita são contagiadas por essa luz. Logo, a paleta cromática nesta produção inicia um vínculo mais estreito entre Hitchcock e as cores, apresentando, inclusive, os padrões de iluminação que viemos percebendo nas produções até então.

1955 - Ladrão de Casaca (Diagrama 5)



1955 - O terceiro tiro

Essa é uma história declaradamente voltada ao gênero de comédia, em que existe a presença do suspense – como sempre –, mas teve a elaboração enquanto uma sátira, uma grande “brincadeira” sobre o caso narrado. A trama se desenvolve em uma pequena cidade do campo, em que, após o corpo de um desconhecido ser encontrado morto, alguns habitantes acreditam terem sido os responsáveis pelo crime. E, logo que vão, aos poucos, esclarecendo sua inocência, ficam sem saber o que fazer com esse sujeito, levando-os a diversas situações cômicas e irônicas.

No quesito cromático, *O terceiro tiro* é elaborado todo em uma paleta em tons terrosos, referentes ao campo em estação de outono, com laranjas, amarelos mostarda, vinhos, marrons, vindos das árvores e folhagens secas. A arquitetura do local e o figurino dos personagens aparecem no padrão usual de tons de base clara (casas brancas), compostos por outros mais escuros e sóbrios, como verde musgo, azul marinho, bege. Algo notável no figurino são as texturas, pois os tecidos se sobressaem em sua fibra, seja o cetim de uma gravata, ou o tweed do paletó.

1958 - Um Corpo que Cai

Quando chegamos a *Um Corpo que Cai* (1958), o trabalho com as cores se mostra mais complexo e maduro. Nessa obra, considerada uma de suas principais – por alguns, a principal –, Hitchcock transita entre o mundo “real” e o “alucinatório”, em uma construção estética de cromas fantásticos. A cidade de São Francisco, onde a história se passa, adota um referencial verossímil, contudo, já havendo destaques para elementos nas cores primárias.

Aponte Golden Gate em vermelho, tal qual a portada da casa do protagonista, o carro da mocinha em verde, o céu em azul saturado, entre outros, formulam uma construção visual de blocos cromáticos no quadro cênico. E, em maior proporção, cenários como o escritório do vilão e o restaurante onde o casal principal se cruza pela primeira vez são praticamente revestidos por completo em vermelho. Esses exemplos são apenas um vislumbre, pois toda a obra opera através das cores, especialmente o vermelho e o verde, criando contraposições desses cromas em uma narrativa do início ao fim.

A história trata sobre um ex-policial, John Ferguson (James Stewart), que deixou seu cargo por iniciar crises de vertigem em lugares altos. Nisso, um antigo colega o contacta para seguir sua esposa, Madeleine (Kim Novak), por acreditar que ela está sendo possuída por uma ancestral que se suicidou, Carlotta Valdez, e temer que ela faça o mesmo. Toda a narrativa se passa como um grande transe de Stewart a partir do momento em que vê Novak pela primeira vez e, dado que Carlotta possui uma pintura que é visitada por sua descendente, o filme cria configurações em torno da história da arte pictórica.

Assim, existem, além da construção cromática desses blocos de cores, operações em que a estética fica completamente envolta em uma espécie de névoa, e outras em que a iluminação colorida contagia o quadro de modo alucinatório. Desde a abertura do filme, Hitchcock já anuncia um conceito gráfico distinto, deixando, no plano de fundo dos créditos, planos todos em vermelho em close de partes do rosto de uma mulher, e, depois, formas espirais em diversos tons

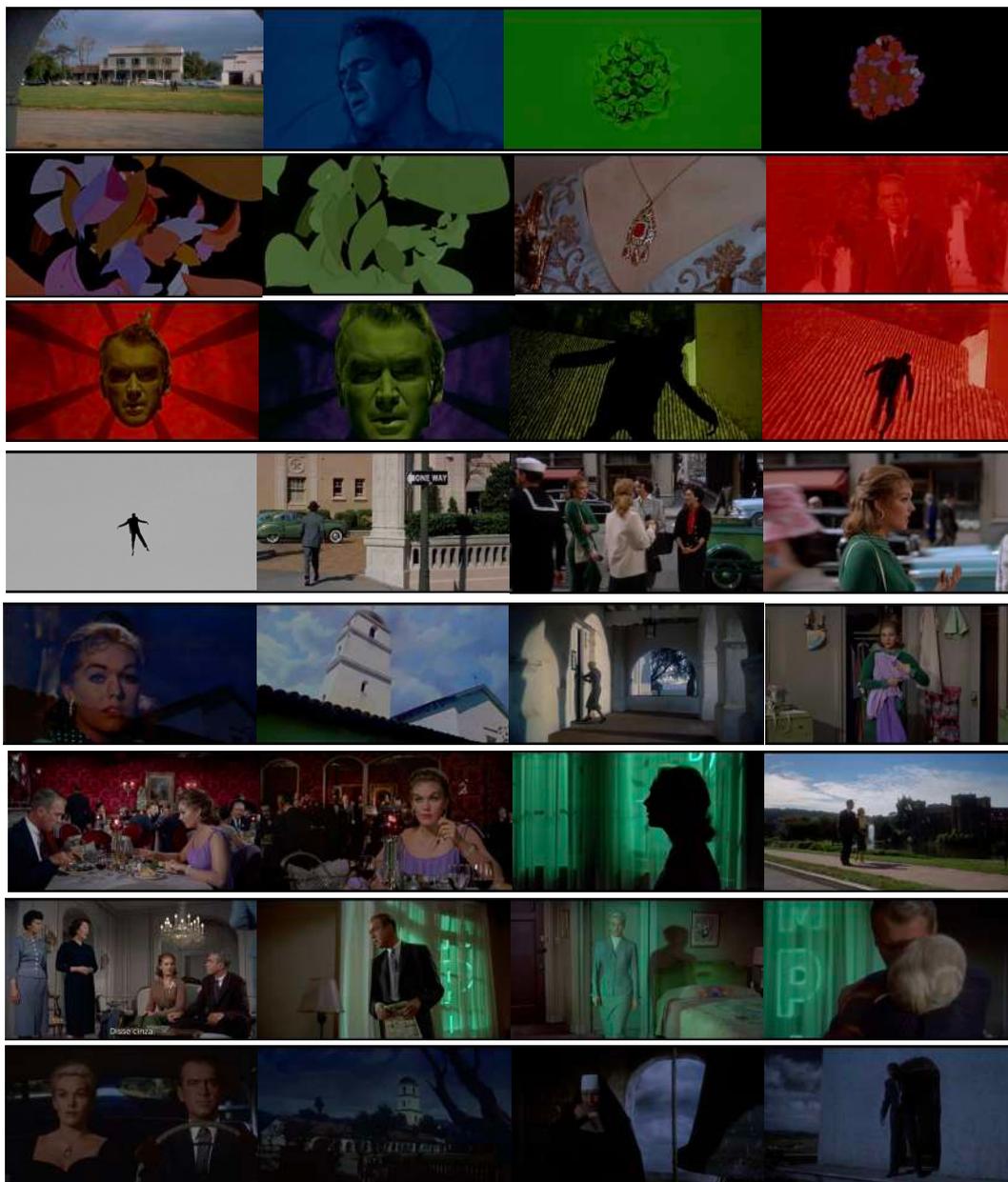
saturados se mexendo sobre um fundo preto. Além disso, a sequência de um sonho de Stewart após a suposta morte da personagem de Novak é toda onírica e abstrata, intercalando montagens de sua figura em estilo surrealista e uma animação com as pétalas de um buquê de flores (o mesmo que Carlotta segura em sua pintura).

Esse filme é uma verdadeira obra de arte, merecendo um espaço extenso para nossos comentários e análises que infelizmente não teremos. Todavia, desejamos apontar que *Um Corpo que Cai* é o trabalho de Hitchcock mais revisitado nas artes contemporâneas, e exibe um tratamento de iluminação cromático ímpar. Os espaços cênicos do filme tornam-se todos uma grande exibição de galeria, como o Parque das Sequoias, o penhasco, os quartos, a igreja, são todos como salas de imersão para um outro universo. Nossa dedicação a essa análise certamente terá seguimento, e somente não foi eleita por uma questão de recorte teórico e disponibilidade de tempo para a escrita da pesquisa, mas foi com pesar que tivemos que fazer essa escolha.

1958 - Um Corpo que Cai (Diagrama 7)



1958 - Um Corpo que Cai (Diagrama 7)



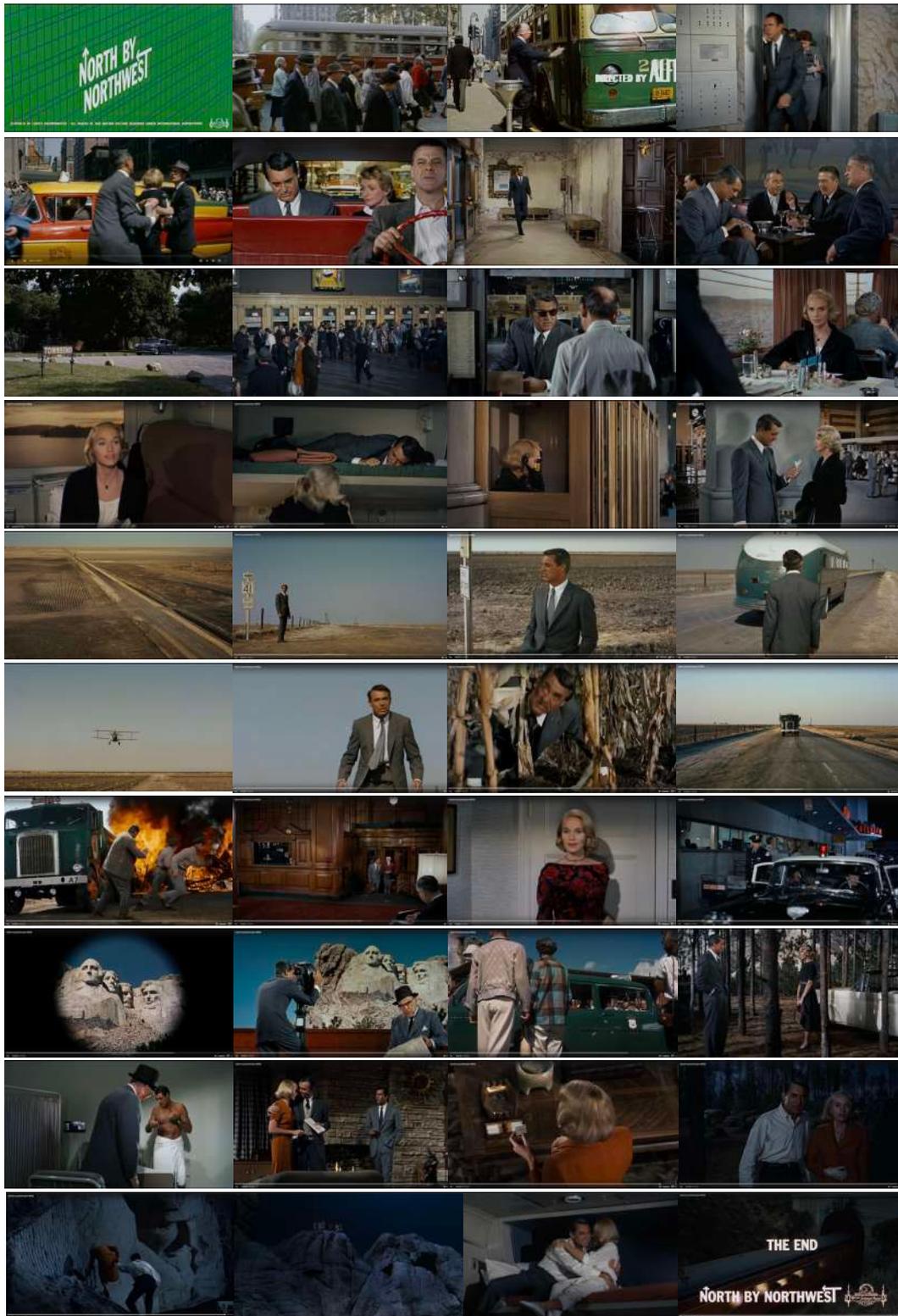
1959 - Intriga Internacional

No ano seguinte, 1959, Hitchcock dirige *Intriga Internacional*, demarcado por uma paleta cromática “de volta” aos cinzas e tons sóbrios. Contextualizado em Nova Iorque, EUA, a Direção de Arte se faz de elementos presentes nessa grande cidade, constituída por arranha-céus, ruas largas, muitos sinais, letreiros e veículos. Como o protagonista, Roger Thornhill (Cary Grant), é um publicitário de sucesso, a cenografia é de um lado elegante da cidade, com prédios espelhados, paredes de pedras claras (como mármore), portas duplas de vidros com arco de madeira, estabelecendo igualmente as cores: preto, branco, cinza, creme, bege.

Colocamos acima como um “retorno”, pois, nessa produção, embora as cores vivas e primárias tenham seu espaço, elas servem muito mais para pontuar elementos de atenção ao público (ou diegéticos, como semáforos), do que para uma expressão mais profunda e psicológica. Como se trata de uma aventura, parte do filme se descola a uma marca poética de Hitchcock, que são os espaços mais fantásticos, e, aqui, de fato, o filme se supera. Deslocando os personagens para locais como um deserto ou o Monte Rushmore, a história exhibe situações mais espetaculares, menos pautadas no cotidiano. Nesses momentos, a ambientação mais voltada para natureza importa, pois os matizes “naturais”, vindo dos marrons claros da terra e da pedra, azul do céu, vegetação (verde), plantio de trigo (amarelo), e fogo (vermelho), predominam, dando outro colorido visual. Todavia, com exceção das labaredas da explosão, os demais possuem baixa saturação e vibração.

A cor vermelha é a que mais aparece nesse sentido, estando nas cenografias da cidade como composição ao luxo e no figurino da heroína, Eve Kandall (Eva Marie Saint), uma espécie de *femme fatale*. Roger e ela se apaixonam, sendo ela uma espiã do estado disfarçando trabalhar com os bandidos, tendo o uso da cor ligada a perigo, desejo, paixão. O primeiro figurino nesse croma é um estampado de folhas vinho sobre o fundo preto, e o segundo, um vermelho ocre-alaranjado.

1959 - Intriga Internacional (Diagrama 8)



1963 - Os pássaros

Os Pássaros (1963) e *Marnie - Confissões de uma ladra* (1964) são filmes estrelados por Tippi Hedren, e formam um conjunto temático enquanto cor e assunto em volta da natureza; no primeiro, representada por pássaros, e, no segundo, enquanto psicológico humano – nos dois casos, tratando de um aspecto selvagem e de revolta. No quesito cromático, então, existe o ponto comum em que a construção de base se mantém em matizes de pouca saturação, sendo agora mais claras, diversas e simbólicas que em *Intriga Internacional*.

A história de *Os pássaros* relata inexplicáveis ataques de aves que começam assim que Melanie sai da cidade de São Francisco (CA) para a cidadezinha litorânea de Bodega Bay. Essas repentinas agressões tornam-se relacionadas à protagonista por conta de sua chegada, mas, no filme, não são em momento algum justificadas por esse fator ou qualquer outro, criando um mistério em torno de uma revolta da natureza. Enquanto subtexto, a narrativa pode ser analisada em diversos sentidos, desde uma temática apocalíptica que surge na literatura e no cinema – questão ampla para ser aqui discutida –, até como uma metáfora para o espaço da mulher na sociedade.

A figura feminina no cinema hitchcockiano é de grande poder e destaque, e possível de ser vista em um desenvolvimento ao longo das décadas. A partir de *Psicose*, Hitchcock começa a demonstrar um deslocamento do arquétipo de mulher em suas histórias, trazendo uma modernidade nas suas posturas, características e estilo. Esse quesito pode ser percebido claramente quando, nessa produção em que a protagonista, Marion Crane (Janet Leigh), é assassinada na metade do filme, passa-se essa posição de destaque para sua irmã, Lila Crane (Vera Miler). Enquanto Marion assumia uma postura mais “iludida”, com amor e suas atitudes, Lila é quem verá a “verdade”, mobilizando todos a descobrir o assassino.

A partir daí, uma transformação gradual vai aparecendo nos filmes, expressando um diálogo entre cinema e sociedade, em que o papel feminino estava em uma grande mudança. Em *Os pássaros*, Melanie é uma socialite, estando de acordo

com moldes do glamour hollywoodiano, mas já não se comporta como uma “lady”, tal qual teríamos nas personagens de Grace Kelly. Pelo contrário, ela apresenta uma complexidade maior, aparecendo em tabloides por ter nadado em uma fonte na Itália, sido julgada em tribunal; realiza “travessuras”; é mais esnobe, egocêntrica e focada em si, no que deseja. Ao mesmo tempo, ao longo da trama, vai revelando suas fragilidades, como ter sido abandonada pela mãe, os trabalhos voluntários que realiza e, principalmente, o vínculo afetivo que cria com Mitch e sua família.

Melanie pode parecer uma moça de classe rica e superficial, mas, em seu interior, é uma “força da natureza”, representando, em uma metáfora junto aos pássaros, uma censura social à mulher: a revolta do aprisionamento em gaiolas (elemento diegético presente em diversas cenas). Ao final do filme, tanto o local quanto a própria personagem estão destruídos; ela está machucada, traumatizada, demonstrando o esgotamento de lutas exteriores e interiores em um contexto metafórico do que se passava na realidade do mundo.

As cores eleitas para ela são, dessa maneira, contrastes plácidos com intensidades, especialmente do vermelho (sangue, fogo) com o preto de sombras. O figurino dela se modifica pouco, apresentando primeiramente um *tailleur* preto na cidade e, depois, um verde que usará por toda a história; alterando somente por uma camisola branca e rosada que compra no mercadinho da cidade, e serve para mostrar um aspecto provinciano do lugar que não se encaixa com ela. Um casaco de pele marrom claro a acompanha por todas as cenas passadas em Bodega Bay, reforçando sua natureza selvagem e indomável.

A paleta cromática comporta verdes, azuis e cremes em tons claros ou, mesmo quando mais vibrantes, têm a saturação suavizada, dando um aspecto pastel; a exemplo do traje verde de Melanie. A cor vermelha é a que distingue das demais, sendo utilizada para as repercussões dos violentos ataques dos pássaros, que provocam feridas, mortes, exibindo o sangue; e a explosão no posto de gasolina, que coloca fogo na cidade. Esse mesmo matiz entra em

figurinos também, dando destaque a certos personagens e situações. As unhas da protagonista são pintadas de vermelho (metáfora para “garras”) e os trajes de Anne Hayworth (Suzanne Pleshette), professora das crianças, adota gamas desse matiz, às vezes escuro, outras mais claro: porém sempre vivo e forte.



1964 - Marnie

Em *Marnie*, a mesma atriz retorna em uma personagem que, apesar de diferente, possui igualmente essa natureza selvagem e indomável. Nessa história, temos uma moça que trabalha como secretária em empresas para roubá-las enquanto impulsionado de um distúrbio psicológico. Ao longo da trama, um homem, Mark Rutland (Sean Connery), se apaixona por ela, levando a descobrirem tanto o trauma que ativou esse comportamento, quanto uma constante tentativa do próprio de domá-la. A presença da figura animal está novamente presente no filme, agora sendo os cavalos, que trazem o mesmo aspecto de busca pela liberdade e de um ser indomável.

As cores, por sua vez, são trabalhadas com maior intensidade: tanto na multiplicidade quanto na saturação e no uso para destaques narrativos. Além do vermelho, o amarelo aparece mais nessa produção, dando, inclusive, abertura ao filme: um plano detalhe de uma bolsa amarela nos braços de uma figura humana, de costas, que a segura. Conforme a figura caminha para frente, distanciando-se da câmera – que a acompanha por detrás com maior lentidão que seus passos –, o quadro vai revelando ser uma mulher, usando *tweed*, em uma estação de trem vazia. O destaque à bolsa amarela se mantém devido a todo restante estar em uma paleta escura: o marrom do figurino, o preto do cabelo, o chão cinza, o trem e estrutura da plataforma quase pretos e, mesmo o céu, em um azul acizentado.

Em sequência, a cena muda para o plano de um escritório, no qual os funcionários estão na presença de policiais denunciando terem sido roubados pela moça que trabalhava lá como secretária. A paleta nessa cena mantém-se em cinzas, tanto nos figurinos e no cofre vazio, como na cenografia em geral. É interessante perceber, no entanto, que, dentre os objetos presentes, um dos quadros exibe uma ilustração com traços finos, similar a um *sketch*, de uma torre industrial liberando uma fumaça densa, escura, com uma parte da base da construção em vermelho. Embora essa cor esteja em uma gama dessaturada, desbotada, o objeto possui destaque, aparecendo atrás de um dos personagens em planos

fechados. Como um demarcador metafórico, fica implicado um efeito prejudicial e tóxico tanto sobre aquele espaço como sobre práticas que envolvem Marnie.

A cor vermelha é demasiadamente importante nessa trama, dado que a protagonista tem fobia desse croma, quando se depara seja em objetos, como flores, seja em machucado que exhibe sangue. Esse matiz oscilará ao longo do filme, surgindo em rosa escuro, salmão e pastel, sendo que, nos momentos de gatilho de Marnie, efeitos especiais tingem todo o quadro de vermelho, demonstrando o pavor de algo que viveu. Ao final, será descoberto que ela, quando criança, presenciou a violência física do namorado de sua mãe contra ela, levando a diversas repercussões psicologicamente disfuncionais.

1964 - *Marnie*: Confissões de uma Ladra (Diagrama 10)





1972 - Frenesi

Em 1972, Hitchcock dirige *Frenesi*, um filme definitivamente mais ousado que todos os demais. A *leitmotiv* temática da sexualidade, presente por toda obra, aparece aqui com uma construção visual mais explícita, exibindo corpos nus, cena de estupro e a queda de tabus cinematográficos. A história, que revolve em torno de um bartender, Richard Blaney (Jon Finch), confundido com um assassino de mulheres, aponta diversos debates presentes em outros filmes seus, todavia, agora mostrando muito mais do que era antes permitido. Se, em *Psicose*, nosso diretor lutou para conseguir a liberação da cena do chuveiro – que mostra partes da barriga de Marion Crane no banho – e ousou posicionar o casal de amantes em uma mesma cama; em *Frenesi*, seios nus entram em plano detalhe.

Esse aspecto demarca diversas alterações sociais e culturais da década, contudo, no quesito cromático, podemos perceber seu padrão presente em uma forte ligação com as frutas. Suas características de alimento, da mordida, da suculência, dos coloridos e, simbolicamente, da própria maçã como desejo e perversão. O vilão da história, Robert Rusky (Barry Foster), é um vendedor de frutas, aparenta ser “boa praça”, sociável, e amigo do protagonista e sua namorada, Babs Milligan (Anna Massey): ele usa uma máscara social que esconde sua verdadeira identidade perversa. Logo, o vermelho mantém-se em seu status de presença, alerta e paixão, aparecendo em maior destaque no figurino de Babs, durante sua associação mais forte com o protagonista, e mantendo-se até ser violentada e morta pelo vilão. Todavia, dessa vez, esse matiz compartilha espaço de proporção visual maior com as demais cores primárias, voltadas a indicar a problemática moral da história.

Por exemplo, a cor verde nesse filme entra em um elemento-chave, que é a maçã. Na cena em que Rusky estupra e mata Brenda Blaney (Barbara Leigh-Hunt), ex-esposa de Richard, ele pega a maçã já mordida que a personagem estava antes comendo. A imagem desse alimento, que usualmente é associada ao vermelho, adota outro matiz, significando alguns aspectos importantes na poética hitchcockiana.

O primeiro pode ser reconhecido com o mesmo princípio de Hitchcock ter filmado *Psicose em preto-e-branco*: a intenção de não exibir um visual tão forte do sangue³⁵ – queremos dizer um “estilo” próprio dele de não se fazer “óbvio demais” e surpreender, se diferenciar do lugar “comum”.

Já o segundo está em torno da concepção conceitual entre a história e a estética da Direção de Arte. Enquanto o vermelho liga-se usualmente à violência através do sangue; nessa história, não ocorrem fissuras cutâneas que transbordam tal líquido, é uma outra violência física. O corpo da mulher é a pauta e, dentro da alteração dessa cor em união à maçã, o filme retira, ressignifica, de algum modo, a noção dessa figura como causa do pecado: aqui, elas são vítimas. Como já desenvolvemos, nada presente no cinema é ao acaso, são escolhas deliberadas pela equipe do que aparecerá – seja imagem, seja som. Logo, a cor da maçã foi eleita enquanto verde, bem como o figurino verde-musgo que Brenda usa nessa mesma cena.

Ao final da sequência da violência e da morte da personagem – que conta com planos muito próximos do rosto, partes do corpo, pescoço sendo enforcado pela gravata, da luta –, o cineasta conclui com a seguinte montagem: (1) *close* com os olhos arregalados e já sem vida, congelados; (2) *contra-plongée* em plano americano de Rusky olhando para baixo em direção a ela (perspectiva associada, empatiza com a mulher); e (3) um primeiro plano em *plongée* de Brenda. Nesse terceiro, a mulher está enquadrada acima do busto; atirada sobre a cadeira de couro preto; tem a barra superior de seu sutiã branco aparecendo e a camisa verde-musgo aberta; a gravata (marca do assassino) amarrada, estrangulando seu pescoço; embaixo dela, um cordão com crucifixo; e a expressão facial com os olhos iguais mostrados antes – arregalados e congelados –, com a língua para lateral de fora.

35 Houve também a coerência “agradável” de uma filmagem em preto-e-branco ser mais barata e, como foi o próprio diretor que financiou e produziu o filme, um desejo foi favorável ao outro.

A presença da cruz, junto a uma oração de súplica e salvação, que a personagem faz em seus últimos segundos de vida, estabelece, além de seu lugar de vítima, toda uma metáfora crítica quanto a um histórico religioso e social. Sem pretendermos nos estender demais por agora, o verde apresenta significados similares segundo diversos teóricos das cores. Exemplificando com o esquema de Angela Wri³⁵, a cor detém a expressão em seu positivo como “harmonia, equilíbrio, frescor, amor universal, repouso, restauração, reconforto, consciência ambiental, equilíbrio e paz” (Banks, 2007, p. 49); e, em inversão negativa, “tédio, estagnação, desinteresse, abatimento.” (ibid).

O questionamento forma-se, então, na união de todos esses elementos, coerente a uma agressão à natureza feminina, distorção de valores e inversão do que seria amor, conforto, consciência positiva, para esse “abatimento” dela, “estagnação” da alma em sua morte, digamos assim. Pois, como é possível confirmar dentro do imaginário – dinamizador inclusive do significado cultural do verde –, essa cor expressa tudo ligado a vegetação, natureza e construção positiva da mulher, às Deusas, já comentadas nesta tese, ligadas à colheita, à nutrição, alimento primordial dos seres humanos, e vai ser posicionada com a inversão pela perspectiva do vilão em alegoria à sociedade. Os seios, tão explicitados em planos do filme, se conjecturam a tal sentido, do leite materno, a aparente boa relação de Rusky com sua mãe, que esconde essa depravação real que executa.

O personagem coloca diversas vezes falas contraditórias, demonstrando a atração e o desejo incontrolável de “possuir” essas mulheres e, em outros momentos, julgando-as como pervertidas e maliciosas. O recalque de algum trauma (que não

35 “Mencionamos a explicação de (Johannes) Itten dos aspectos psicológicos da cor, que ele colocou em prática em suas composições. Ele não era o primeiro nem o último teórico da cor a escolher essa abordagem. Goethe, mais conhecido como o poeta, teatrólogo e escritor mais famoso da Alemanha, atribuiu igual importância a seu trabalho na teoria da cor. (...) Isso é explorado por serviços de consultoria de cor. Um dos mais influentes é a autora de *The Beginner’s Guide to Colour Psychology* [Guia da psicologia da cor para principiantes] (Colour Affects Limited, 1998). O Sistema de Wri^g de quatro grupos de cores ligados a tipos de personalidades lembra os quatro elementos de Aristóteles, os quatro humores de Hipócrates e Galeno, e as “funções predominantes” do pensamento, sentimento, intuição e sensação de Jung. Ela trabalha com o Instituto da Cor e da Imagem da Universidade de Derby para incorporar o sistema em um pacote de software.” (Banks, 2007, p. 48-49)

entra em pauta no filme) é muito claro. Sua fala durante o coito, seguida do orgasmo e do estrangulamento, explicita perfeitamente nosso caso: “Adorável...Adorável. Adorável, adorável, adorável, adorável, adorável, adorável, adorável! Adorável! Adorável...sua vaca! Mulheres! Vocês são todas iguais. Pois bem...te mostrarei.” (Frenesi, 1972; 00: 30: 43). Nesse dinamismo, Rusky serve como elemento metafórico para a alteração do *Regime Noturno*, a mulher enquanto divina, para a versão de megera do *Regime Diurno* da imaginação.

Devido à extensão desse assunto, formatamos a construção destes próximos parágrafos com o auxílio maior de citações do próprio Durand, em uma certa construção de “colagens”. Selecionando trechos que possam ilustrar ao leitor os dinamismos, as expressões e as alterações das imagens femininas no imaginário e os modos como isso aparece em uma representação cultural. O autor inicia o capítulo do *Regime Noturno* abordando sua diferenciação do que foi anteriormente desenvolvido, sobre o *Regime Diurno*, explicando que “ao regime heroico da antítese se vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede o dia, como também, e sobretudo, a trevas nefastas.” (Durand, 2002, p. 194).

Nessa lógica, o sentido e a expressão da imagem feminina transformam-se de um imaginário ao outro, visto, inclusive, que “a própria ortodoxia católica não poderá permanecer à margem dessa “revolução psíquica” inaugurada pela heresia e acabará por promover o culto da Virgem-Maria, o culto da mulher exorcizada e sublimada.” (Durand, 2002, p. 195). Durand nota que, em uma conversão de estudos culturais, religiosos, psicológicos, a “essência” dessa figura está relacionada a um sentido biológico, bem como de libido, desejo, nutrir, gerar; quesitos que podem surgir, então, como uma força positiva ou negativa. De um modo mais claro, e exemplificado, selecionamos a seguinte passagem do seu livro no capítulo do *Regime Noturno*:

(...) É o que explica a ambivalência de certas divindades feminídes: de Kali, ao mesmo tempo Pervati e Durga, da Vênus libitina, “Vênus romana”, escrevem Bréal e Bailly, “cujo nome vem de libitum, desejo, mas por razões que se ignoram os objetos relativos aos funerais eram vendidos no seu tempo...mudou em seguida de papel e tornou-se deusa dos funerais”. Ora, essas razões são as que a arquetipologia revela: a beleza acompanha a deusa ctônica e em torno da morte e da queda do destino temporal formou-se pouco a pouco uma constelação feminina e em seguida sexual e erótica. A libido seria, portanto, sempre ambivalente, e ambivalente de muitas maneiras, não só porque é um vetor psicológico com pólos repulsivos e atrativos, como também por uma duplicidade que já Platão assinalava na famosa passagem do Banquete onde Eros é definido como filho da Riqueza e da Pobreza. Mas ainda outra ambiguidade fundamental as duas precedentes: é que o amor, continuando a amar, carregar-se de ódio ou de desejo de morte, enquanto reciprocamente, a morte poderá ser amada numa espécie de amor fatis que imagina nela o fim das tribulações temporais.” (Durand, 2002, p. 195-196)

A coerência conflituosa entre as potências de desejo, amor e morte, caminha no psicológico humano e na imaginação, aparecendo tanto nos funcionamentos sociais como em manifestações de artes. Na obra de Hitchcock, esse complexo funcionamento fica explícito em cada trama e personagens, sendo que, em *Frenesi*, temos a exacerbação temática desse assunto, tanto no enredo como na construção visual do filme. O assunto dessa história é este: o extremo ponto a que se chega com estruturas que deturpam a “ideia” sobre a mulher.

Se, por um lado, existem os crimes brutais cometidos por Rusky, outra camada de significado se faz junto enquanto crítica social, como bem já apontamos. Nesse aspecto, a Direção de Arte apresenta cores, caracterizações e objetos em função do quesito de poder, capital, politicagem e farsa. Ele é um personagem comunicativo, carismático, transparente honestidade, confiabilidade, bom caráter. Essas características transpassam na narrativa pelo trejeito do personagem e, igualmente, por ser alguém que está todos os dias no mesmo lugar trabalhando, o que demonstra constância, acessibilidade; também por seu apartamento ser em cima do depósito de frutas, criando uma sensação de acessibilidade a ele, como algo íntimo, que está próximo, que “não tem nada a esconder”. Na caracterização, Robert Rusky usa ternos que, mesmo possuindo um jeito “descolado”, transmitem boa condição financeira e seriedade.

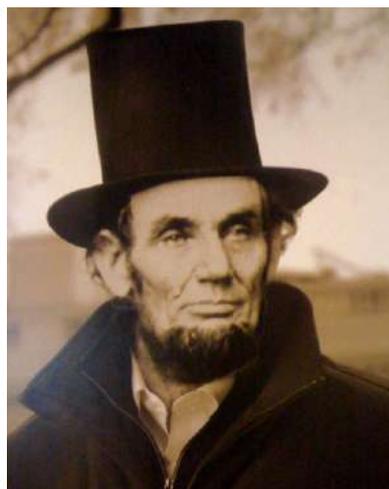
Agregando a tudo isso, a presença dos alimentos é importante, visto que eles aparecem muito e em farta abundância: caixas e caixas de frutas, coloridas, passando de um lado para outro por funcionários e, diversas vezes, nas mãos de Robert. Ou seja, toda aquela fartura pertence a ele. Todavia, o deslocamento de caráter já é indicado de algum modo desde o princípio, no que Hitchcock acrescenta certas frases do personagem como slogans, que fazem referência ao Tio Sam (Uncle Sam) americano (Figura 357). Ele constantemente diz “Bob é seu tio” (*Bob is your uncle*), indicando uma personalidade que parece confiável e poderosa, mas, na realidade, é manipuladora e destrutiva. Essa figura emblemática é uma personificação criada pelos Estados Unidos para convocar homens a se alistarem no exército. Começando na Guerra Anglo-americana, em 1812, a figura apresentava o nome e o slogan “Queremos você para o Exército U.S.” (*I want you for U.S. Army*), tendo, posteriormente, em 1870, sua imagem visual criada: um senhor, branco, porte esguio, cabelos brancos, cavanhaque, olhos azuis, trajando terno e cartola com as cores e estrelas da bandeira dos EUA.

O significado dessa persona é mundialmente impactante na história, dado que representou uma força de poder americana e extremo nacionalismo, com o interesse em uma lógica bélica de domínio. Ainda que não se saiba se o Tio Sam de fato existiu, existem afirmações hipotéticas, em que ele teria sido um comerciante de carnes, dono de uma distribuidora de alimentos para o exército. Em conjunto, a imagem propriamente dita, indica referências à figura de Abraham Lincoln (Figuras 358-390), 16º presidente dos EUA, que governou no período entre 1861-1864. Este, diferentemente dos ideais de ganância e militarismo, foi alguém de expressão mais humana, tendo promovido libertação dos escravos, ainda que conte com um gerenciamento de fortalecimento à própria pátria. Logo, a combinação desses elementos aparece atrelada a Rusk na sua profissão, com frase de efeito, caracterização, comportando uma profunda demarcação do personagem em nível simbólico.

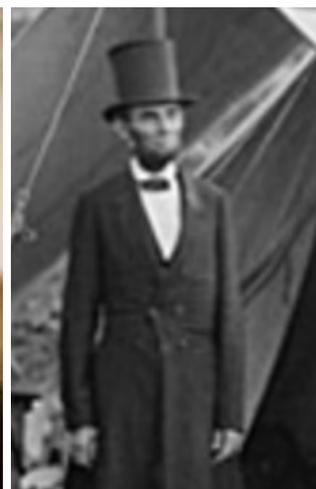
As cores de seus trajes oscilam entre os cinzas e violetas, sendo o cabelo amarelo vivo a característica mais marcante, pela cor, aspecto seco e de que é pintado, contrastando com a pele mais bronzeada. Nesse filme, o matiz amarelo exerce, então, ligação com o ouro, em uma relação com fortuna, poder e dinâmica do capital. Além de formar uma aparência montada e desagradável, demarca associações físicas com a imagem de Tio Sam e Abraham Lincoln, com exceção da barba, mas especialmente pelo corte de cabelo, porte físico e figurino. Em tudo isso, a relação de poder e abominação que esse homem exerce sobre as mulheres torna-se metáfora para um panorama muito mais amplo do contexto social feminino e político, industrial. Robert Rusk violenta e assassina as mulheres, e trai quem diz ser amigo: o herói falsamente acusado por algo que esta “boa gente” tão próxima a ele realizou.



(Figura 357)



(Figura 358)



(Figura 359)

1976 - Trama Macabra

O último filme que selecionamos para esta análise cronológica foi também o último realizado por Hitchcock, *Trama Macabra* (1976). Com tal produção, tivemos a confirmação de nossa hipótese quanto ao trabalho cromático de sua poética, dado que são doze narrativas, diferentes atores, equipes de arte, mas tendo em comum nosso cineasta. Com isso, a recorrência presente na paleta, tanto dos elementos diegéticos como do tratamento fotográfico e dos efeitos especiais, pode ser considerada como direcionamento de uma própria poética de nosso diretor. Aqui, encontramos, mais uma vez, as bases em tons neutros de beges, cinzas e marrons para ambientes, com as cores mais diversas e vivas em elementos pontuais.

A narrativa é sobre Blanche Tyler (Barbara Harris), uma falsa médium, que é incumbida por uma de suas clientes de encontrar um sobrinho que foi dado para adoção ao nascer, já que, agora, acredita estar sendo assombrada pela irmã e deseja incluí-lo na herança sua por direito. Devido à alta quantia em recompensa, a protagonista e seu namorado, George Lumley (Bruce Dern), vão em busca desse rapaz, o qual tornou-se um perigoso criminoso, Arthur Adamson (William Devane). Esse personagem, que foi adotado ainda quando bebê sob o nome de Edward Shoebridge, matou seus pais adotivos em um incêndio e forjou sua própria morte junto, alterando sua identidade para “Arthur”, um joalheiro que realiza sequestros criminosos para conseguir joias junto de sua parceira, Fran (Karen Black). Assim, quando Blanche e George começam a buscá-lo, os antagonistas acreditam ter algo relacionado a seus crimes, gerando uma narrativa de *thrillers* com grande comédia.

A paleta de cores seguirá o mesmo processo dos demais filmes hitchcockianos, tanto nas bases mais neutras com pontos mais vivos em realces de objetos e personagens, como em ter os tons primários como matizes principais. O vermelho e o verde estão no contexto do universo místico de Blanche, atrelados diretamente à sua “mediunidade”, e aparecendo na cartela de abertura em uma bola de cristal envolta em um tecido de veludo.

Encontramos no uso das cores a expressão do psiquismo, união entre a bola de cristal, espaço físico do mundo dos vivos e dos mortos, de Blanche e seu universo exterior.

No imaginário, o vermelho provém de substâncias orgânicas como o sangue, algo que circula no interior do corpo, transborda em cortes cutâneos, e está presente no ciclo menstrual feminino. Igualmente, é elemento agrícola, coloração do vinho, apontado por Durand que:

(...) liga-se a essa constelação na tradição semítica de Gilgamesh e de Noé. A Deusa Mãe era cognominada “a mãe cepa de vinha”; essa deusa Sidhuri, “a mulher com vinho”, identifica-se à Calipso da Odisséia, deusa que habita a ilha do centro, no umbigo do mar. O vinho é símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta. É por isso, e pela cor vermelha, uma reabilitação tecnológica do sangue. O sangue recriado pelo lagar é signo de uma imensa vitória sobre a fuga anímica do tempo. (...)” (Durand, 2002, p. 261).

O vinho liga-se à colheita, às fases temporais cíclicas, e logo estabelece um contorno focado na protagonista, sua jornada, tempo e “triunfo”, como dito previamente. Na Direção de Arte, o croma aparece na imagem de abertura, e logo segue predominante no primeiro espaço diegético do filme: a sala de estar da Sra. Rainbird. A paleta cromática da cenografia, em vermelho e detalhes de verde, das plantas e vasos, mostra que essas serão mais uma vez as cores “estrelas” do filme. Ainda que existam variações, como o figurino de Blanche que oscila para o rosa (vermelho-claro), esses dois cromas entram como fundamentos da trama enquanto temática.

Já o verde é uma cor que “(...) desempenha isomorficamente um papel terapêutico porque é assimilado à calma, ao repouso, à profundidade materna” (Durand, 2002, pág. 220-221). Na trama, temos o tom na bola de cristal, relacionando-se às atividades psíquicas, e, logo, reaparecerá sobretudo nas cenografias de natureza, em especial na cena que se passa no cemitério: espaço dos mortos. Ainda que as habilidades dispostas por Blanche sejam uma farsa, o enredo se formula em lógica ao mundo espiritual, uma vez que Arthur, embora esteja vivo, desprende de um histórico relacionado à morte. Para usufruir da herança de seus

pais adotivos, o personagem forjou sua morte e, assim, sua primeira identidade “faleceu”, tornando-se outro alguém (ressuscitando, “reencarnando”), ao mesmo tempo em que é metaforicamente um “morto-vivo”.

Por isso, a vegetação prevalente no cemitério é coerente ao significado imaginário e semiótico da cor verde. Encontramos o amplo gramado verde na cena em que a parceira de Arthur, Fran, finaliza uma operação criminosa e vai ao encontro dele, escondido no meio de uma densa floresta; primeira vez em que o vilão aparece no filme. Outra paleta que conta com o verde é a de Maloney (Ed Lauter), comparsa de Arthur na farsa de sua morte, estando presente em seu figurino e carro.

O formato de herói de nosso diretor é postulado na transição do clássico para o moderno: nisso, nenhum dos personagens é completamente “bom”, todos detêm suas contradições e defeitos. Blanche, como visto, é uma vigarista, e Fran ajuda Arthur, mas exhibe uma consciência pesarosa em certos atos. A cor branca aparece nos figurinos conforme a significação apontada; todavia, de acordo com o personagem, opera de maneira distinta. Por exemplo, Blanche, sendo a heroína, é aquela que tem proporção maior dessa tonalidade na paleta cromática, enquanto Fran, a parceira do vilão, aparece por baixo de trajes em preto, sendo revelado como conjunto total posteriormente. Essa cor demonstra, aqui, o lado bom da pessoa, sendo, em Fran, escondida por trás de seus atos criminosos e, em Arthur, por sua vez, sempre coberta pelo preto do terno, nunca predominante, apenas marcando que existe algo de humano, mas é “mau” em seu caráter.

Na obra hitchcockiana, existe a *leitmotiv* desse tema ético social atribuído ao suspense criminal e ao aspecto romântico das narrativas. É possível verificar que os vilões, embora constituam-se no modelo clássico, contando com traços de maucaratismo, violência etc.; dependendo da obra, podem demonstrar características também humanas (digamos assim). Nesse filme, é esse o caso. Arthur é um criminoso, de fato, mas sua história expõe rejeições, sofrimentos e medos, de modo a conter espaço para a coloração branca em seu figurino. Seu caráter não muda, mas, pela

paleta, fica explicitado um aspecto ligado a “algo bom que está escondido” dentro dele.

Ainda que o bem sempre lute e vença o mal, nenhum dos personagens e situações são completamente bons ou maus. Todos eles têm suas camadas contraditórias, questionáveis, atreladas a essas nuances que compõem um indivíduo no mundo “real”. Blanche e George são os heróis, mas cometem suas fraudes, enquanto Arthur e sua parceira Fran são os vilões, com suas dores, medos, e, no caso dela, dúvidas e culpa. A Direção de Arte atribui o branco a esse sentido, exibindo-o no figurino dos personagens conforme cada cena, mas contrabalanceando com outra cor: preto, vermelho, marrom etc.

Em conclusão dessa compacta análise, o que verificamos e desejamos acentuar é o uso das cores enquanto padrão e recorrência de significado. Existe uma questão contextual de moda e tendências – mobiliário, arquitetura, tecidos, estampas etc. – moldando os universos diegéticos conforme cada década. O aspecto do naturalismo da obra de Hitchcock se faz presente nesse campo da Direção de Arte, trazendo uma coerência em “verossimilhança” com a vida cotidiana, alterando-se mais por conta do nível social, carreira dos personagens ou local geográfico. A estetização, o estilo e mesmo os onirismos não vão se apresentar nesses espaços predominantes do filme enquanto pelas cores, ao contrário, a vivacidade e destaque por parte delas que entrarão quebrando a realidade, ativando o espaço das fantasias e aventuras.



As Leitmotivs Cromáticas

Percorrendo esses 12 filmes, identificamos *leitmotivs*, – motifs que retornam –, as quais formulam um padrão que, neste momento, ficará como um dossiê para estudos futuros e exposição como complemento a esta tese, sem um aprofundamento teórico completo. A Direção de Arte de cada filme, então, está vinculada ao universo do espaço em que se passa – São Francisco, Bodega Bay, Nova York etc. –, comportando o estilo dos personagens conforme tais locais em que vivem, a profissão que têm, seus status sociais, e por aí segue. Isso cria um padrão de tons mais suaves para o quadro em geral, havendo oscilações conforme tais especificidades do universo fictício para chegar a tais proporções. A exemplo de *O Ladrão de Casaca*, o espaço de veraneio francês e o tom mais cômico evocam a presença das flores com seus coloridos, contrabalançando com o suspense de um ladrão noturno, que formula a iluminação em verde saturado para tais cenas, gerando duas atmosferas distintas, mas coerentes à narrativa.

Enquanto paleta, existe a predominância dos tons primários – vermelho, azul, verde e amarelo –, que, nesse caso, está inclusa no quesito dos períodos com tecnologia *Technicolor* e a valorização dessas cores no cinema em geral. Todavia, há uma distinção de modos estéticos para cada produção, e, no caso de Hitchcock, esse uso e valorização são sutis, não existe uma estetização predominante para essas cores, como seria no caso extremo de musicais, a exemplo do mencionado *O Mágico de Oz*.

Assim, a primeira *motif* que apontamos é o vínculo criado com a noção de uma aparência do cotidiano, de aparentar uma naturalidade. Tal construção está coerente com as propostas conceituais dos filmes, dado que, nisso, as cores mais vivas e saturadas entram pontualmente, deslocando para o fantástico, tal qual as próprias narrativas. Essa paleta mais clara incorpora marrons, beges, cremes, dados tais fatores pontuados, que são as paredes de prédios, casas, asfalto das ruas, o céu, vegetações, que vão aparecer – mesmo quando fortes –, em um tratamento mais

dessaturado. Quando há a introdução de destaques, fica evidente que a fotografia exalta a cor de um modo distinto, com maior saturação e vivacidade. Nisso, outra motif se apresenta, que é o uso dessas cores mais fortes. Utilizando sempre esses tons primários, Hitchcock começa, desde *Festim Diabólico*, introduzindo-as para momentos especiais, como clímax, ápices ou onirismos. Para cada filme, esse recurso foi utilizado a seu próprio modo, sendo, em todos os casos, um recurso de potencialização da atmosfera e afeto cênico. O vermelho e o verde são as cores principais a aparecer, seja em letreiros, semáforos, placas, elas são postas em objetos ou contágio de todo o quadro.

Além disso, a conjunção entre o naturalismo e os efeitos especiais estéticos aparece na poética hitchcockiana, logo, uma relação com o contexto cromático de cada década foi de grande relevância nesta pesquisa. Todavia, algo que foi notado, e incluímos em nossas *Considerações Finais*, é o trabalho com o jogo de sombras, o qual abordamos nos filmes preto-e-branco, mas se mantém nos que são a cores; podendo, assim, ser considerado uma *leitmotiv*. Em todas as produções, Hitchcock enfatiza as penumbras em ambientes, criadas pelas luzes e por elementos diegéticos, como portas entreabertas, objetos em primeiro plano, e outros mais. Essa “raiz”, vinda de um contexto do cinema mais *Expressionista* ou *Noir*, permanece nas narrativas a cores, gerenciando os climas, tensões e atmosferas visuais.

Cada filme foi assistido com atenção ao caminho dos cromas, seus pesos, proporções e diferentes usos; com isso, estruturamos esta parte do texto primeiramente em uma catalogação mais cartográfica, para, depois, exibirmos os pensamentos teóricos em cima deles. Devemos, igualmente, apontar que toda a equipe técnica e de arte foi considerada como componente criativo aqui, recordando, contudo, que Hitchcock não apenas já tinha grande liberdade para execução de suas ideias, como estas próprias possuem uma força de clareza muito grande, desenhando seus filmes conforme seu imaginário.

Bibliografia

- ANAZ, Sílvio. *et al.* Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. São Paulo, [201-] década certa.
- ARIAS, Maria Helena de Moura *et al.* Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina: Agripina Encadernación Alvarez Ferreira, 2013.
- AUMONT, Jacques. A Estética do Filme. 9ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 2017.
- _____. Dicionário teórico e crítico de cinema. 2ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- _____. A Imagem. 7ª Edição. São Paulo: Papirus Editora, 2002.
- _____. Cinema e Pintura. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. 3ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, Ltda. 2004.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: Bachelard, os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. O Ar e os Sonhos; Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BANKS, Adam. FRASER, Tom. O Guia Completo das Cores. São Paulo, SENAC, 2004.
- O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BARBÁCHANO, Carlos, O cinema, arte e indústria. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- BARROS, Lilian Ried Miller. A cor no processo criativo : Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 2ª Edição. São Paulo: SENAC. 2008.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema, uma introdução. 1ª Reimpressão. São Paulo: Editora Unicamp, 2018.

BROUGHER, Kerry; TARANTINO, Michael. *Notorious: Alfred Hitchcock and contemporary art* (Museum of Modern Art Oxford). Museum of Modern Art, Oxford: 1999.

BUNGARTEN, Vera. *A imagem cinematográfica, convergências entre design e cinema*. PUC-RJ, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Editora Pensamento LTDA. 1997.

CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.

CLARENS, Carlos. CORLISS, Mary. *Design for filme, a direção de arte de Hollywood*. in: *Revista Film Comment*, Nova Iorque, p. 27-58, 1978.

COGEVAL, Guy. *et al. Hitchcock et L'Art: Coïncidences Fatales*. Paris: Centre Pompidou, 2001.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DIXON, Wheeler. *Black and White Cinema: A short Story*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2015.

DUBBOIS, PHILLIPE. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

DUCAN, Paul. *Alfred Hitchcock – O Arquitecto da Ansiedade*. Colônia, Alemanha: Editora Taschen, 2011.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GAARDER, Jostein. *O Mundo de Sofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999.

GROOM, Nick. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HITCHCOCK, Alfred. TRUFFAUT, François. *Hitchcock Truffaut Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JACOB, Elizabeth Motta. *Um lugar para ser visto: A direção de arte e a construção da paisagem no cinema*. UFF, 2006.

JAFFÉ, Aniela. *O símbolo nas artes plásticas*. in: *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

- JUNG, C. G. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- _____. A Natureza da Psique. Petrópolis: Editora Vozes LTDA., 1986.
- _____. Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo. Petrópolis: Editora Vozes LTDA., 2002.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 15, p.74-86, agosto 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, 20/03/2001.
- MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial . São Paulo: Papyrus Editora, 2006.
- METZ, Christian. O Significante Imaginário. São Paulo: Editora Global Editora e Distribuidora, 1980.
- MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário; ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NICHOLS, Sallie. Jung e o Tarô: Uma Jornada Arquetípica. São Paulo: Editora Cultrix, 2021.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. São Paulo: USP, 2015.
- PESSANHA, José Americo. Bachelard, os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- PESSANHA, José Americo. Bachelard e Monet: O olho e a mão. in: NOVAES, Adauto (Org.), 1988.
- PITTA, Danielle. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. Recife.UFPE, 1995. Walker, 2005, Hitchcock's Motifs (2005):
- SADOUL, George. A História do Cinema Mundial Vol. I e II. Porto Alegre: Martins Livretos, 1983.
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência. 11º edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- WALKER, Michael. Hitchcock's Motifs. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Filmografia e Vídeos

How Technicolor change movies, Phill Edward, 2017. Acesso em: < https://www.youtube.com/watch?v=Mqaobr6w6_I >

Number 13 (O Número 13), Direção: Alfred Hitctcock. Estúdio: Isligton, Inacabado, 1922.

Always Tell Your Wife, 1923.

Woman to Woman, Direção: Graham Cutts. Cenografia: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1923.

The White Shadow. Direção: Graham Cutts. Roteiro: Graham Cutts e Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1923.

The Passionate Adventure. Direção: Graham Cutts. Roteiro: Alfred Hitchcock e Michael Morton. Assistente de Direção: Alfred Hitchcock. Cenografia: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1924.

The Blackguard. Direção: Graham Cutts. Roteiro: Alfred Hitchcock. Assistente de Direção: Alfred Hitchcock. Cenografia: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1925.

The Prude's Fall. Direção: Graham Cutts. Roteiro: Alfred Hitchcock. Cenografia: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 125.

The Pleasure Garden. Direção: Alfred Hitchcock.. Estúdio: Emelka, 1925.

The Mountain Eagle. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Emelka, 1926.

The Lodger (O Inquilino Sinistro). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock e Eliot Stannard. Estúdio: Isligton. 1927.

The Ring (O Ringue). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree. 1927.

Downhill. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1927.

Easy Virtue. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Isligton, 1928.

Family Plot (Trama Macabra). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1976. (A Mulher do Fazendeiro). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree. 1928.

Champagne. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree. 1928.

The Manxman (*O Ilhéu*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree. 1929.

Blackmail (Chantagem e Confissão). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock. Adaptação: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree. 1929.

Juno and the Paycock (Juno e o Pavão). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock e Alma Reville. Estúdio: Elstree. 1930.

Murder! (*Assassinato*). Direção: Alfred Hitchcock. Adaptação: Alfred Hitchcock e Walter Mycroft. Elstree. 1930.

Mary. Direção: Alfred Hitchcock. 1930.

The Skin Game. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock e Alma Reville. Estúdio: Elstree, 1931.

Rich and Strange (*Ricos e Estranhos*). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock e Alma Reville. Estúdio: Elstree, 1932.

Number Seventeen (*O Mistério do número 17*). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock. Estúdio: Elstree, 1932.

Waltzes from Vienna (*Valsa de Viena*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1933.

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia demais). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1934.

The 39 Steps (Os 39 Degraus). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1935.

Secret Agent (Agente Secreto). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1936.

Sabotage (Sabotagem). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1936.

Young and Innocent (Jovem e Inocente). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove e Pinewood, 1937.

The Lady Vanishes (A Dama Oculta). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Lime Grove, 1938.

Jamaica Inn (A Estalagem Maldita). Direção: Alfred Hitchcock, 1939.

Rebecca (Rebeca, a Mulher Inesquecível). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Selznick Internacional, 1940.

Foreign Correspondent (*Correspondente Estrangeiro*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: United Artists, 1940.

Mr. & Mrs. Smith (*Um casal do barulho*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: RKO, 1941.

Suspicion (*Suspeita*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: RKO, 1941. **Saboteur** (*Sabotador*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1942. **Shadow of a Doubt** (*A Sombra de uma Dúvida*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1943.

Lifeboat (*Um Barco e Nove Destinos*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Fox, 1944.

Bon Voyage. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Associated British, 1944.

Adventure Malgache. Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Associated British, 1944.

Spellbound (*Quando Fala o Coração*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Selznick Internacional, 1945.

Notorious (*Interlúdio*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: RKO, 1946.

The Paradine Case (*Agonia do Amor*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Selznick Internacional, 1947.

Rope (*Festim Diabólico*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1948. **Under Capricorn** (*Sob o Signo de Capricórnio*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1949.

Stage Fright (*Pavor nos Bastidores*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1950.

Strangers on a Train (*Pacto Sinistro*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1951.

I Confess (*A Tortura do Silêncio*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1953.

Dial "M" for Murder (*Disque "M" para Matar*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1954.

Rear Window (*Janela Indiscreta*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Paramount, 1954.

To Catch a Thief (*Ladrão de Casaca*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Paramount, 1955.

The Trouble with Harry (*O Terceiro Tiro*). Direção: Alfred Hitchcock.
Estúdio: Paramount, 1955.

The Man Who Knew Too Much (*O Homem que Sabia demais*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Paramount, 1956.

The Wrong Man (*O Homem Errado*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Warner Bros, 1956.

Vertigo (*Um Corpo que Cai*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Paramount, 1958.

North by Northwest (*Intriga Internacional*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Metro Goldwyn Mayer, 1959.

Psycho (*Psicose*). Direção: Alfred Hitchcock. Produtor: Alfred Hitchcock. Estúdio: Paramount, 1960.

The Birds (*Os Pássaros*). Direção: Alfred Hitchcock. Ilustrador: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1963.

Marnie (*Marnie, Confissões de uma Ladra*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1964.

Torn Curtain (*Cortina Rasgada*). Direção: Alfred Hitchcock, 1966.

Topaz (*Topázio*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1969.

Frenzy (*Frenezy*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1972.

Family Plot (*Trama Macabra*). Direção: Alfred Hitchcock. Estúdio: Universal, 1976.